

La recepció de la fotografia a Espanya i la seva relació amb la burguesia de l'època



Curs 2019-2020

Grau d'història

Autor: Roger Majó Colomer

Treball final de grau

Universitat de Girona

Tutor: Joaquim Maria Puigvert

La fotografia de la portada va ser realitzada pel comte de Chaumont-Quitry.

*Els personatges són Aline Masson i Raimundo de Madrazo,
propietari de l'estudi on es troben. 1875-1885.*

(Col·lecció Museo Nacional del Prado)

ÍNDIX

1.- Introducció.....	pàg. 1
2.- El nou invent.....	pàg. 6
2.1.- Expansió i comercialització.....	pàg. 9
2.2.- La recepció de la fotografia a Espanya.....	pàg. 15
3.- Fotografia i burgesia.....	pàg. 30
3.1.- Els sectors socials benestants i les diferents burgesies.....	pàg. 30
3.2.- La burgesia com a principal consumidora de fotografia.....	pàg. 39
3.2.1.- Les primeres fotografies.....	pàg. 39
3.2.2.- La professionalització.....	pàg. 42
3.2.3.- El retrat d'estudi.....	pàg. 46
3.2.3.1.- El retrat <i>post mortem</i>	pàg. 55
3.2.3.2.- El retrat com a recordatori.....	pàg. 58
3.2.4.- La fotografia documental, de premsa i de revista.....	pàg. 61
3.2.5.- La fotografia com a nova art.....	pàg. 67
3.2.6.- La fotografia des de casa.....	pàg. 71
4.- Conclusions.....	pàg. 75
5.- Bibliografia.....	pàg. 79

1.- Introducció:

El pas del temps és un dels grans misteris que hem d'afrontar els humans. De fet, poca cosa sabem si ens preguntem per la seva naturalesa. Els esdeveniments van transitant fins que molt aviat els perdem de vista, perquè tan bon punt són viscuts s'endinsen en el que nosaltres anomenem passat. Ja no serà recuperable si no és sota la dimensió del record o la memòria, encara que existeixen alguns mètodes com la fotografia per intentar plasmar moments concrets del temps. Actualment, les persones estem convivint amb aquest aparell com una normalitat inherent i sense plantejar-nos la seva existència. Per molts ni tan sols és imaginable aquells moments al llarg de la història en què la fotografia no ens facilitava tant les coses. Segurament tampoc ens arribem a plantejar com la fotografia forma part del nostre dia a dia, com ens aporta coneixement, suport, ajuda, plasmació d'elements, i com vivim o sentim unes emocions quan ens trobem al davant d'una imatge fotogràfica.

Per aquest motiu, tenia moltes ganes d'elaborar un treball d'aquestes característiques en què es poguessin plasmar respostes a alguns interrogants sobre un mecanisme tan important i d'una trajectòria tan densa com és la fotografia. Abans de conèixer la fotografia com la coneixem avui, amb aquesta presència tan normalitzada, una llarga trajectòria de consolidació, avenços i millores del procediment es troben darrere del que ens ha arribat a l'actualitat. Volia endinsar-me a conèixer els seus orígens, el fet més remot i desconegut dels seus inicis i com va anar agafant força fins a l'actualitat. Vaig decidir fer el treball sobre la trajectòria de la fotografia, però les primeres aproximacions al tema em van despertar una gran curiositat pel seu vincle inicial amb la burgesia de l'època. El context històric en què apareix el nou procediment era de canvis, avenços tecnològics i desenvolupament industrial, amb una nova classe social emergent que rebia amb els braços oberts el nou invent. Tenint en compte que la trajectòria de la fotografia tenia una complexitat i una llarga durada en el temps, vaig decidir centrar-me en aquest vincle entre la fotografia i els primers membres de la societat de l'època que es van poder permetre gaudir-la. Per tant, la seva rebuda o recepció dins el marc històric del període era fonamental, centrant-me en Espanya com a país protagonista de l'estudi.

A més, hi ha un element que com a futur historiador encara em cridava més l'atenció, i és el fet que durant anys i ja des dels seus inicis la fotografia no va ser considerada com una font documental. De fet, la importància que té la fotografia en el món de la recerca és relativament nova. Durant moltes generacions, hi ha hagut una falta d'interès per la fotografia que ha estat criticada per molts autors. L'historiador i acadèmic britànic, Peter Burke, fa referència a la situació esmentada afirmant que “son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos, comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos. Son relativamente pocas

las revistas de historia que contienen ilustraciones, y cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan la oportunidad que se les brinda”¹. L'escola dels Annales, va ampliar les seves fonts i va incloure la fotografia abans que la majoria d'historiadors. Durant dècades les fotografies seguien sense ser considerades com a font de primer ordre tot i la “vibrante llamada de los fundadores de los *Annales* a la ampliación de las fuentes; su firme incitación a salir de los archivos tradicionales”², com explica José María Borrás.

Encara que a poc a poc ha anat guanyant protagonisme en l'àmbit d'estudi, per molts historiadors la fotografia segueix sent una font complementària. Un altre historiador britànic, Raphael Samuel, hi fa referència de la següent manera: “Es curioso que los historiadores, por lo común tan puntillosos en lo que hace a la utilización de los documentos como pruebas, tengan mucho menos reparos a la hora de fiarse de las fotografías, y consideran que reflejan los hechos de forma transparente. Quizás las acompañemos de pies para destacar aquello que –de cara a nuestros objetivos nos parecen detalles reveladores, pero no nos sentimos obligados a cuestionar (ni ya puestos, a corroborar) la autenticidad de la imagen ni a indagar acerca de su procedencia, ni a especular en torno a por qué algunos personajes están presentes y otros cuya presencia cabría haber esperado, están ausentes. Ni siquiera seguimos las reglas elementales de nuestro oficio, como averiguar el nombre del fotógrafo, las circunstancias en las que tomó la fotografía o la fecha de ésta”³. Elaborar un treball sobre la imatge fotogràfica que durant tants anys ha restat en l'oblit com a font documental era una manera de reivindicar-la i aconseguir noves aportacions.

Tenint en compte que el treball està centrat en la recepció de la fotografia a Espanya i el cas concret de Catalunya en relació amb la burgesia com a principal consumidora durant les primeres dècades, les imatges fotogràfiques per si soles no podien revelar la informació necessària per saber com va ser aquest procés i la seva trajectòria durant bona part del segle XIX. Eren necessàries fonts documentals llibres, articles i recerques d'autors concrets. Tot i això, algunes imatges han estat escollides perquè constin en el treball, unes imatges que, generalment, pretenen contribuir en les aportacions de l'estudi. El mateix Peter Burke afirma que “cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario”⁴. Tenint en compte aquestes paraules, les imatges que apareixen en el treball no són nombroses perquè pretenen seguir un criteri de representativitat. Per aconseguir-les s'ha portat a terme una recerca de diferents arxius fotogràfics, com el de la Biblioteca Nacional de España, el de

1 Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica. p. 12

2 Borrás, J.M. (2010). Fotografia/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 103

3 Samuel, R. (1994). Fotografías antiguas. *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. València: Publicacions de la Universitat de València. p. 389

4 Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica. p. 12

la Diputació de Girona o el del Museu del Prat, entre altres col·leccions. D'aquesta manera, el que interessa no és la quantitat d'imatges que hi poden aparèixer sinó la seva qualitat envers les aportacions als objectius del treball. Per tant, les fotografies escollides segueixen el criteri de Peter Burke i no són un fet atzarós, sinó que en alguns casos ajuden a corroborar alguns apartats i demostrar les explicacions pertinents.

Amb la voluntat de reivindicar la fotografia com a font de primer ordre, la intencionalitat del treball és respondre com va ser aquesta recepció de la fotografia en els seus inicis per les classes que s'ho podien permetre i donar resposta a una sèrie de preguntes: Realment la fotografia va ser rebuda amb entusiasme des dels inicis o va agafar importància en el sector burgès a mesura que els esdeveniments o els avenços tecnològics avançaven? La fotografia tenia finalitats diferents pels seus clients? Aquesta classe emergent va utilitzar la fotografia únicament pel luxe de poder-se permetre accedir-hi? Els gustos del consumidor van variar depenent del territori on habitaven? Era rebut de la mateixa manera i se seguien les mateixes directrius per part de la burgesia de les petites localitats que la de les grans ciutats? Les etapes del context històric van relacionades amb l'ús de la fotografia i el seu consum?

D'altra banda, sempre s'ha fet referència a un vincle molt potent entre l'Església i la classe benestant. En relació amb la fotografia, sorgeix el dubte de si la fotografia, es va rebre de la mateixa manera per part de l'Església que per part de la burgesia. Quina va ser la posició de l'Església davant la recepció o arribada de la fotografia? La fotografia agradava o beneficiava a l'Església tenint en compte la quantitat de recordatoris de batejos, comunions i casaments que van sortir dels estudis fotogràfics?

En aquest context, també calia tenir en compte el paper de les dones en relació amb la fotografia, però el dilema va sorgir entre dedicar-hi un apartat concret o anar parlant del seu paper a mesura que avançaven els esdeveniments, invents o processos. Com tractar la relació de les dones amb la fotografia i dedicar-li un apartat "especial" donava la sensació d'estar situant-la en l'alteritat. Per aquest motiu, el paper de la dona és present al llarg de tot el treball i s'hi fa referència a mesura que transcorren tots els apartats. Les preguntes que sorgien sobre el paper de la dona en relació amb la fotografia va lligat a l'època i context social en el qual ens trobem: Com van rebre la fotografia els sectors femenins? Quin paper tenia la dona en relació amb la fotografia i la seva recepció al país? Com apareix representada en els retrats fotogràfics? Mostra unes actituds, activitats o tendències diferents de les dels homes?

Aquest treball pretén respondre a aquesta sèrie de plantejaments o qüestions relacionades amb la recepció de la fotografia per part de la classe burgesa, la qual es va poder permetre ser la primera a utilitzar el mecanisme i es va convertir en la principal consumidora d'un procediment que amb el

pas dels anys canviaria el transcurs de la humanitat.

Els continguts del treball s'inicien a partir de la presentació pública del daguerreotip l'any 1839, ja que tots els intents o procediments anteriors, encara que poden ser considerats com un precedent ideològic a la fotografia i relacionar-se amb les classes dirigents, s'apartaven dels objectius i de la recepció de l'invent a Espanya. El fisionotrac, per exemple, pot ser considerat com un mecanisme precursor, però no té res a veure amb el descobriment tècnic de la fotografia⁵. El mateix passava en el moment de finalitzar el treball i parlar del retrat des de casa amb l'arribada de la Kodak, ja que ens trobem en un moment on la fotografia comença a ser accessible a tota condició social i aleshores ja entrava en joc la Polaroid en els inicis del segle XX. Aquest succés es desviava del tema i requerint ser un treball acotat, els continguts se centren en la recepció de la fotografia a Espanya i al cas concret de Catalunya amb els inicis del daguerreotip i la seva relació amb la burgesia com a nova classe emergent.

Per aquest motiu, el treball, una vegada presenta l'invent i la seva expansió i comercialització a escala internacional, se centra en la recepció de la fotografia a Espanya i el cas concret de Catalunya, on cal tenir en compte el context de desenvolupament i els canvis polítics, socials i econòmics que viu el país per poder entendre després els factors que podrien haver incentivat el vincle entre la fotografia i la burgesia i les pautes de consum que van adoptar envers les imatges fotogràfiques. Paral·lelament l'estudi del fotògraf va passar per etapes diferents segons les millores que es realitzaven al procediment i els esdeveniments que se succeïen al llarg del segle XIX. Així doncs, la professionalització i l'ofici del fotògraf han estat tractats per conèixer les demandes habituals dels seus clients i sobretot, les dels més exigents.

La metodologia del treball ha estat un buidatge bibliogràfic molt intens de llibres, estudis o articles que tenien la finalitat de respondre els plantejaments anteriors però a la vegada, relacionar-ho amb el context històric, conèixer les particularitats del període burgès i les característiques polítiques, econòmiques i socials que es podien relacionar i donar resposta al vincle entre fotografia i burgesia. En primer lloc, els llibres *La invención de la fotografía: La imagen revelada*, de Quentin Bajac; *Historia de la fotografía en España*, de Publio López; *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*, d'Helena Pérez; *La fotografía del siglo XX*, del Museum Ludwig Colonia; i *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*, d'Anna Maria Puig i Mariona Seguranyes; han estat les lectures utilitzades per fer la part del buidatge bibliogràfic sobre l'invent i obtenir el material necessari per conèixer l'evolució del mecanisme i relacionar-ho amb el consum d'imatges.

Per poder obtenir el context històric de l'època i els esdeveniments que van donar lloc a la burgesia

5 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 19

com a principal consumidora de la fotografia s'han realitzat les lectures dels llibres sobre *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*, de Jürgen Kocka; *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)*, de Miguel Martínez; i *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía*, de Guy Palmade.

Per relacionar el procediment fotogràfic i la seva evolució en el context de l'època en relació amb les demandes de la burgesia, ha estat necessària la utilització d'estudis com els de Gisèle Freund, per tal de tenir en compte els seus punts de vista i enfocaments com a sociòloga a *La fotografía como documento social*, així com els treballs sobre imatges fotogràfiques des de l'anàlisi històric de José María Borrás a *Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem*; o Àngels Solà a *La societat barcelonina en una època de canvis*, els quals han tingut una importància cabdal per aconseguir respostes als plantejaments i han ofert una informació que ha resultat ser essencial.

D'altra banda, els treballs de Mònica Bosch i Joaquim Maria Puigvert sobre *Girona en època contemporània: Les capitalitats de la ciutat (1800-1939)* o Rosa Congost amb el seu estudi *De pagesos a hisendats: Reflexions sobre l'anàlisi dels grups socials dominants. La regió de Girona (1780-1840)*, han contribuït enormement en la complementació de les lectures principals per poder entendre els conceptes, el sector social burgès i el trencament de la historiografia tradicional. A més, els punts de vista que apareixen a les lectures *La extraña derrota: Testimonio escrito en 1940*, de Marc Bloch; *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, de Peter Burke; i *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, de Raphael Samuel, han permès seguir una direcció concreta en la realització de l'estudi. La complementació del buidatge bibliogràfic i les comparatives entre els diferents autors ha permès respondre a l'estat de la qüestió. Per fer-ho, el treball es reforça a partir de totes aquestes fonts en forma de cita bibliogràfica per demostrar qualsevol mena d'aportació, centrant-se en els estudis d'autors i responent als objectius plantejats.

Els consells i el guiatge del meu tutor, Joaquim Maria Puigvert, ha estat una gran ajuda durant tots els mesos de dedicació a aquest treball. Els seus coneixements sobre el tema i els diferents àmbits a tractar, així com la seva dedicació i el seu suport constant, m'ha ofert en tot moment la possibilitat d'ampliar qualsevol dels apartats i sobretot, mantenir-me dins el marc dels objectius, cosa que no és gens fàcil en un treball d'aquestes característiques. Les lectures proposades al llarg del grau i sobretot les de l'itinerari d'Història social i econòmica han servit per completar els objectius plantejats. L'enfocament que han utilitzat per a les seves classes alguns membres docents de la Universitat de Girona m'ha permès desenvolupar el buidatge bibliogràfic i aconseguir els resultats esperats. També cal agrair que assignatures com *Introducció a la imatge cinematogràfica*, portada a terme per Àngel Quintana, o *Estètica de la fotografia*, per Xavier Antich, van aportar-me els primers

coneixements del tema i despertar les primeres curiositats sobre la fotografia. El suport del meu entorn més proper i sobretot el de l'àmbit familiar ha estat constant, de manera que això ha contribuït en mantenir un bon ritme i no apartar-me de les motivacions inicials. De fet, per elaborar un treball d'aquestes característiques la motivació o la passió pel tema de la investigació ha de ser fonamental, així com creure en els objectius i el resultat que es vol aconseguir. Tot i això, cal una base mínima de coneixement previ que en aquest cas s'ha aconseguit gràcies als estudis del grau d'història, on s'han tractat els coneixements del context i s'ha fet referència o s'han tingut en compte lectures de grans autors.

2.- El nou invent:

El 17 de gener de 1839 es considera la primera presentació pública d'un nou procediment que donaria lloc més endavant el que actualment coneixem com a fotografia. L'esdeveniment es va produir a l'Acadèmia de Ciències de Paris, en què el científic i diputat republicà, Louis-François Arago, va presentar un nou mecanisme que consistia en aconseguir reproduir una imatge estàtica sense intervenció manual, formada a través de la càmera fosca, utilitzada convencionalment per dibuixar des del segle XVI. Aquell any, a través del nou invent s'esdevenia un tret de sortida que amb el pas del temps canviaria per sempre la vida de les persones. De fet, els intents per aconseguir un mètode que comportés la plasmació de la realitat ja existien, però ho havien intentat sense èxit⁶. Tot i els intents anteriors, Publio López Mondéjar, expert en història de la fotografia i acadèmic de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, afirma que “en 1839 todo parecía estar preparado para la llegada de la fotografía, tras medio siglo de imperio de la burguesía, que había abierto las puertas al liberalismo económico y a la revolución industrial. Si la fotografía no apareció antes fue, simplemente, porque las estructuras económicas e industriales de la sociedad no eran todavía las adecuadas para integrarla y desarrollarla”⁷. Els intents per desenvolupar la tècnica van comportar una sèrie d'investigacions a principis del segle XVIII sobre la llum i la seva sensibilitat en sals de plata per part d'alemanys com Schultze i Scheele o anglesos com William Lewis. El primer que va aconseguir impressions sobre sals de plata, deixant la plasmació d'objectes en fulles de paper va ser Thomas Wedgwood, a principis del segle XIX, essent fill d'un fabricant de porcellanes, apassionat per la creativitat i l'art. Destaquen també Thomas Young o Samuel Morse, el qual va inventar el telègraf. Tots dos personatges van fer intents de reproduir imatges en negatiu, però sempre va quedar en temptatives, així com James B. Reade o John Draper. Després dels desafiaments per aconseguir reflectir la realitat com no s'havia fet mai fins aleshores, la creació d'un

6 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 15

7 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 11

nou procediment que finalment havia donat resultat l'any 1839 va ser tot un èxit en el moment precís d'una “edad materialista, que cree en la dominación de la naturaleza , en la máquina, en los mecanismo técnicos y sociales, en los automatismos, nuevo rostro del fatalismo”⁸. El nou invent passarà a ser conegut com a daguerreotip, en honor al seu creador, el francès Louis Daguerre. L'arribada del procediment va generar una gran eufòria i impressió que va anar més enllà de les fronteres territorials i es va estendre arreu del món. Quentin Bajac, expert en història de la fotografia i actual director de la *Galerie Nationale du Jeu de Paume* de París, considera que el nou procediment va tenir una trajectòria prèvia considerable i “una lenta gestación: más de veinte años, desde los primeros ensayos de Niépce hasta la puesta a punto por Daguerre del daguerrotipo”⁹.

Nicéphore Niépce va desenvolupar prèviament les primeres fotografies l'any 1825, però no seria fins a la presentació pública de Daguerre que el procediment es donaria a conèixer amb una gran eufòria i una bona rebuda. De fet, Publio López en el seu llibre sobre *Historia de la fotografía en España*, exposa que “fue tal el entusiasmo con que se recibió en las ciudades más importantes de Europa y América, que en sólo año y medio, el manual técnico publicado por Daguerre fue objeto de 39 ediciones y 8 traducciones”¹⁰. La premsa de l'època va tenir un paper clau en la seva divulgació, oferint les investigacions del seu creador i oferint imatges inèdites, característiques o detalls sobre el nou mètode. En un principi, la falta d'informació dels processos fa encara més increïble la idea d'un procediment on la naturalesa “puede reproducirse por sí misma, en sus más mínimos detalles, sin intervención de la mano humana”¹¹. El mateix Daguerre, temps després de la presentació pública de l'invent també demostraria ser un gran propagador de la nova tècnica a través de “demostraciones públicas y creando una amplia red de apóstoles y agentes comerciales”¹² en diferents països europeus i als Estats Units. Els anys anteriors a la presentació pública de l'invent van ser uns anys de silenci i d'espera, per tal de poder garantir el secret del nou procediment, de manera que només la gent més propera al cercle social de Louis Daguerre van conèixer la notícia abans que el gran públic. De totes maneres, Daguerre ja era conegut per altres factors o aptituds, ja que era el director i dissenyador del *Diorama*, un mètode diferent del que s'entén avui dia, ja que en aquells moments consistia en un joc de llums que donaven lloc a un moviment i un realisme en què el client vivia l'espectacle *in situ*. Segurament és per aquest motiu que Quentin Bajac defineix a Daguerre com a “hombre de imágenes y un hombre público”¹³. D'altra banda, Nicéphore Niépce, el qual va obtenir les primeres imatges fotogràfiques a la dècada de 1820, ja havia realitzat moltes

8 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 186

9 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 13

10 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunweg editores. p. 14

11 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 15

12 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunweg editores. p. 13

13 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 14

temptatives prèviament. El resultat aconseguit no deixava de ser primari, i tenint en compte la trajectòria prèvia de Daguerre amb el *diorama* i els seus avenços en relació la lluminositat, aquests factors eren els que feien falta a Niépce per millorar la seva tècnica. De totes maneres, un esdeveniment inesperat va canviar la trajectòria del nou procediment. La mort de Niépce el 5 de juliol de 1833 va fer que el seu invent romangués en la desconeixença després de dedicar-hi “su vida entera, toda su fortuna y todos sus esfuerzos”¹⁴. Va ser a través del fill de Niépce, Isidore, que Daguerre establiria un contracte per tal d'aconseguir una millora dels resultats. Entre els coneixements de tots dos i els mecanismes obtinguts es produeix una evolució del procediment que culmina amb la presentació pública de 1839. Per tant, aconseguir fixar les imatges de manera fidel a la realitat es va aconseguir a la dècada de 1820 per Nicéphore Niépce, el qual no va arribar mai a veure el resultat final, els beneficis i les aportacions de la seva tècnica. La seva família, formava part de l'alta societat de Borgonya i tenia contactes amb la noblesa¹⁵, però Niépce va seguir els seus objectius d'aconseguir el procediment i les imatges fotogràfiques fins a perdre tota la fortuna familiar. Per aquest motiu, el seu fill posteriorment realitzaria el contracte amb Daguerre, ja que tot el que va obtenir d'herència del seu pare va ser l'invent. Amb aquest contracte, s'observava una voluntat que anava més enllà d'obtenir beneficis, més aviat es volia avançar conjuntament en la millora d'un procediment que veien que els podia ser útil i donar un bon resultat, aportant grans millores a la humanitat.

Després de la presentació a l'Acadèmia de Ciències de Paris l'any 1839, el 14 de juny el mateix Estat francès, mitjançant el ministeri d'Interior, va comprar el procediment fotogràfic i el secret de fabricació del Diorama. Es va establir una pensió anual i de caràcter vitalici de 6.000 francs a Daguerre i de 4.000 francs al fill de Niépce¹⁶, ja que aquest havia mort l'any 1833 sense cap reconeixement. El govern francès va establir una sèrie de vincles amb un invent que va considerar que en podria treure utilitat i beneficis. El diputat republicà que va presentar el nou mètode, Louis-François Arago, era conegut en l'àmbit de la física i les matemàtiques, a més de l'astronomia, i va ser fortament criticat per no haver valorat de la mateixa manera els procediments de Talbot i Bayard, encara que els seus mecanismes no van aconseguir mai tanta precisió en la imatge com ho aconseguiria Daguerre. Gisèle Freund, coneguda com a fotògrafa francesa que va néixer a Alemanya i que va realitzar estudis sociològics relacionats amb la fotografia, afirma que va ser la presentació pública a l'Acadèmia de Ciències de Paris el mes de juny de l'any 1839 el que va fer que l'invent es donés a conèixer i que definitivament ingressés en la vida pública¹⁷.

14 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 27

15 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 26

16 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 23

17 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 23

2.1.- Expansió i comercialització:

L'expansió del procediment es va estendre per Europa de manera ràpida gràcies, en bona part, als mitjans de comunicació. El dia 11 de setembre de 1839 es va presentar públicament a Londres, encara que Daguerre on tenia un interès especial per veure com seria la rebuda del nou invent era als Estats Units, ja que això podia determinar el futur o trajectòria que adoptaria el mecanisme. Hi ha referències que afirmen que ja aquell mateix any 1839, a finals del mes d'octubre, “en un escaparate de Broadway se expone el primer daguerrotipo realizado por un aficionado estadounidense, un tal Seager”¹⁸. Encara que el daguerreotip era molt costós i es limitava a ser utilitzat únicament per les classes altes de la societat de l'època, el temps d'exposició davant el procediment era de mitja hora. Per aquest motiu els “edificios, monumentos y obras públicas fueron el principal objeto fotografiado desde el nacimiento del daguerrotipo”¹⁹ (Il·lustració 1), ja que tractant-se de temps d'exposició llargs els elements immòbils com els edificis eren ideals per ser retratats, a més de beneficiar-se de la llum exterior. Per tant, els primers personatges que es fotografiaven a través del daguerreotip havien d'estar uns 30 minuts aturats, immòbils i expectants a la resolució de la tècnica. Les millores del procediment i la realització d'un temps més breu d'exposició va arribar un temps després.



Il·lustració 1: AUTOR DESCONEGUT. Vista de la casa Vidal Quadras de Barcelona realitzada amb un dels primers daguerreotips del país. 1848. (Col·lecció del Museu d'Art Modern de Tarragona)

18 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 26

19 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 10

Tenint en compte el sector social que es podia permetre contactar amb el nou invent pels elevats costos que comportava, les millores generalment van seguir sent realitzades per burgesos o aristòcrates que es podien permetre, a més d'inversions considerables, un temps important de dedicació. Per aquest motiu, la reducció del temps d'exposició va ser aconseguit pel baró de Séguier o Louis Fizeau, amb càmeres més lleugeres i mitjançant el clorur d'or²⁰. Gràcies a les millores constants del procediment, només quatre anys més tard de la presentació pública a l'Acadèmia de Ciències de Paris l'any 1839, el temps d'exposició ja podia arribar a ser d'entre un segon i dos minuts, depenent d'altres factors que cal tenir en compte en el moment precís de realitzar una fotografia. Segons la sensibilitat de la llum, l'espai en què es trobaven o el format de les plaques de coure, es podien generar certes incerteses fins i tot pels mateixos fotògrafs del moment. Encara que ens trobem en els inicis d'un procediment innovador, a la dècada de 1840 ja hi són presents els primers estudis de professionals.

En paral·lel al daguerreotip, a Anglaterra es donava a conèixer Fox Talbot, el qual obtenia imatges fotogràfiques sense la utilització de la càmera fosca, fixant imatges en negatiu durant la dècada de 1830. D'aquesta manera, Niépce va aconseguir amb la càmera fosca imatges sobre paper, mentre que Talbot aconseguiria el que es coneix com a “dibujos fotogénicos”²¹. La presentació pública del daguerreotip l'any 1839 va motivar Talbot per seguir endavant amb les investigacions i fins i tot per fer públics els seus avenços. S'inaugura així el Calotip, creat per Fox Talbot, amb un procés en negatiu que s'obtenia a través de l'exposició a la llum. Tenint en compte que el daguerreotip era en positiu, el nou invent de Fox Talbot comportava uns costos reduïts pel mètode i a la vegada la reproducció del negatiu tantes vegades com es volgués. Gisèle Freund, remarca per damunt de tot “la ventaja de permitir múltiples pruebas, cosa que no podía obtenerse con la daguerrotipia”²². Un dels primers professionals del negatiu de paper, Pascual Pérez Rodríguez, va afirmar tot fent referència al calotip que “Siendo la primera prueba una especie de matriz o molde, del que se pueden tirar millones de copias, con la notabilísima ventaja de que la matriz no se deteriora, pues al cabo de mil reproducciones da las pruebas tan limpias y tan perfectas como la primera”(Pérez, citat per López, 1999, p. 33).

Tot i el nou invent anglès i les millores que s'anaven realitzant, el daguerreotip va seguir sent utilitzat al llarg de les següents dècades, encara que simplement com a retrat. A escala internacional i sobretot en el cas dels Estats Units, es va allargar fins a la dècada de 1860, en què va començar el seu declivi. Els esdeveniments avancen ràpidament a mesura que el desenvolupament tecnològic del context permet millores a molts nivells. Paral·lelament, Talbot renuncia a la patent del calotip l'any

20 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 23

21 Op. cit., p. 12

22 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 46

1852, exceptuant l'àmbit del retrat comercial²³, però la decadència del procés també s'ha iniciat i inevitablement acabarà utilitzant-se de manera puntual. Al llarg de tota la dècada de 1850, s'estableix un auge de la fotografia tant en territori europeu com en territori americà. Es produeix un canvi en la consideració de la fotografia, la qual passa d'un estadi artesanal a un sistema més aviat industrial, amb una comercialització que comença a consolidar-se. Tot i això, no va ser fins a l'arribada del col·lodió humit que es van acabar totes les limitacions o inconvenients que es trobaven els professionals amb la utilització del daguerreotip i del calotip, encara que aquests procediments es van mantenir durant anys en camps com els del retrat²⁴.

El col·lodió humit va ser inventat l'any 1851, en aquest context de desenvolupament econòmic i avenços tecnològics. Aquesta tècnica ha comportat que alguns autors discrepin sobre qui en va ser l'inventor, ja que en termes generals, Frederick Scott Archer i Gustave Le Gray ho van inventar pràcticament a la vegada. Quentin Bajac fa referència a l'èxit total del procediment francès afirmant que els britànics uns anys més tard ja tenien el seu propi talent reconegut després que l'escultor Frederick Scott Archer, hagués inventat una tècnica a partir d'un negatiu sobre vidre, la qual es correspon amb el col·lodió humit. En canvi, Gisèle Freund, fa referència a Gustave Le Gray afirmant que “tras muchos años de búsqueda, logró inventar el procedimiento seco del colodión que desempeñó un papel decisivo en la historia de la fotografía”²⁵.

En qualsevol cas, aquest nou procediment va canviar el transcurs de la fotografia, amb un mecanisme que consistia a utilitzar “una placa de vidrio como soporte del negativo unida al uso del colodión –solución de algodón pólvora disuelta en éter de alcohol– consituye una gran innovación: la superficie lisa del vidrio permite la obtención de una imagen sin grano, de una gran precisión, mientras que el colodión resulta una sustancia muy rápida”²⁶. El desenvolupament científic de la fotografia i les expectatives que els seus investigadors dipositaven va comportar que les tècniques coincidissin en el mateix període de temps. Aquest període de temps va ser extremadament breu, ja que com afirma Helena Pérez Gallardo, professora a la Universitat Complutense de Madrid, “el daguerrotipo, el calotipo y el colodión se utilizaron sucesivamente en un margen de apenas quince años”²⁷.

A partir de la dècada de 1860 el col·lodió humit cada vegada s'estén amb més força en àmbits diferents. S'inicia un nou plantejament d'utilització de la tècnica amb finalitats pedagògiques i com a font o exemple de coneixement. Amb aquest mecanisme, s'hi relaciona la creació dels reportatges

23 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 49

24 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 35

25 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 44

26 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 48

27 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 22

fotogràfics, ja que el col·lodió permetia exposicions més ràpides i fins i tot somiar amb la instantaneïtat²⁸. Quentin Bajac parla del col·lodió com un mètode que serveix per reflectir les “enfermedades de la piel ilustrada con fotografías”²⁹. Es pren una gran consciència de l'avenç que això suposava per les ciències, en un període on, com afirma Guy Palmade, “dos rasgos caracterizan la evolución de la industria europea de 1850 a 1895: por una parte, una aceleración del progreso técnico y una modificación de las relaciones entre ciencia y técnica, y, por otra, una creciente concentración dentro de la organización de la producción”³⁰.

D'altra banda, tenint en compte que al llarg del segle XIX es produeixen els avanços econòmics, el desenvolupament tecnològic i els inicis d'una era industrial on la finalitat final és el benefici, tant en l'àmbit econòmic, com en l'àmbit cultural o del coneixement, el *modus operandi* de la societat porta l'arribada dels atlas fotogràfics. Els viatges i les exploracions territorials, estretament relacionades amb la colonització, s'acaben de completar i donar a conèixer a través de la imatge fotogràfica, com ara *China and Its People*, de John Thomson (1866)³¹.

Les intencions principals dels inventors i creadors d'aquests tipus de tècniques fotogràfiques van ser sempre buscar mecanismes menys costosos i més senzills. Per aquest motiu, encara que els procediments més coneguts des dels inicis de la imatge fotogràfica són els que s'ha fet referència anteriorment, la quantitat d'invents relacionats per buscar alternatives i millorar la tècnica van ser nombrosos. La recerca durant anys per intentar aconseguir obtenir una imatge estàtica de la realitat i d'una manera natural va esdevenir una constant d'aproximacions, triomfs i fracassos.

Per aquest motiu sorgiren molts mecanismes que tenen una relació primordial amb l'expansió de la fotografia i la seva comercialització en una època on el desenvolupament econòmic i els avanços tecnològics van esdevenir una prioritat. Mecanismes com la càmera lúcida, el telescopi gràfic, el diàgraf, el fisionotraq, el mirall gràfic, la càmera periscòpica i desenes d'instruments pantogràfics nascuts de la gran imaginació dels protagonistes del desenvolupament industrial³². Un exemple destacat és l'ambrotip, el qual va començar a competir amb el daguerreotip a partir de la dècada de 1850. Aquest mètode, molt més econòmic i més fàcil de fer funcionar va acabar sent substituït per altres tècniques millorades i per tant, com exposava l'*American Journal of Photography*, “el término ambrotipo pronto se volverá obsoleto” (*American Journal of Photography*, citat per Bajac, 2011, p. 53), encara que se seguirà utilitzant a petita escala.

El canvi i substitució més gran que s'havia establert fins aleshores, tant del daguerreotip com de la

28 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 78

29 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 81

30 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 115

31 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 82

32 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 11

resta de mecanismes amb les corresponents millores, arriba amb la *carte de visite* (Il·lustració 2), patentada l'any 1854 pel fotògraf francès André Adolphe Eugène Disdéri. El nou procediment va arrelar fortament en les tendències socials que s'estaven promoguen i va assolir un gran èxit. Gisèle Freund, fa referència al nou format parlant de “golpe decisivo”³³, ja que a partir d'aquest moment el preu és cinc vegades més econòmic³⁴ que el que havia sigut mai fins aleshores.



Il·lustració 2: A. SELFA. Retrat en format carte de visite. 1861-1869.

(Biblioteca Nacional de España)

33 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 45

34 Op. cit., p. 45

El nou format va fer perdurar aquest mecanisme durant més d'una dècada, a diferència de la breu trajectòria que estaven tenint tots els procediments anteriors. Amb la repercussió social que va comportar la *carte de visite*, amb milions de retrats venuts arreu del món, els anglesos van començar a parlar de *cartomanía*³⁵. Es va originar així el col·leccionisme de la fotografia, que va comportar la creació de grans àlbums, on no només apareixien imatges d'amics i familiars, sinó també de les celebritats del moment. El llibre *La fotografía del siglo XX*, fa referència a aquest aspecte des d'una perspectiva més professional: “La <<objetivación>> de la imagen fotográfica acarreó al principio un cuestionamiento de la fuerza creadora de la representación pictórica. La fotografía no parecía transfigurar la realidad. Los fotógrafos celebraban la banalidad de los cotidiano. Ellos sentían la necesidad de producir una vista de conjunto de nuestro mundo, de almacenar un número infinito de imágenes en una <<megamemoria>> común”³⁶.

Quentin Bajac, parla d'un “intercanvi intens”³⁷ per les creacions d'aquests àlbums que, fins i tot, podien comportar que si “el retrato de un anónimo se vendía por entre 1 y 3 dólares, el precio podía ascender hasta 25 por el de una celebridad”³⁸. Les fotografies d'alguns àlbums de la segona meitat del segle XIX són de paper albuminat, un procediment que contenia clara d'ou pel paper i era d'ennegritment directe, es feia el positiu per contacte del negatiu a través de l'exposició al sol. Durant aquests anys de la segona meitat del segle XIX i sobretot a partir de la dècada de 1870, els avenços en la imatge fotogràfica evolucionen i es genera així un augment considerable d'aficionats. Diferents tècniques agafen importància i es comencen a distribuir entre la població que es pot permetre adquirir els nous mecanismes, els quals cada vegada són més econòmics i més fàcils d'utilitzar. La rapidesa dels esdeveniments i els avenços dels mecanismes fan que alguns autors com Gisèle Freund descriguin aquests moments tenint en compte que “en la medida en que la máquina iba ocupando un sitio preponderante entre los medios de producción de la sociedad burguesa, el trabajo manual y el espíritu individual de los inicios de la fotografía desaparecían paulatinamente para dejar paso a un oficio cada vez más impersonal”³⁹.

L'any 1888 el sorgiment de les primeres càmeres Kodak genera el canvi definitiu. El nou format conté carrets de 100 fotos circulars i es va expandir sota el lema “<<Apriete el botón, nos encargamos de los demás>>”⁴⁰. Poder realitzar les fotografies d'una manera tan fàcil, senzilla i còmode, des de l'àmbit més familiar es va convertir una gran temptació per les famílies. Aquest últim succés, comportava grans canvis a escala social, tenint en compte que es va propiciar, segons

35 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 54

36 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 4

37 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 57

38 Op. cit., p. 57

39 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 81

40 Op. cit., p. 81

Publio López, “una creciente democratización de la práctica fotográfica que, en los años postreros del siglo, comenzó a sentirse como una fiebre que conmocionó la cotidianidad de nuestra burguesía más *á la page*”⁴¹.

2.2.- La recepció de la fotografia a Espanya:

L'aparició i recepció del procediment fotogràfic a Espanya durant el segle XIX va completament relacionat amb l'etapa de desenvolupament tecnològic, econòmic i industrial que s'estava realitzant al conjunt del continent europeu, així com les noves polítiques liberals.

En aquest context, i com ho afirma Publio López, “una nueva aristocràcia del dinero iba a sentar las bases de la incipiente industrialización de la nación”⁴². A partir de 1850 l'economia europea en general es va començar a transformar com no ho havia fet mai. La indústria es construeix com el sector que en un futur acabarà dominant la societat i per aquest motiu, s'imposa i modifica el poder polític i també el poder de l'antiga aristocràcia. Durant la d cada de 1880 s'instaura l'electricitat i el petroli com a noves formes d'energia, encara que durant aquells anys el seu funcionament quedava limitat a fer llum. Uns anys més tard, “en la exposición barcelonesa presentaron las firmas, sobre todo alemanas y de otras naciones, los aspectos de la naciente industria energ tica y establecieron a partir de entonces las primeras centrales eléctricas”⁴³. Dos elements molt presents en la industrialització són el ferro i el carbó, “presentes en la economía española en cantidades suficientes para haber intensificado un proceso de cambio, pero en conjunto no han sabido ser utilizados de modo adecuado para efectuar una aut ntica entrada en la era industrial”⁴⁴. Durant aquesta nova etapa tecnol gica i de progrés, es produeix l'arribada del ferrocarril i apareix també l'automòbil, dos elements que canvien la trajectòria comercial, a més de generar nous paràmetres socials i una nova manera de viure. Amb aquestes millores dels desplaçaments, la xarxa de carreteres també es va haver d'adaptar, canviar i augmentar la seva disponibilitat. A mitjans de segle, aix  porta a dividir una Europa més desenvolupada, amb carreteres millorades que han consolidat xarxes importants de transport, i una Europa no industrialitzada, on les carreteres són escasses i moltes d'elles en males condicions. El ferrocarril passa a ocupar una nova posició, una alternativa de transport eficient i segur, la qual cosa farà reduir la importància de la navegació interior. La millora dels diferents tipus

41 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 75

42 Op. cit., p. 14

43 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 191

44 Op. cit., p. 181

de producció prové de les novetats en indústria i tecnologia, encara que a nivell europeu “la pobreza de las fuentes estadísticas relativas al siglo XIX no permite apreciar plenamente la evolución de la productividad de los factores ni establecer una comparación entre los diferentes países”⁴⁵. Els avenços i millores en les connexions entre les diferents ciutats i països, incentiva que els invents europeus circulin més fàcilment per tot el territori. La fotografia, a Espanya, tot i que es mantindrà simplement com a receptora dels mecanismes i procediments, tindrà un paper molt rellevant. Aquest fet va ser degut a les característiques pròpies de la península, en què autors com Helena Pérez hi fan referència afirmant que “España, por su historia, su arquitectura y sus costumbres, además de la imagen romántica proyectada por los mejores escritores del momento, se convirtió en escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa y en lugar de tránsito hacia Próximo Oriente. Prueba de ello es la llegada de más del medio centenar de fotógrafos extranjeros que recorrieron la Península entre 1849 y 1860”⁴⁶. En un context de superació, debats i conflictes interns, Espanya comença a rebre visitants d'altres països, els quals contribueixen en la inversió i el desenvolupament tecnològic i industrial.



Il·lustració 3: A. ESPLUGAS. L'Exposició Universal de Barcelona, un clar exemple de relacions internacionals i de visitants estrangers. 1888. (Arxiu Fotogràfic de Barcelona).

45 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 123

46 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 188

De fet, Publio López resumeix el context tenint en compte que “este desarrollo industrial, iniciado tímidamente en los umbrales del siglo, nació impulsado por capital extranjero, ocupados como estaban los españoles en la eterna batalla entre lo viejo y lo nuevo, entre el carlismo y el liberalismo la libertad y las cadenas”⁴⁷. Helena Pérez hi fa referència tenint en compte la fotografia, ja que al seu llibre sobre *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*, expressa que “la España elegida por los fotógrafos a mediados del siglo XIX, aunque salía de un periodo revolucionario y se recomponía de las guerras carlistas con el ánimo fortalecido para poder despegar económicamente y colocarse a la par de las grandes naciones europeas del momento, no escapaba de las convulsas pugnas entre liberales y conservadores que imperaban en Europa, junto a las intrigas políticas y diplomáticas de las cortes francesa y británica”⁴⁸.

Per aquest motiu, en part, els protagonistes dels inicis de la fotografia a Espanya són estrangers que proporcionen als espanyols una sèrie de coneixements i inversions de capitals que els portarà a descobrir creacions europees com la fotografia. El país es volia enfortir i situar econòmicament a l'alçada de les grans nacions europees del moment, de manera que les influències externes van contribuir en el desenvolupament del territori espanyol. Per tant, tal com s'afirma a *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*: “La utilización de la fotografía y su uso para el retrato, el paisaje, los monumentos o las reproducciones artísticas se irían introduciendo en España, como veremos, fundamentalmente con la llegada e instalación en nuestro país de fotógrafos extranjeros que iniciaron en la técnica a otros operarios nacionales. Fue con las mejoras y cambios introducidos por Blanquart-Évrard, Le Gray, etc., cuando los calotipistas franceses y británicos difundieron de forma práctica y directa por todo el Mediterráneo esta técnica”⁴⁹.

Les relacions entre els diferents països i l'eufòria amb què es va rebre el daguerreotip després de la seva presentació a l'Acadèmia de Ciències de París, va fer que tan sols dinou dies després d'aquest succés *El Diario de Barcelona* publicqués una nota sobre l'esdeveniment⁵⁰, així com *El Semanario Pintoresco Español*, pocs dies després. La ciutadania i les diferents institucions van començar a parlar del nou invent i a oferir-li una importància per àmbits diferents, encara que de moment, d'una manera imprecisa i força especulativa. El valencià Juan José Vilar, el qual va viatjar a París per conèixer els secrets de la tècnica, també va ser conegut quan va tornar de la capital francesa i va realitzar els seus propis experiments obtenint un cert èxit amb els resultats de l'invent. Al llarg de 1839, es van publicar quasi mig centenar d'articles a la premsa espanyola sobre l'aparició de la

47 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 14

48 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 183

49 Op. cit., p. 199

50 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 15

fotografia⁵¹. *La Gaceta de Madrid* va publicar aquell mateix any un text traduït del crític Jules Janin⁵², on es defensava el mecanisme de la manera següent: “El daguerrotipo será el compañero indispensable del viajero que no sabe dibujar y del artista que no tiene tiempo para ello. Está destinado a popularizar entre nosotros y a poca costa las obras más bellas de las artes, y de las cuales no tenemos sino infieles y costosas copias: antes de poco, y cuando uno no quiera ser su mismo grabador, enviará su hijo al museo, y le dirá: es menester que dentro de tres horas me traigas un cuadro de Murillo o de Rafael. Escribiremos a Roma: enviadme por el próximo correo la cúpula de S. Pedro; y la cúpula de S. Pedro llegará inmediatamente. Si pasamos a Amberes a admirar la casa de Rubens, remitiremos a nuestro arquitecto aquella casa sin rival en los aprichos flamencos: esa, le diremos, es la casa que queremos edificar: y con arreglo a aquel (¡el dibujo!), encuentra el arquitecto uno por uno todos los ornamentos de aquella piedra que se convierte en encaje bajo el cincel del escultor. En adelante bastará el daguerrotipo a todas las necesidades de las artes, a todos los caprichos de la vida”⁵³.

D'altra banda, alguns membres de l'alta societat van començar a interessar-se per l'invent i la seva experimentació una vegada es va donar a conèixer la notícia. Un exemple conegut, al qual fan referència molts autors, és el metge i escriptor barceloní Pedro Felipe Monlau i Roca, el qual segons Publio López, sent el “corresponsal en París de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, comunicaba el descubrimiento a la citada Académi, el 24 de febrero”⁵⁴. Helena Pérez, en canvi, hi fa referència afirmant que va ser conegut per algunes reflexions sobre el procediment i també sobre Fox Talbot. En un dels seus articles, Monlau i Roca fa referència a l'escàs protagonisme dels espanyols en la creació i avenços fotogràfics: “Lástima, señores, que en ese grandioso drama de vida y de progreso industrial y científico se vean los españoles, por circunstancias independientes a su capacidad, condenados al oscuro papel de espectadores” (Roca, citat per Pérez, 2015, p. 192).

Un altre personatge rellevant que cal destacar en relació amb la fotografia a Espanya va ser Federico de Madrazo (Il.lustració 4), el qual també es trobava a París en el moment de la presentació pública del daguerrotip. Fascinat pel nou invent, es va posar en contacte amb el seu pare, José de Madrazo, pintor de gran trajectòria molt ben considerat per la família reial. Helena Pérez determina que “no hay datos sobre la posible adquisición de una cámara por parte de Federico de Madrazo, pero estas cartas son el testimonio que explicaría su interés y apoyo hacia la fotografía como medio documental para el arte cuando ocupara el cargo de director del Museo del Prado. De hecho fue el primero en este cargo que permitió la realización de fotografías de las obras de la

51 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 190

52 Op. cit., p. 190

53 Op. cit., p. 190

54 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 16

pinacoteca e incluso llegó a solicitar al ministro de Fomento la reproducción sistemática de todos los cuadros y la instalación de un establecimiento permanente”⁵⁵. La utilització de la fotografia per part de la família Madrazo va contribuir enormement en la consideració de nova eina artística, encara alguns autors consideren que la importància que va oferir aquesta família a la fotografia no s'hi ha insistit suficientment⁵⁶.



Il·lustració 4: AUTOR DESCONEGUT. Federico de Madrazo y Kuntz. 1857.

(Biblioteca Nacional de España)

El dia 10 de novembre del mateix any 1839 es va presentar el daguerreotip a Barcelona, amb una demostració pública del seu funcionament. A Madrid, el primer daguerreotip es presenta pocs dies

55 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 197

56 Op. cit., p. 198

més tard, el 18 de novembre, en què van intervenir en la seva elaboració nombrosos científics: “Joaquín Hysern (1804-1883) y Juan María Pou y Camps, vinculados a la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas de Madrid; Mariano de la Paz Graells y Agüera (1808-1898), médico y naturalista, director del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, y Josep Camps i Camps (1798-1877), rector de la Universitat de Madrid”⁵⁷. Encara que el procediment va arribar abans a Barcelona que a Madrid, no deixa de ser una curiositat que de la ciutat de Girona no es van fer fotografies fins uns anys més tard. El llibre sobre *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*, fa referència a aquest succés i a les primeres imatges fotogràfiques gironines: “Veiem, doncs, que a Catalunya es va conèixer la nova tècnica molt aviat, tot i que per tenir coneixement de les primeres imatges fetes a les comarques de Girona hem d'esperar uns anys més tard, quan el mateix Alabern, l'any 1842, va realitzar el que fins a hores d'ara són les dues primeres imatges fotogràfiques de Girona. Com no podia ser menys, una era una vista de les cases de l'Onyar amb la catedral i Sant Feliu al fons, i una altra de Sant Pere de Galligants i Sant Nicolau. Dissortadament, no queda cap d'aquests daguerreotips”⁵⁸. La proximitat de la província de Girona amb la frontera francesa podia haver accelerat alguns processos, ja que els arguments que es presenten en aquest mateix llibre afirmen el següent: “cal fer notar que Figueres i Girona presenten, en aquesta etapa inicial de la propagació de la fotografia, en particular a partir de la popularització de la carte-de-visite, característiques prou significatives per considerar que aquestes dues ciutats tenen una presència de fotògrafs molt per damunt de la resta de les ciutats catalanes que a principis dels anys seixanta del segle XIX tenien un volum de població similar. Segurament la proximitat amb la frontera francesa d'aquestes dues ciutats gironines afavoria que molts fotògrafs francesos hi fessin estades temporals, però el que realment les diferencia de la resta és la proporció de fotògrafs o empresaris fotogràfics autòctons, molt més alta que a les altres poblacions catalanes, fet que potser indicaria que hi havia una riquesa econòmica més notable que en altres indrets”⁵⁹.

En qualsevol cas, l'èxit del daguerreotip va ser total en tot el conjunt d'Espanya, la qual cosa es confirma tenint en compte que “el rápido eco del daguerrotipo en España se vio reflejado en múltiples traducciones del manual de Daguerre, editadas en el mismísimo año 1839”⁶⁰. A Barcelona des del mateix any 1839 sorgeixen una gran quantitat de tallers i estudis dedicats a la fotografia, dels quals es té certesa, com afirma la Doctora en història contemporània, Àngels Solà, perquè “les dades sobre ells (el nom i l'adreça del fotògraf) es troben al dors de les fotografies en paper”⁶¹. Tot i

57 Op. cit., p. 203

58 Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos. p. 88

59 Op. cit., p. 104

60 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 18

61 Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11). p. 40

això, els àmbits d'aplicació de la fotografia van ser limitats, ja que en cas d'utilitzar-se per millorar alguns sectors, durant dècades va ser vista únicament com a complementària. José María Borrás, explica que “hasta 1987 no publicó la revista *Annales* un artículo en el que la fotografía se contemplaba como fuente primordial”⁶² i que “cualquier historiador de edad madura recuerda los lentos pasos hacia la universalización de las fuentes”⁶³. Mentrestant, la burgesia esdevenia la nova clientela i el sector més interessat en aquest àmbit, ja que “tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos”⁶⁴. L'objectiu dels tallers fotogràfics serà satisfer el tipus de demanda que demana la classe emergent, amb els seus elements més representatius. En el cas concret català, existeixen les següents dades sobre els estudis, galeries o tallers professionals: “el 1854, a Barcelona hi havia 5 galeries estables mentre que a les comarques de Girona no n'hi havia cap. El 1864, en canvi, ja n'hi havia més de trenta a Barcelona, mentre que a les comarques de Girona durant aquella dècada es comencen a establir galeries amb una certa continuïtat entre les quals les de Dolors Gil de Pardo, a Olot. A d'altres llocs de les comarques de Girona trobem Boades i després Massaguer a Girona; Gironès i Guyot a Sant Feliu de Guíxols i, durant la dècada dels setanta, Forgas a Palafrugell i Bosch a Figueres”⁶⁵. Pel que fa al conjunt d'Espanya, les dades estadístiques dels estudis professionals comencen a partir de l'any 1862, a les quals fa referència Publio López: “Si en 1862 las estadísticas oficiales reflejaban la existencia de 17 estudios en Madrid, en 1897 esta cantidad se elevaba a 58, mientras que en Barcelona llegaban a 57. Cuando concluye el siglo, Barcelona aventajaban a Madrid en número de estudios –73, frente a 57–, aunque el volumen de su trabajo era cuantitativamente menor. A estas ciudades les seguían en importancia, Valencia, con 32; Jaén, con 26; La Coruña, con 19; Zaragoza y Oviedo, con 14; Sevilla, con 13; Málaga y Murcia, con 12, y Santander, con 10. En total existían en España 439 establecimientos legalmente registrados, que cotizaban a Hacienda más de sesenta y cinco mil pesetas anuales”⁶⁶. D'aquesta manera, s'incentiva i es produeix l'establiment de la fotografia al territori espanyol, la qual serà molt ben rebuda pels sectors socials benestants, els quals es podien permetre la seva utilització pels elevats costos inicials que comportava el procediment. L'any 1846 es casaven la reina Isabel II amb Francisco de Asís, un matrimoni que també seria rellevant per l'àmbit fotogràfic, així com el matrimoni de la germana de la reina, María Luisa Fernanda, que es va casar el mateix dia que la seva germana amb Antonio María de Orleans, conegut com a duc de Montpensier⁶⁷, fill

62 Borrás, J.M. (2010). *Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem. Revista Española de Historia, LXX* (234), 101-136. p. 103

63 Op. cit., p. 103

64 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 55

65 Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos. p. 91

66 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 65

67 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid:

de l'últim rei de França, Lluís Felip de Orleans. El duc de Montpensier, de mentalitat liberal i amb uns ideals de progrés sòlids, quan va arribar a Espanya va quedar fascinat per les meravelles monumentals de moltes de les seves regions. La recepció de la fotografia a Espanya es vincula des dels seus inicis amb la família reial, la qual va fer realitzar moltes fotografies (Il·lustració 5). Els dos matrimonis, tant per l'interès que va mostrar Isabel II com pel del duc de Montpensier, van aficionar-se a la fotografia i la van promoure entre les elits espanyoles. El llibre d'Helena Pérez sobre *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*, s'afirma que aquests dos membres de la casa reial “reunirán las dos mejores colecciones fotográficas del momento: la reina por la cantidad de álbumes dedicados, retratistas que ofrecen sus servicios a la Real Casa buscando su protección y, sobre todo, la publicidad de su trabajo en la corte, y el duque de Montpensier por su afición personal a la fotografía y el mecenazgo hacia muchos de los fotógrafos que viajaron a nuestro país, que le llevó a poseer una de las mejores colecciones fotográficas del momento, hoy desgraciadamente dispersa por numerosas colecciones europeas y norteamericanas”⁶⁸.



Il·lustració 5: J. LAURENT. Isabel II, una de les monarques de l'època més interessades en la fotografia. 1860. (Col·lecció Museo Nacional del Prado)

Ediciones Cátedra. p. 183

68 Op. cit., p. 183

Els primers anys del daguerreotip a Espanya van comportar la instauració del mecanisme en àmbits diferents. Alguns sectors artístics veien la fotografia com a una eina potencial, així com membres de l'àmbit científic. Les diferents teories o línies d'investigació en relació amb la fotografia i el seu possible rendiment augmentava per moments. De totes maneres, segons Publio López, “aquellos pioneros españoles de la daguerrotipia no llegaron a dedicarse profesionalmente a la fotografía. Fueron en su mayoría, científicos progresistas y liberales, que se acercaron a la nueva técnica movidos por un interés puramente cultural”⁶⁹.

Els inventors o estudiosos que realitzaven investigacions per millorar l'invent provenien del sector social benestant, els quals tenien el poder econòmic necessari per realitzar aquestes inversions i, sobretot, un temps de lleure molt valuós per dedicar. Aquest tipus de perfil burgès de l'època, serà en la major part dels casos qui consolidarà la fotografia i aconseguirà les millores. A més de tenir el poder econòmic necessari, aquest sector social té el poder polític del país, que anirà augmentant al llarg de tot el segle XIX i al mateix ritme que el desenvolupament industrial. Aquestes classes dirigents van intentar primerament establir la política del país a través d'estratègies socials amb la finalitat d'obtenir beneficis d'un nou ordre que desplaçava el poder de la noblesa davant la nova classe emergent. El jurista i historiador, Miguel Martínez Cuadrado, fa referència a la procedència d'aquestes classes dirigents afirmant que “los regímenes liberales se presentan como representantes de la nación aunque en realidad se identifican y representan realmente a la burguesía, políticamente victoriosa en la lucha contra el Antiguo Régimen”⁷⁰. Per tant, de la mateixa manera que la segona meitat del segle XIX es caracteritza per l'expansió de la burgesia, lligada a la industrialització i als avenços tecnològics, en el camp polític ens trobem una política liberal establerta per la nova classe emergent, encara que aquest procés serà llarg i amb molts matisos depenen del territori, ja que la llarga transició cap al període industrial canvia el funcionament de les regions espanyoles propiciant diferències molt abruptes. Al sud, per exemple, es caracteritzen pel latifundisme, el qual es manté per l'antiga noblesa o per nous adquiridors de terres amb la desamortització, però no hi destaca una evolució industrial considerable. En canvi, a les províncies basques o a la mateixa Catalunya la trajectòria serà diferent, encara que molts pagesos de molts territoris es troben sota pressió d'un règim senyorial que jurídicament havia estat abolit, però a la pràctica es manté. Per tant, el procés té molts matisos depenen de cada punt territorial i això es mantindrà encara durant les pròximes dècades. Fins i tot a principis del segle XX, a Andalusia encara “un 1 por ciento de los propietarios acapara el 42 por ciento de las tierras”⁷¹.

69 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 19

70 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 53

71 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 9

L'any 1848, en plena expansió pública del procediment fotogràfic, una nova revolució francesa comporta al territori espanyol el replantejament de la qüestió social i augmenta la por dels poderosos davant la força i rapidesa que adquirien les idees progressistes. D'aquest context, Guy Palmade en fa la reflexió següent: “El auge de los movimientos nacionales admite sin duda, al menos en parte, una explicación análoga. Sus orígenes son evidentemente más remotos, fuera incluso de los países en donde existe desde hace mucho un marco estatal adaptado a sus exigencias, como Inglaterra, Francia o, pese a particularismos y regionalismos especialmente pujantes, España”⁷². Els canvis que es produeixen al llarg del segle XIX poden semblar insignificants pels pagesos i camperols del món rural, ja que molts d'ells viuen igual que ho feien les generacions anteriors, però indirectament acabarà sent inevitable que aquest sector de la societat també es vegi afectada pel desenvolupament econòmic, tecnològic o industrial, ja que en nombroses ocasions es generava una caiguda dels preus agrícoles o simplement, la millora dels transports comportava uns canvis considerables en les seves vides. Bona part de la pagesia es trasllada a les ciutats on el desenvolupament industrial captivava les il·lusions i expectatives dels més humils, un moviment que es produeix a un ritme molt més lent del que la historiografia tradicional havia considerat fins fa relativament poc, amb l'excepció de Barcelona, on aquest procés es produeix d'una manera més ràpida. Un estudi de Miguel Martínez Cuadrado ho confirma: “No deja de ser significativo la concentración de población en Barcelona y su provincia: Barcelona pasa de 183.787 habitantes en 1857 a 336.926 en 1877 –prueba de que el llamado sexenio revolucionario y sus años inmediatos fueron altamente provechosos a pesar de la protestas por la política librecambista–. En 1901 cuenta ya con 533.000 habitantes y en 1920 con 710.000 para convertirse en la primera ciudad del país hacia 1927 y superar el millón de habitantes en 1931, cifra que Madrid no acreditaría hasta 1935”⁷³. Publio López, seguint aquesta reflexió, fa una estadística semblant però tenint en compte uns intervals de temps diferents dels de Miquel Martínez Cuadrado. A més, Publio López inicia el seu estudi fent referència a la fotografia: “la nueva realidad social, económica y política española había cambiado no poco, desde los años del daguerrotipo. La población había pasado de 11.962.767 habitantes en 1833, a 16.622.000 en 1877. Ciudades como Madrid y Barcelona triplicaron su población, debido a las migraciones que, ya entonces, comenzaban a vaciar nuestros pueblos. En el ecuador del siglo, Madrid contaba ya con 160.000 habitantes, y Barcelona con 175.000. En 1880, Barcelona alcanzaba la cifra de 346.000 habitantes, y Madrid 398.000. Un crecimiento prácticamente similar que las convirtió en el centro de la vida nacional, junto a Zaragoza, Valencia, Santander, Cádiz, Málaga, Oviedo o Bilbao”⁷⁴.

72 Op. cit., p. 19

73 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 178

74 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 62

La concentració de capitals permet revolucionar els mercats i desenvolupar el progrés industrial amb inversions a diferent escala. Les directrius del funcionament de mercat és un mecanisme nou que s'intenten construir al seu gust els qui tenen el poder dirigent, és a dir, el sector social benestant. Guy Palmade, conclou el següent: “estas reglas han sido elaboradas poco a poco por políticos burgueses y garantizan su presencia en el poder. El modelo deja el campo libre al desarrollo de los negocios capitalistas, por la libertad que les asegura. Se trata, pues, de un régimen que beneficia esencialmente a la burguesía, una burguesía que acaba fácilmente con las insurrecciones. Pero en el plano de las ideas, el liberalismo no ha triunfado totalmente, ni mucho menos. En los países católicos, una de las más fuertes oposiciones viene de la Iglesia.”⁷⁵ Per tant, el contacte o l'arribada al territori espanyol d'agents estrangers que inverteixen el seu capital, dels quals cal destacar els qui porten la fotografia a Espanya, no contribueixen en l'emancipació de les estructures, idees i mentalitats tradicionals. En termes generals, la resta d'Europa passa a considerar que les autoritats han de rebre el consentiment de la nació i que els cops d'estat o fins i tot la tradició governativa no serveix per a la política dels nous temps.

En aquest context de noves polítiques liberals, els avenços tecnològics són la plasmació d'aquests nous ideals burgesos. Per aquest motiu és tan important relacionar la instauració de la fotografia amb la burgesia i els ideals de l'època, ja que com afirma Publio López de manera clara i concisa: “la apoteosis del retrato se produjo en una época en la que, paralelamente, se estaba operando una profunda mutación social. El decidido impulso de la burguesía liberal decimonónica fue postergado a las viejas castas políticas y aristocráticas, y la consiguiente democratización acabó propiciando unas formas artísticas más accesibles a las nuevas clases sociales en ascenso. Hacerse retratar se convirtió en un signo de progresión social, y nada mejor que la fotografía –la más democrática y revolucionaria técnica de representación conocida–, para que esta aspiración se hiciera realidad para amplias capas de público”⁷⁶. Els enginyers i els arquitectes van utilitzar en aquest context de desenvolupament tecnològic la “plancha fotogràfica, cuyo antecedente era la plancheta topográfica, ya usada en el siglo XVIII, que consistía en una cámara oscura colocada sobre un trípode que giraba alrededor de un eje vertical, de forma continua o discontinua, y que realizaba un dibujo panorámico”⁷⁷. El mecanisme, seguint el ritme de creixement tecnològic del segle XIX, es va anar millorant amb el temps. La burgesia emergent aconseguia així noves eines per plasmar i facilitar les seves creacions monumentals. La càmera fosca va ser substituïda l'any 1859 per Auguste Chevalier, el qual va fer noves aportacions al progrés i va aconseguir “una cámara fotográfica en cuyo chasis

75 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 214

76 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 51

77 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 59

se colocaba una película sensibilizada que iba impresionando las imágenes, captadas durante la rotación, que, una vez positivadas, se componían y daban lugar a una imagen panorámica completa de la que después podían obtenerse escalas y dimensiones del edificio”⁷⁸. Existeixen múltiples referències a l'invent de Chevalier, el qual va ser patentat a diferents països europeus, inclòs Espanya, l'any 1865, quan s'inscriu en el registre de privilegis d'invenció espanyol⁷⁹. Fins i tot es va crear la *Revista de Obras Públicas*, la qual estava enormement vinculada amb el procediment de Chevalier i servia per facilitar plànols d'edificis, a més de fer descripcions i lloar “el funcionamiento, la composición y las ventajas del uso de la plancheta fotográfica de Chevallier”⁸⁰. Durant tot el segle XIX, l'arquitectura va ser l'element més fotografiat de tot el territori espanyol, seguit dels tipus i costums populars, on l'interès es trobava en la projecció de la imatge romàntica d'Espanya⁸¹. En definitiva, els nous mecanismes són presents en molts àmbits pel context de desenvolupament tecnològic i industrial que viu la societat d'aquest període, amb millores que serveixen principalment per fer més simple o senzill qualsevol activitat i obtenir majors rendiments o perfeccionar els resultats.

Per poder avançar en la direcció d'aquest futur de millores i progrés, el nou règim de finals del segle XIX es dedica a superar etapes anteriors per aconseguir l'estabilitat del sistema burgès del moment, procurant no caure en els errors de l'inestable cicle liberal anterior⁸², amb una crisi política accentuada per la pèrdua de les colònies. L'historiador Manuel Tuñón de Lara també parla d'aquesta crisi qualificant-la de “múltiple y polifacética: crisis del sistema porque ya no había imperio; crisis política, porque los partidos que se turnaban en el poder, el conservador y el liberal, asentados en un aparato caciquil, salían maltrechos y desprestigiados de la derrota; crisis social, porque el desarrollo de la industria en algunas zonas acrecentaba el peso de la clase obrera que se enfrentaba con unos patronos intransigentes” (Tuñón de Lara, citat per López, 1999, p. 89). L'any 1885, poc temps després de la mort d'Alfons XII, els liberals troben l'oportunitat d'accedir al poder i convoquen les Corts amb la Regent Maria Cristina, plasmant noves mesures institucionals a la Constitució. El llibre d'*Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* determina que “durante quince años, en las Cortes se establecieron pactos y transacciones legislativas con las que culminaba el sistema político de dominación burguesa que penetra profundamente en el siglo XX”⁸³, i que “dos hombres van a encarnar este liderazgo en el sistema bipartidista: Cánovas, jefe del partido liberal-conservador; Sagasta, el primer notable perpetuo en todas las ocasiones de

78 Op. cit., p. 59

79 Op. cit., p. 61

80 Op. cit., p. 61

81 Op. cit., p. 187

82 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 22

83 Op. cit., p. 39

gobierno liberal”⁸⁴. Durant més de vint anys els dos homes s'alternen al poder amb etapes més i menys conservadores però sempre amb les classes dominants posicionant-se a les institucions fonamentals. El règim es caracteritza per ser una monarquia liberal en la manera de ser governat, però la burgesia té la força econòmica i el poder dirigent dins un estat centralitzat i nacional. Els ingressos i les rentes confirmen les desigualtats d'un règim fiscal amb grans diferències al sector productiu. Per aquest motiu, Marc Bloch, historiador francès i fundador de l'Escola dels *Annales*, afirma que és “inevitable que las diferentes clases tengan intereses opuestos y sean conscientes de sus antagonismos”, però “la desgracia de la patria comienza cuando deja de comprenderse la legitimidad de estos enfrentamientos”⁸⁵. Les diferències regionals, també queden plasmades en la recaptació d'impostos, però sempre beneficiant les classes dirigents i les mitges altes. A més, l'antiga noblesa segueix tenint un paper essencial, caracteritzat per les “indiscutibles preferencias a la hora de cubrir puestos de alto rango, embajadores, presidencias de altos órganos, empleos públicos y condecoraciones, posiciones ventajosas en la carrera de las armas y, en casos excepcionales por su escasa afición en la de las letras”⁸⁶. Així doncs, durant aquest període i tot l'auge del poder burgès, la noblesa no deixa de tenir una posició completament avantatjosa i protagonista al llarg de la restauració monàrquica, que en relació amb el desenvolupament industrial, Miguel Martínez Cuadrado s'hi refereix com a “plano inclinado del anacronismo y el aislamiento de las bases sociales del país a que le habían llevado tanto el asentismo como sus proverbiales carencias ante la innovación y el progreso tecnológico de la era contemporánea”⁸⁷. Gisèle Freund, en una de les seves reflexions com a sociòloga basant-se en la fotografia, afirma definitivament que “el retrato fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esa evolución”⁸⁸.

En aquest context d'incerteses però d'avenços tecnològics, demogràficament trobem uns nivells baixos de creixement de la societat espanyola en comparació amb la resta de països europeus. França, propulsora de la fotografia, havia augmentat la seva demografia al llarg de tot el segle XVIII, fet que li havia permès augmentar els recursos agraris i una “revolució industrial accelerada entre 1850-1890”⁸⁹, molt diferent del ritme espanyol. De fet, la crisi econòmica dels anys seixanta també va contribuir a la davallada demogràfica, ja que la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) en

84 Op. cit., p. 45

85 Bloch, M. (2019). *La extraña derrota: Testimonio escrito en 1940*. Barcelona: Crítica. p. 156

86 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 245

87 Op. cit., p. 245

88 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 13

89 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 79

zones com Navarra, el País Basc o la mateixa Catalunya en van ser una conseqüència considerable que va acabar afectant tot el país. De totes maneres, a escala europea, trobem al llarg de tot el segle XIX un augment progressiu de la demografia que Guy Palmade descriu amb els percentatges de la següent manera: “Si en torno al 1800 los europeos representaban el 21 por ciento de la población del mundo, en torno al 1850 representaban entre el 22 y el 23 por ciento, y en 1900 más del 25 por ciento. Entre estas mismas fechas pasarán sucesivamente de cerca de 187 millones a 266 y 401, un crecimiento medio anual del 10 por mil, en lugar del 3 por mil entre 1650 y 1750, por ejemplo”⁹⁰. De totes maneres, Miguel Martínez Cuadrado afegeix que “las hambres y crisis de subsistencias, secuela de una sociedad afectada por el cáncer del subdesarrollo europeo de su época, producen entre 1881 y 1890 una repercusión profunda observable sobre todo en la subida de las tasas de mortalidad”⁹¹.

De manera paral·lela, durant aquest segle la pèrdua de les colònies espanyoles també comporta canvis considerables que autors com Publio López hi fan referència parlant de “lucha obstinada entre el pasado y el futuro, entre la libertad y las cadenas”⁹². La guerra dels deu anys a Cuba (1868-1878) també contribueix a la davallada demogràfica d'aquest segle, ja que aquest conflicte genera un “gran número de víctimas entre los soldados españoles por razones sanitarias y climatológicas mucho más que por motivaciones estrictamente bélicas y de combate”⁹³. Per aquest motiu i amb aquesta crisi, el govern s'acabarà centrant a buscar l'estabilitat interior, ja que la guerra colonial exigia uns costos totalment incompatibles amb les exigències internes. Passaran anys fins a aconseguir la solució transitòria a Cuba, amb la pau de Zanjón de 1878⁹⁴, de manera que la població espanyola queda molt afectada per aquests conflictes que es produeixen en paral·lel al període de progrés industrial, descobriments tecnològics i avenços científics, generalment europeus.

El context incentiva nous moviments sindicalistes on es reflecteix d'una manera més rellevant els desastres anteriors, ja que “el subdesarrollo económico, la corrupción política, la abyección africanista, que llevó al sacrificio a miles de jóvenes en los desolados frentes de Marruecos, y la supervivencia de estructuras decimonónicas en la industria, empujaron al emergente proletariado urbano a una creciente radicalización encauzada por los movimientos socialistas y anarquistas, que centraron su protesta en las pésimas condiciones de trabajo, en la explotación y en las incabables

90 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 2

91 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 83

92 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 89

93 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 82

94 Op. cit., p. 15

levas africanas”⁹⁵. Per tant, si ens fixem en el conjunt general europeu i ens centrem en les classes populars, aquesta no deixava d'augmentar el seu patiment pel context conflictiu que es viu al llarg de tot el segle. Hi havia un esgotament de les reserves que a mesura que aquesta preocupació desapareixia amb la seva millora i la reducció de l'endeutament, igualment sorgien altres problemes a escala econòmica que no deixarien de frenar els moviments o les manifestacions reivindicatives.

Així doncs, el problema de les colònies acompanya Espanya pràcticament durant tot el segle XIX, ja que des de 1808 fins a 1898 existeixen alteracions i conflictes als territoris d'ultramar, uns territoris cada vegada més coneguts visualment a la península gràcies a la fotografia, la qual podia aportar imatges de moltes zones desconegudes que la gent sempre s'havia imaginat segons les informacions que arribaven de manera escrita o de manera oral.

Els territoris colonials, per tant, són un clar exemple on “la ilustración fotográfica permitió, por otra parte, acercar el conocimiento de lugares remotos, edificios, paisajes y obras de arte de los museos más importantes del mundo a toda la sociedad que las podía comprar y contemplar cómodamente”⁹⁶. José María Borrás també fa referència a les aportacions de la imatge fotogràfica en relació amb les colònies, afirmant que aquesta estava “alimentada por el «imaginario colectivo», que para sus propósitos no tenía reparos en manipular el objeto, ya fueran personas, trabajadores, o herramientas y máquinas. Algo semejante se aprecia en la fotografía colonial. En instantáneas realizadas en el África profunda o el Norte de la India, se vislumbra la tradición pictórica del siglo XVIII. El retrato fotográfico, el que se extiende entre las clases medias del XIX, podía emular al retrato aristocrático”⁹⁷. D'altra banda, la fotografia no només es relaciona amb la colonització com a mecanisme per donar a conèixer de manera visual i com a plasmació de la realitat territorial, sinó que també serà utilitzada per les classes dirigents com a demostració de força i poder. José María Borrás, catedràtic d'història a la Universitat Complutense de Madrid, afirma que “por su parte, el Estado, el de los tiempos de la industrialización acelerada, de la expansión colonizadora, de los cambios sociales y políticos que afectaban a multitudes, encontró en la fotografía un instrumento de propaganda, además de control social”⁹⁸.

Els mitjans pels quals era transmesa la fotografia al territori espanyol podien ser diversos. En primer lloc, es té constància que la primera revista especialitzada en fotografia va ser *El Propagador de la Fotografía*, publicada a Cadis, però de curta durada, del 15 d'octubre de 1863 a l'agost de 1864⁹⁹. El

95 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 91

96 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 21

97 Borrás, J.M. (2010). *Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 108

98 Op. cit., p. 104

99 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 201

mateix any 1863 va aparèixer amb força *El Eco de la Fotografía*, considerat un “boletín de la Sociedad Fotográfica de Cádiz, en la que aparecieron artículos de índole técnica, fundamentalmente”¹⁰⁰. Concretament, serà a la regió d'Andalusia on sorgeixen les primeres revistes especialitzades, ja que fins i tot la tercera va ser en aquest territori, a la ciutat de Sevilla, fundada per José Sierra Payba, el qual l'any 1879 traslladaria a Barcelona¹⁰¹, on la possibilitat de benefici econòmic era major per la concentració de capitals. Pel que fa a les primeres fotografies de premsa, van ser força més tardanes i no van arribar fins als anys setanta, encara que Publio López afirma que “en la década anterior las revistas ilustradas utilizaban regularmente la fotografía para ejecutar sus grabados”¹⁰², i que “la mayor parte de las imágenes de estos fotógrafos no tienen ningún señalado carácter periodístico, limitándose su interés al testimonio iconográfico de gestos, uniformes e impedimenta de los esforzados *cruzados de la causa*”¹⁰³. Els esdeveniments històrics del segle XIX apareixen a la premsa principalment en forma de gravat, ja que aquest fenomen es portava a terme abans que “los medios tonos pudiesen ser reproducidos fotomecánicamente en las rotativas de *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*”¹⁰⁴. Per tant, la trajectòria que va tenir la recepció de la fotografia a Espanya, es troba estretament relacionada amb el context de l'època, amb unes polítiques de la nova classe emergent que buscaven beneficiar-se d'un desenvolupament industrial i tecnològic que semblava que ja mai més tindria frenada. Gisèle Freund, amb la relació social que estableix envers la fotografia, recorda la importància i necessitat de relacionar els invents i avenços tecnològics amb el context històric. Viure tot allò que suposa un canvi per la concepció humana ha de comportar el plantejament explícit que “cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”¹⁰⁵.

3.-Fotografia i burgesia

3.1.- Els sectors socials benestants i les diferents burgesies

Les classes dirigents, les quals tenien el poder polític, econòmic i social del període de desenvolupament tecnològic i industrial, van rebre amb entusiasme l'arribada de la fotografia.

100 Op. cit., p. 201

101 Op. cit., p. 201

102 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 80

103 Op. cit., p. 81

104 Op. cit., p. 82

105 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 7

Durant aquest període industrial, una nova classe es consolida passant a formar part del sector social dirigent: la burgesia. Actualment, el concepte burgesia engloba models i àmbits molt diferenciats i trenca amb les consideracions generals i poc matisades de la historiografia tradicional, que havia estat definint-la simplement com a “cualquiera que ejerza regularmente una profesión que le permita mantener su rango y, al mismo tiempo, ahorrar para ponerse a cubierto de las necesidades en su vejez”¹⁰⁶. Per Jürgen Kocka, “los intentos siempre renovados y jamás satisfactorios del todo de la investigación por acuñar una definición de la burguesía demuestran lo difícil que resulta responder a esa cuestión”¹⁰⁷.

Marc Bloch, a *La extraña derrota* realitza una definició que segurament és de les més rellevants o completes que existeixen. Bloch utilitza un mètode d'eliminació dels diferents elements socials i econòmics per aconseguir com a resultat final la definició del terme: “llamo burgués al francés que no debe sus recursos a su trabajo manual; cuyos ingresos, sea cual sea su origen y su abundancia, sumamente variable, le dan un desahogo económico y le procuran una seguridad, a este nivel, muy superior a las incertidumbres del salario de un obrero; cuya instrucción, ya recibida desde su infancia, si su familia está arraigada, ya adquirida durante una ascensión social excepcional, supera, por su riqueza, sus formas o sus pretensiones, la norma cultural más común; al francés que, a fin de cuentas, se siente o cree miembro de una clase llamada a ejercer un papel dirigente en la nación y que, en infinidad de detalles de su modo de vestir, su lengua, su sentido del decoro, refleja, de una manera más o menos instintiva, su apego a este carácter distintivo de grupo y a este prestigio colectivo”¹⁰⁸. Una única consideració generalitzada per aquest terme comporta unes limitacions que condicionen aspectes fonamentals pel seu coneixement. Jürgen Kocka, afirma que “no forman parte de la burguesía la nobleza, el clero católico, los campesinos y las capas bajas de la población urbana y rural, incluyendo a la clase obrera. En todo caso forman parte de la burguesía los comerciantes, fabricantes y banqueros, los propietarios del capital, empresarios y directores”¹⁰⁹.

Així doncs, la burgesia inclou moltes possibilitats d'obtenir els beneficis econòmics, així com l'obtenció d'una posició social poderosa amb un ventall de possibilitats d'accés diferents. La burgesia que s'està consolidant durant el segle XIX, amb el desenvolupament tecnològic i l'etapa industrial, va ser elogiada per Marx al Manifiesto del Partido Comunista: “Ha sido ella la que primero ha demostrado lo que puede realizar la actividad humana; ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas, y ha

106 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 153

107 Kocka, J. (2000). *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Editado por Jesús Millán, Josep Maria Fradera, Biblioteca Nueva Universidad de Valencia. p. 24

108 Bloch, M. (2019). *La extraña derrota: Testimonio escrito en 1940*. Barcelona: Crítica. p. 156

109 Kocka, J. (2000). *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Editado por Jesús Millán, Josep Maria Fradera, Biblioteca Nueva Universidad de Valencia. p. 22

realizado campañas muy distintas a los éxodos de los pueblos y a las Cruzadas... La burguesía suprime cada vez más el fraccionamiento de los medios de producción, de la propiedad y de la población” (Marx, citat per Palmade, 1976, p. 148).

En primer lloc, els avenços tècnics i el desenvolupament econòmic va crear un nou sector burgès d'industrials. La majoria d'aquests propietaris vivien a les ciutats, ja que era on es trobaven la majoria de les seves fàbriques, així com els treballadors i obrers d'aquestes. En el cas concret de Catalunya, hi predominava una burgesia molt potent que havia sorgit de la indústria tèxtil, mentre que a Madrid, per exemple, destacava la burgesia comercial. Aquesta indústria tèxtil concentrada al territori català va comportar un desequilibri sectorial, beneficiant als principals centres però perjudicant els petits centres restants i localitzats a la resta del territori espanyol. Altres sectors no van ser perjudicats per l'auge d'aquesta indústria però van continuar sent marginals. Al llibre *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* s'especifica que “la hegemonía textil catalana no destruyó ni a la artesanía ni a otras industrias como las del lino, cáñamo, yute, esparto, pita, etc. Los telares tradicionales unifamiliares o la artesanía primitiva se mantuvieron en los más apartados rincones del país”¹¹⁰. Es va generar així una espècie de monopoli industrial tèxtil, on els seus principals dirigents i inversos entrarien a formar part de la burgesia i a obtenir grans beneficis econòmics. En certa manera, Catalunya va ser pionera d'aquest sector i va acabar aconseguint una exclusivitat que li comportaria molts factors de progrés, convertint la ciutat de Barcelona en una de les ciutats més desenvolupades. La historiografia tradicional, durant molts anys reivindicava la importància d'aquesta burgesia provinent del sector tèxtil, però hi ha molts més matisos a tenir en compte dins el mateix sector burgès que, com s'ha dit anteriorment, són necessaris per no caure en les limitacions que condicionin altres aspectes fonamentals. Així doncs, cal tenir en compte que també existeix una burgesia més tradicional, que tot i l'evolució tecnològica del segle es manté en el món rural i viu de les rendes territorials i de les seves mateixes propietats. Són una burgesia que viu lluny de les fàbriques i de les inversions tecnològiques, una burgesia que es pot caracteritzar per viure al camp però fins i tot pot viure a la ciutat, encara que sense perdre mai el contacte amb el món rural, d'on prové la seva font principal d'ingressos. En el cas concret català, Rosa Congost, catedràtica d'història econòmica a la Universitat de Girona, demostra a través d'un estudi centrat en els habitants més rics del camp gironí que, en pocs anys, van passar de ser considerats per ells mateixos com a pagesos, a considerar-se *hisendats*, diferenciant-se així dels pagesos de posició econòmica inferior. De fet, l'autora afirma que aquests *hisendats* són els “mateixos personatges que els historiadors solem etiquetar com a <<burguesia agrària>> o

110 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 179

<<burguesia rural>>”¹¹¹.

El sector de la mercantilització també va comportar que algunes famílies assolissin uns beneficis considerables, de manera que segons Àngels Solà i “com va deixar ben clar Pierre Vilar, en el segle XVIII a Barcelona es va constituir una activa i prou àmplia burgesia mercantil i van emergir alguns fabricants d'indianes que, en alguns casos, assoliren una sòlida posició econòmica”. El seu estatus econòmic, anava acompanyat d'unes vestimentes elegants i de qualitat en què només hi tenien accés els sectors poderosos de la societat (Il·lustració 6).



Il·lustració 6: O. LE NORMAND. L'alcalde de Girona, Francesc Ciurana i Hernández, vestit d'etiqueta. 1891. (Col·lecció Pagès Fuertes)

Les grans famílies inicien enllaços matrimonials entre elles com una manera d'aconseguir augmentar la seva força política. A través de la creació de nous vincles dins el mateix sector social s'estableix una promoció i consolidació de la secularització social. D'aquesta manera, autors com Miguel Martínez Cuadrado afirmen que “la endogamia política se convertí en la segona fase, a partir de los años finales del siglo XIX, en un crónico mal de los parlamentarios y políticos que fue

¹¹¹ Congost, R. (1997). De pagesos a hisendats: Reflexions sobre l'anàlisi dels grups socials dominants. La regió de Girona (1780-1840). *Recerques: història, economia, cultura*, (35). p. 52

criticado y satirizado elocuentemente dentro y fuera del régimen”. El contacte amb aquesta burgesia complex del segle XIX el tindran els qui ocupen unes professions concretes, ben remunerades i de certa consideració per l'alta societat.

Els advocats, els metges, i les professions judicials o especialistes, ocupen una posició intermèdia que s'anirà posicionant amb el pas dels anys més aviat cap al sector burgès. D'aquesta manera, una segona posició social sorgida de les professions liberals anirà consolidant un nou lloc que també s'aparta de les classes obreres, camperoles i el proletariat en general. Publio López fa referència a aquest grup burgès mentre afirma que “a la enorme influencia de la nobleza iba a suceder el tardío imperio de la burguesía, impulsora de las transformaciones industriales que alteraron el rostro inmutable del país. Banqueros, empresarios y universitarios suceden a los apergaminados aristócratas que tanto irritaban a la nutrida legión de viajeros románticos del siglo”. La diferència principal en termes econòmics i socials es troba entre els qui són propietaris i els qui no tenen propietats. Una estratificació que es desenvolupa a través de l'herència i és contemplada pel codi civil, ja que el propietari apareix en les lleis fiscals com a protagonista de la vida econòmica. El liberalisme burgès té en compte una condició social que es consolida de generació en generació i a través de l'augment de les riqueses. En la majoria dels casos, la dificultat es troba en aconseguir accés al poder i a assolir l'economia de les classes altes, però una vegada aconseguits aquests factors es mantenen a través de la mateixa descendència familiar, fet que recorda el traspàs de les riqueses de l'antiga aristocràcia. En el cas espanyol, la burgesia va establir un gran vincle amb l'Església Catòlica. A principis del segle XIX i prèviament a l'etapa de desenvolupament industrial, hi havia un cert enfrontament entre l'església i la política liberal o burgesa per assolir el poder a l'àmbit estatal. De fet, Guy Palmade afirma que “esta es una edad materialista, que cree en la dominación de la naturaleza, en la máquina, en los mecanismo técnicos y sociales, en los automatismos, nuevo rostro del fatalismo”, i per tant s'enfrontava a molts ideals religiosos. L'any 1876 el govern de Cánovas del Castillo proclama a la Constitució “la confesionalidad católica del Estado y obligándose <<la Nación a mantener el culto y ministros>> de la Iglesia, aparte del monopolio del ritual público a favor de la religión del Estado, la preeminencia eclesiástica adquirió rango constitucional nuevamente”. Les dretes, encapçalades per la burgesia més poderosa que s'havia anat consolidant al llarg de tot el segle XIX, s'uneixen amb una església que finalment torna a tenir un paper protagonista dins el poder estatal. La burgesia troba en l'església un element més de cohesió social per establir l'ordre concret i estabilitzar el país.

Miguel Martínez Cuadrado fa referència a la conflictivitat entre l'Església i la burgesia per les qüestions socials i el poder dirigent afirmant que la “iglesia católica y burguesía liberal mantuvieron hasta 1876 un enfrentamiento radical tanto por la cuestión de la confesionalidad del Estado y las

relaciones con la Santa Sede vaticana como por los problemas internos más específicos derivados de los bienes materiales conservados por la Iglesia española antes y durante el período o períodos de mayor intensidad desamortizadora”. Tot i això, destaquen un gran nombre de persones vinculades a la institució eclesiàstica, encara que anirà augmentant: “hacia 1857-1869, al menos en el nivel estadístico, el punto mínimo de personas vinculadas a la Iglesia española sumaba alrededor de 56.000 a 59.000 miembros. La trayectoria que parte de los 150.000 individuos vinculados al estamento eclesiástico en 1797, y a los 136.181 registrados en el año 1930, muestra en términos absolutos su punto más bajo precisamente entre los años indicados de 1857 a 1860”. Es faran passos cap a un equilibri de poder, on la burgesia i l'església aconseguen interessos comuns que els portarà a certs punts d'unió. A partir de 1876 doncs, el sector de l'Església catòlica i el sector de la burgesia es trobaran fortament units. La relació de l'àmbit religiós amb l'àmbit educatiu serà molt important per la transmissió d'aquests ideals. Aquesta idea s'observa, sense anar més lluny, en les mesures dictades pels governs i en les normatives estatals. És interessant recordar que autors com Guy Palmade que reflexionen sobre aquest aspecte, conclouen que “en realidad el conformismo moral, el sentido de la jerarquía y del orden, la negación del cambio se oponen, en la conciencia religiosa, a una cierta inquietud que difícilmente puede expresarse y romper las cadenas de antiguas formulaciones”.

Un altre element que va servir a la burgesia espanyola i a la de molts altres països per mantenir l'hegemonia estatal va ser l'exèrcit, que es caracteritzava per la seva jerarquia i l'ostentació d'alts càrrecs que servien al sector benestant per crear vincles coactius i mantenir el seu poder. Tot i això, cal tenir en compte que al llarg dels anys havia rebut membres de tota procedència social. Durant el segle XIX, el transcurs de la política liberal i el poder polític consolidat per les classes superiors genera noves tensions entre el règim militar i la jerarquia de l'exèrcit, un fet que anirà completament relacionat amb la política del moment. Miguel Martínez Cuadrado fa referència a aquest fenomen tenint en compte que les classes mitjanes i baixes “desde los cruciales hechos político-sociales de 1873 y 1874 en todo caso, ante la supresión radical de las milicias y voluntarios federales y republicanos, pierden desde entonces los contactos establecidos durante largos decenios de luchas conjuntas y toman posiciones netamente contrapuestas a las de los núcleos de la oficialidad del ejército”. En definitiva, durant aquest segle de desenvolupament industrial i de consolidació de la nova classe emergent, l'estructura jeràrquica i els mitjans coactius que disposa l'exèrcit fan que aquest es converteixi en un auxiliar del sistema social polític de la burgesia i de les classes dirigents nacionals”.

Una altra de les diferències entre la nova classe emergent i l'antiga aristocràcia que caracteritza el conjunt global de què s'entén per burgesia serà l'habitatge. Els espais s'adapten als gustos de la nova

burguesia i la decoració passa a tenir un paper protagonista. Mònica Bosch, presenta dos àlbums fotogràfics d'entre 1895 i 1911 sobre la família Carles de Girona, una família d'hisendats originaris de Torroella de Montgrí que són un clar exemple d'ascens social i prosperitat econòmica. La família es va traslladar a la capital de la província per augmentar el seu poder polític i millorar vincles amb els sectors dirigits. Aquests àlbums presenten alguns dels espais de la finca que van adquirir a la Plaça del Vi de Girona, on es poden veure les riques decoracions que la nova classe emergent utilitzava per les seves estances (Il·lustració 7).



Il·lustració 7: V. FARGNOLI. Dormitori de la casa Carles (Girona). 1911.

(INSPAI, Centre de la Imatge de la Diputació de Girona)

Aquesta casa va rebre la visita de grans personalitats de l'època, tant membres de la nova classe burgesa com de l'aristocràcia o la mateixa monarquia. El període de desenvolupament industrial que es consolida a les ciutats durant el segle XIX comporta grans transformacions i una divisió radical dels barris. La zona on hi ha les fàbriques i els centres de producció, propietat de la mateixa burgesia, queda lluny de la seva residència, a diferència dels treballadors d'aquests centres, que passen a concentrar-se en barris obrers més propers a la feina i, per tant, exposats als fums o als residus que es desprenen de la producció. Per tant, segons la condició social dels seus habitants es construeix una zona privilegiada per aquells que s'ho poden permetre. Aquest serà un altre factor molt característic del període en el qual la fotografia comença a agafar importància en la vida burgesa, la qual adopta un *modus vivendi* amb paràmetres propis. Guy Palmade ho descriu de la següent manera: “En el hormiguero humano que son las ciudades, los modos de vida están

diferenciados. Ya han sido evocados en el apartado de la descripción de las fuerzas sociales. Uno de ellos, por encima de todo, determina la vida social: se constituye un modo de vida burgués, con tendencia a irradiarse sobre todos los demás, anexionando poco a poco los restantes modos de existencia. Un elemento importante de ese modo de vida es el de comodidad, noción nacida en Inglaterra. La vida hogareña toma un nuevo sentido en torno a la familia: papeles pintados, jarrones, alfombras embellecen el marco de la vida cotidiana. Los obreros más acomodados se preocupan incluso por su vivienda y, al terminar su trabajo vuelven a casa en lugar de entretenerse en las tabernas. En la familia adquiere mayor importancia el niño, sobre cuyo futuro se hacen proyectos, ya se trate de educación, de fortuna o de matrimonio, como lo atestigua la novela *Renée de Mauperin*, de Edmond de Goncourt, editada en 1864. Se empiezan a celebrar los cumpleaños, se toma la costumbre de visitar a los viejos padres. Los buenos sentimientos figuran entre las virtudes burguesas y todo se convierte en algo respetable”¹¹². El funcionament, la disposició i l'estructura d'una ciutat, és el resultat de la dinàmica del pas del temps. El període de desenvolupament industrial comporta que la burgesia es consolidi en un sector concret de la ciutat, amb característiques pròpies i elements elitistes representatius. Per tant, l'evolució dels esdeveniments i dels successos històrics sempre es reflecteix en els mateixos espais i les diferents localitats, tal com queda palès en llibres d'autors més propers com el de *Girona en època contemporània: Les capitalitats de la ciutat (1800-1939)*, de Mònica Bosch i Joaquim M. Puigvert.

El *modus vivendi* que es considera propi de la burgesia no és només una manera de viure, sinó que també va acompanyada d'un *modus operandi* i un *savoir faire* que els caracteritza o representa, però sobretot, que els diferencia dels estaments socials inferiors. De fet, més enllà d'aquest entorn idíl·lic, creat i construït al gust de la pròpia classe dirigent, la major part de la població ha d'afrontar viure en habitatges insolubles i en condicions precàries. Aquest factor és el que s'oposa al concepte de *burguesia*. El doctor Du Mesnil descriu l'any 1878 la realitat paral·lela al món burgès: <<En todas partes se constata que un gran número de edificios que albergan pisos amueblados están en el más lamentable abandono desde el punto de vista de la salubridad. La humedad es constante, la ventilación y el alumbrado son insuficientes, la suciedad es inimaginable, las viviendas a menudo están defectuosamente protegidas contra la intemperie de las estaciones, los patios apestan por el amontonamiento de detritus de todo género en putrefacción y el estancamiento de aguas pluviales y domésticas que en ellos se corrompen y pudren>>¹¹³. Totes aquestes característiques s'oposen a les cases burgeses, on plasmar l'elegància i el bon gust és la preocupació principal. La decoració dels elements i les ornamentacions no va lligat a la funcionalitat, sinó que la característica de molts

112 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 192

113 Op. cit., p. 193

objectes funcionals és camuflar-se entre refinats decorats. Aquest és un dels elements que caracteritzarà alguns espais dels estudis fotogràfics del segle XIX, ja que la voluntat de tenir elements elegants i decoratius que representin els habitatges burgesos serà molt important, tenint en compte que aquests seran els principals clients i voldran que els decorats sumptuosos del nou període apareguin de manera representativa en els seus retrats d'estudi fotogràfic.

Per aquest motiu, en part, la burgesia sovint es relaciona amb una mentalitat hipòcrita i superficial. La seva vida tenia un funcionament que s'apartava completament de la realitat general, amb una monotonia carregada de rituals arcaics i formalismes, amb un discurs moral i de valors que sovint no s'aplicaven. Tot i la divisió dels barris que contribuïa en la secularització social, els barris burgesos podien ser molt diferents. Més enllà dels barris convencionals, els barris de cases burgeses es caracteritzen per estils i formes variades, amb la intencionalitat de destacar les unes per sobre de les altres amb elements ornamentals que cada casa del sector social benestant es feia seu. D'altra banda, també podem trobar finques molt semblants entre elles, ja que aquestes cases poden estar relacionades pel mateix arquitecte prestigiós del moment. La definició d'aquests edificis, per Guy Palmade, és de “casas de recreo, *cottages* rodeados de verde y árboles en todos los estilos, gótico, griego, bizantino, italiano, medieval o renacentista, con todas las mezclas y todos los matices generalmente por hileras o grupos de cinco, diez, veinte iguales, visiblemente salidos de las manos de un mismo empresario, como otras tantas copias de un mismo jarrón o de un mismo bronce”¹¹⁴.

Per aquest motiu, la importància inicial de la fotografia s'emmarca en la demostració de força i poder dels qui podien tenir accés al mecanisme. D'aquesta manera, en una imatge fotogràfica es reflecteixen els decorats i els elements típics que caracteritzen la burgesia d'un període en el temps, una burgesia que inclou diferents sectors socials benestants, amb matisos que van més enllà del que la historiografia tradicional havia considerat i generalitzat com a burgesia sorgida únicament de la indústria tèxtil. Gisèle Freund, en una de les seves reflexions com a sociòloga i tenint gran cura de la relació entre la fotografia i la classe emergent, inicia el seu estudi amb aquestes paraules:

“Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, a importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento”¹¹⁵.

114 Op. cit., p. 194

115 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 8

3.2.- La burgesia com a principal consumidora de fotografia:

3. 2. 1.- Les primeres fotografies:

La presentació pública del daguerreotip a l'Acadèmia de Ciències de Paris l'any 1839, va fer que automàticament comencessin a aparèixer tallers o estudis de fotografia que tenien la finalitat d'aconseguir diferents resultats a través de la plasmació de la realitat. L'Estat francès, mitjançant el ministeri d'Interior, va comprar el procediment fotogràfic, però això no va evitar que les presentacions del daguerreotip als diferents països i el gran entusiasme que generava donés lloc a una ràpida obertura de tallers i estudis professionals.

En paral·lel a l'obertura d'aquests estudis professionals i prèviament a la seva consolidació, les primeres fotografies es realitzaven a l'exterior per qüestions de lluminositat. Aquest és el motiu pel qual les primeres fotografies principalment es van fer sobre monuments o edificis arquitectònics, ja que per altra banda el temps d'exposició era força llarg i això dificultava el retrat amb les persones, podent-se fer feixuc o pesat. Helena Pérez explica que realitzar fotografies exteriors i d'edificis “contaba con dos grandes ventajas para ser reproducida, y eran su iluminación por luz natural directa y su inmovilidad, cuestiones que pueden resultar obvias, pero que eran fundamentales para producir daguerrotipos con éxito en los primeros años, en los que un retrato podía llegar a tardar más de media hora en impresionarse sobre la placa, inconveniente que dio lugar a toda una larga serie de caricaturas periodísticas”¹¹⁶. La mateixa autora relaciona aquest fenomen com a una característica heretada fins a l'actualitat: “Las limitaciones técnicas explican, por ejemplo, el protagonismo de la arquitectura, las vistas urbanas o la escultura, que permitían la fotografía al aire libre, frente a la reproducción de pinturas y otros objetos de arte, que no podían exponerse a la luz natural de forma prolongada. Las cámaras y las primeras lentes también supeditaban el éxito de los trabajos fotográficos, y ello explica la ausencia de interiores arquitectónicos o la elección de determinados puntos de vista que llevaron a la consolidación de un imaginario repetido desde entonces hasta nuestros días”¹¹⁷. En el cas que apareixessin individus en aquesta mena de fotografies inicials sobre edificis, paisatges o monuments, Raphael Samuel, a *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, afirma que “a menudo hubo que sobornar o pagar por su colaboración a los modelos o protagonistas, los cuales podían estar disfrazados para la ocasión”¹¹⁸.

116 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 42

117 Op. cit., p. 42

118 Samuel, R. (1994). *Fotografías antiguas. Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. València: Publicacions de la Universitat de València. p. 390

D'altra banda, pel context en el qual ens trobem, un context de mecanització i avenços tecnològics, així com de canvis en els estils i maneres de viure, la fotografia acompanya els nous temps i a poder reflectir els canvis que s'estan consolidant al llarg del segle XIX en elements monumentals o edificis. Autors com Quentin Bajac consideren que és “el dominio de la arquitectura y de la construcción industrial que la fotografía acompaña más estrechamente a la naciente industrialización y al advenimiento del hierro y del vapor”¹¹⁹. La fotografia d'arquitectura té molts avantatges i uns bons resultats (Il·lustració 8), de manera que molt aviat augmenten els professionals dedicats a potenciar-la. Tot plegat es produeix al ritme que es construeixen els primers tallers fotogràfics i es consoliden millores o avenços, temptejant diferents terrenys per veure on la fotografia pot resultar ser un negoci rendible.



*Il·lustració 8: C. CLIFFORD. Vista de l'Alcázar i la Torre de Juan II de Segovia com a fotografia d'arquitectura. 1853.
(Col·lecció Museo Nacional del Prado).*

Així doncs, fotografiar elements arquitectònics tenia grans avantatges, ja que no tenia tantes dificultats envers la llum. El fet que l'element fos immòbil en facilitava la realització i segurament

119 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 78

de tots els intents en altres àmbits, aquest va resultar ser el més rendible, tenint en compte que en “las ciencias naturales, con la microfotografía, y la astronomía, con la macrofotografía, son asimismo dominios privilegiados en la utilización de la fotografía, aunque sin encontrar siempre los resultados esperados. Salvo los logros indiscutibles de las fotografías tomadas durante el eclipse total de 1860, la utilización de la técnica suele resultar decepcionante para los astrónomos: durante el paso de Venus por delante del Sol en 1874, los millares de imágenes, realizadas por decenas de expediciones por todo el mundo, fueron inutilizables, ya que no aportaron las informaciones deseadas”¹²⁰. Les novetats tecnològiques amb tots els avenços científics van contribuir a un auge d'expectatives en la fotografia, la qual buscava respostes. Per exemple, Helena Pérez recorda que “Arago planteaba no solo la posibilidad de reproducir la arquitectura en todo su esplendor, sino, además, de darla a conocer por todo el mundo y convertirse en una evidencia del avance técnico y científico de Francia. La fotografía, desde su nacimiento, no fue ajena a formar parte del uso del arte y la ciencia en el discurso político, como veremos también en el caso español”¹²¹. Un exemple el trobem en Ernest Lacan, el qual “en sus fundamentales *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient* (1856), añadirá, además, el valor que la fotografía tenía para las obras y construcciones realizadas contemporáneamente, como una forma de propaganda patriótica...”¹²² (Il·lustració 9).



Il·lustració 9: C. CLIFFORD. El Museo del Prado, com a exemple de propaganda patriòtica. 1857.

(Col·lecció Museo del Prado)

120 Op. cit., p. 82

121 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 31

122 Op. cit., p. 31

Els interessos inicials per aquest tipus de fotografia podien ser molt variats i els trobem resumits al llibre de la mateixa autora: “por una parte, su interés fue fruto del espíritu romántico aún imperante y bajo el cual la fotografía continuaría la tradición iniciada por pintores, acuarelistas y litógrafos. Por otra, el impulso de las nuevas inquietudes científicas e intelectuales que caracterizó a la sociedad del siglo XIX. A estos dos motivos principales se uniría también el interés por fotografiar el desarrollo industrial de España a través de la representación de sus nuevas obras públicas, ya que fue precisamente la mejora en los medios de transporte a mediados de siglo lo que favoreció el acceso a lugares de interés cultural y el aumento de las visitas”¹²³. En certa manera, la burgesia demana demostracions d'una etapa de desenvolupament, una etapa en què es consideren els amos i protagonistes dels nous mecanismes per les seves grans inversions.

3.2.2.- La professionalització:

La professionalització de la fotografia com a ofici inicialment va formar part dels cercles burgesos, els quals tenien les condicions econòmiques i el temps de lleure necessari per poder especialitzar-se, experimentar i aconseguir els mecanismes necessaris de funcionament. Helena Pérez també relaciona l'expansió de la fotografia i la seva utilització com a tècnica professional amb els seus orígens o procedència dels sectors socials poderosos. De fet, l'autora determina que “la fotografía era una carta de presentación, no solo a nivel nacional, sino también a nivel particular, debido al origen burgués de sus primeros practicantes, que se servían de ella como forma de exhibir su lugar en el mundo”¹²⁴.

Les primeres persones dedicades a la fotografia com a ofici procediren de sectors socials benestants que en la major part dels casos venien de països estrangers. Aquest és un element que no s'ha tractat de manera directa en cap dels estudis sobre fotografia i la seva recepció a Espanya, encara que si posem atenció en els primers treballs fotogràfics i als seus professionals, s'observa com cap d'ells era del país. De fet, sempre s'ha fet referència a la mà d'obra no qualificada que arriba buscant una vida millor, però si observem els primers fotògrafs d'Espanya, aquests eren estrangers qualificats de bona procedència econòmica, que troben en aquest país una terra d'oportunitats per enriquir-se a través de les seves inversions de capitals i obrir uns nous establiments. Dos grans fotògrafs molt coneguts pels seus treballs al territori espanyol van ser Charles Clifford i Jean Laurent, els quals són un clar exemple d'aquesta immigració qualificada, ja que s'afirma que tots dos “llegaron a país que buscaba el progreso, que se había convertido en un lugar obligado de viajeros en busca de

123 Op. cit., p. 188

124 Op. cit., p. 34

emociones y que, al igual que en el XVIII, compraría obras de arte, objetos, recuerdos e imágenes que llenaran sus baúles”¹²⁵. Clifford va començar un projecte que no arribaria a veure acabat, conegut com a *Álbum Monumental de España* (1863-1869), el qual “se componía de cinco volúmenes con fascículos que incluían una fotografía original a la que se acompañaba un texto explicativo del edificio fotografiado y que se adquiría por suscripción”¹²⁶. Gràcies a Clifford, avui dia es disposa de fotografies de molts territoris, pobles i ciutats del país d'aquest període de segle (Il·lustració 10).



Il·lustració 10: C. CLIFFORD. Vista de Manresa. 1861. (Biblioteca Nacional de España)

Pel que fa a Laurent, el qual va iniciar el seu contacte amb Espanya en “motivo de la Exposición Industrial de Madrid (1845), donde obtuvo una medalla por la producción de papeles labrados, cajas y objetos de cartón”¹²⁷, va reunir el fons fotogràfic artístic i monumental més gran del país¹²⁸. A més, tenia un carruatge laboratori per realitzar les seves fotografies que el va caracteritzar molt a l'època (Il·lustració 11). Tots dos professionals també van ser coneguts pels treballs fotogràfics que

125 Op. cit., p. 273

126 Op. cit., p. 266

127 Op. cit., p. 272

128 Op. cit., p. 272

van realitzar a la reina Isabel II. A més, al mateix temps que aquests fotògrafs estrangers s'instal·laven al país, “la fotografía perfeccionaba su técnica para poder agilizar los tiempos de exposición, la movilidad y la definición de la imagen, avances que llegarían con la invención del colodión húmedo en 1851 por Scott Archer”¹²⁹. Aquests grans fotògrafs estrangers coneguts per les seves obres i per haver aconseguit els propòsits que els van portar a Espanya, confirmen la idea inicial dels primers professionals que realitzaren l'ofici. Per tant, existeix una onada d'immigració qualificada al territori espanyol, un lloc on troben ideal poder instal·lar-se i realitzar les seves inversions i aconseguir l'èxit més fàcilment per la falta de competitivitat, la qual era més present als seus països d'origen. La professionalització de la fotografia és un clar exemple d'Espanya com a receptora de persones qualificades que venien a invertir els seus capitals estrangers i sobretot a oferir-nos els seus coneixements.



Il·lustració 11: J. LAURENT. El carruatge laboratori de Laurent amb un dels seus ajudants. 1872. (Arxiu Ruiz Vernacci)

D'altra banda, l'ofici de fotògraf durant els primers anys no va rebre una bona consideració. Quentin Bajac determina que “a pesar del esplendoroso éxito social de algunos y el talento artístico innegable de otros, la profesión está mal considerada”¹³⁰, ja que fins i tot el propi fotògraf “es considerado un individuo dudoso, en el mejor de los casos un artista fracasado, en el peor, un hombre turbio”¹³¹. Tot i aquestes consideracions inicials, el fotògraf anirà agafant força entre els sectors socials benestants a base dels seus esforços per plasmar les necessitats i demandes de l'època

129 Op. cit., p. 273

130 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 66

131 Op. cit., p. 67

de la manera més perfecte possible. Durant els primers anys, el fotògraf d'ofici es va centrar, com s'ha fet referència anteriorment, en la fotografia de monuments, paisatges o edificis arquitectònics, tenint en compte que “la presencia humana era algo complicado de captar debido a los tiempos de exposición, por lo que la aparición de algún individuo indicaba una larga pose y una intencionalidad clara de servir la escala en la composición”¹³². Un altre factor que portava els professionals a fotografiar elements exteriors i que calia conèixer molt bé si es practicava aquest ofici, era la utilització de llum que s'obtenia del magnesi, la qual “era la más fácil y barata”¹³³, encara que també “contaba con el inconveniente de generar vapores de magnesio, muy desagradables si se respiraban”¹³⁴. Aquest element calia tenir-lo sempre en compte perquè la llum elèctrica era molt cara i comportava una pèrdua de guanys considerable, encara que era el que millor hi funcionava. Helena Pérez explica en relació amb l'aprenentatge de l'ofici de fotògraf que “adquirir un mejor conocimiento del modelo, en este caso de la arquitectura, para así poder representarlo de la forma más fiel posible será como veremos, el nexo entre arquitectos, historiadores y fotógrafos en numerosos proyectos”¹³⁵.

Amb les millores del procediment i els primers retrats fotogràfics a persones provinents de la burgesia, el fotògraf veu beneficis econòmics consistents i es professionalitza l'ofici encara més. Segons Quentin Bajac, “si este oficio atrae tantas vocaciones espontáneas, es sin duda porque, en esta década de 1850, era considerado como una rama del futuro en la que podían amasarse colosales fortunas con rapidez”¹³⁶, encara que aquestes fortunes només les van aconseguir uns pocs casos molt puntuals.

Amb la professionalització de l'ofici de fotògraf, ja van anar apareixent persones de procedència social variada que busquen en la fotografia una absoluta dedicació que els permeti progressar econòmicament. Antonio Cánovas del Castillo va declarar que “ante el rótulo de *se necesita aprendiz* surgía un chico que lo mismo servía para fotógrafo que para zapatero, dependiente de comercio o cochero de punto. Una vez aceptado, al aprendiz se le enseñaba el barrido de la galería o el lavado de laboratorio. En el segundo curso, el chico sabía de oídas pronunciar hiposulfito, albúmina, nitrato de plata y otros vocablos técnicos [...] Al tercer año la curiosidad les hacía enfocar y manejar obturadores y abrir y cerrar los chasis. Al cuarto curso, el maestro les enseñaba a que se cortara los dedos con el vidrio de las placas. Y, hé aquí cómo, mancebos de doce o quince años aprendían y aprenden la profesión fotográfica. Muchos no saben escribir, pero enfocan,

132 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 55

133 Op. cit., p. 48

134 Op. cit., p. 48

135 Op. cit., p. 46

136 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 67

disparan, revelan y son, en suma, fotógrafos” (Cánovas, citat per López, 1999, p. 64).

El fotògraf d'ofici el caracteritzava un funcionament mecànic, que consistia a “procurar evitar las quemaduras al sol, debido a los tiempos de realización de las fotografías (preparar la placa, colocarla en la cámara, encuadrar la vista, etc.) y recomienda utilizar un velo negro para cubrirse, de un tamaño de, al menos, dos metros”¹³⁷. Helena Pérez afirma que “además, el fotógrafo debía apuntar en un cuaderno todos aquellos datos de la toma: la hora y todos aquellos detalles que considerara de interés”¹³⁸. Tots els elements propis i característics que es consolidaven amb la professionalització i amb les millores de l'invent quedaven únicament en mans d'aquells particulars que s'interessaven per l'ofici, ja que mai es va implantar l'ensenyança com a part de la formació necessària d'un artista”¹³⁹. Per Quentin Bajac, “la industrialización y las dificultades del oficio explican la creación de las primeras organizaciones profesionales”¹⁴⁰, les quals van seguir plantejant millores per l'ofici i professionalitzant les persones que volien aprendre qualsevol de les noves tècniques.

3.2.3.- El retrat d'estudi:

Els intents per plasmar tots els processos i mecanismes industrials van ser constants, però el consum generalitzat per part de la burgesia en relació amb la fotografia arriba als estudis fotogràfics per un públic benestant concret, el qual demana el reconeixement social i ser vist per tothom com a símbol de progrés. Així doncs, en un primer moment els decorats de les primeres imatges o retrats d'estudi van ser a l'aire lliure, amb un temps d'exposició d'uns quants minuts. De fet, segons el que afirma Gisèle Freund, “en 1840 todavía, los primeros pacientes de la fotografía tenían que sentarse justo al lado de la ventana, expuestos a un sol ardiente que les empapaba de sudor, y debían soportar durante varios minutos los sufrimientos de la inmovilidad”¹⁴¹. Per tant, els primers retrats d'estudi s'elaboren quan encara cal tenir en compte la llum del sol. Autors com Publio López que fan referència als inicis de la fotografia a Espanya recorden que “la nómina de daguerrotipistas extranjeros que trabajaron en España en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, es abrumadora. Como ya se ha indicado, la mayoría de ellos fueron también, y especialmente, vendedores de cámaras y maestros improvisados de nuestros abuelos que, con la fotografía,

137 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 50

138 Op. cit., p. 50

139 Op. cit., p. 45

140 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 68

141 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 62

esperaban <<añadir un adorno a su educación>>, o engrosar la nómina creciente de los que comenzaban a convertir la nueva técnica en un oficio. Es realmente ingente la actividad pedagógica de aquellos apóstoles de Daguerre que, movidos por la prosaica necesidad de ganarse la vida, acabaron por convertirse en los verdaderos introductores de la fotografía en España”¹⁴². L'auge dels estudis fotogràfics, on tots s'esforçaven per donar-se a conèixer i aconseguir l'exclusivitat, va donar lloc a una competència de l'ofici sense precedents. El mateix autor fa una reflexió de caràcter més global sobre com sorgeixen els estudis fotogràfics: “El negocio del retratismo creció en proporciones sólo comparables a las de la merma de su calidad. De la pose interminable en el taller de los pintores se había pasado, sin apenas transición, a la cómoda y rápida de los estudios fotográficos. La facilidad técnica de esta operación originó un verdadero estancamiento artístico y una irritante rutina. Disdéri no sólo había reducido el precio y el tamaño de los retratos – a pesar de su sedicente propósito de captar el <<parecido moral>> de los modelos-, sino también su calidad”¹⁴³.

La voluntat d'aconseguir que les celebritats o els personatges més coneguts del moment fossin clients d'un estudi fotogràfic generava un prestigi que comportava la reacció en cadena d'un augment de la clientela. La manera típica per aconseguir aquesta exclusivitat d'un personatge prestigiós i popular, s'obtenia a canvi d'uns honoraris¹⁴⁴. Per tant, primerament, cal dir que els primers fotògrafs van generar aquest tipus de consum, un consum de la fotografia que s'associava amb els famosos, les elits i els personatges més coneguts de l'època. D'aquesta manera, els estudis fotogràfics s'adaptaven als gustos de la burgesia del moment, de la qual provenia i sorgia la major part de la clientela, ja que van ser els primers que s'ho van poder permetre.

D'altra banda, la noblesa demanava alguna cosa que anés més enllà de la pintura i els mateixos patrons de l'Antic Règim, i “una forma de retrato correspondía particularmente a tales exigencias: *el retrato miniatura*. Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante”¹⁴⁵. Aquesta serà una moda que va caracteritzar la noblesa de l'època durant el període de progrés burgès. Tot i això, aquesta característica pròpia de l'aristocràcia del segle XIX va acabar ràpidament “hacia 1850, a raíz del definitivo asentamiento del orden de la sociedad burguesa y después que la fotografía privara a esa artesanía de toda posibilidad de supervivencia”¹⁴⁶.

Les primeres mostres fotogràfiques, com la que es va realitzar a la gran Exposició del Palau de la

142 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 20

143 Op. cit., p. 59

144 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 58

145 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 14

146 Op. cit., p. 14

Indústria l'any 1855¹⁴⁷ van acabar de generalitzar el consum de la fotografia per part de la burgesia. En aquelles exposicions s'exhibien cares conegudes i com afirma Gisèle Freund, “debemos comprender lo que para esa época significaba el hecho de tener súbitamente ante la vista la efigie de personalidades que hasta entonces sólo podían admirarse de lejos. La exposición revelaba la existencia de todo un grupo de fotógrafos que sabían manejar con gusto el nuevo instrumento”¹⁴⁸.

El sector burgès disposava de diners per gastar o invertir i un temps de lleure molt valuós que li permetia visitar exposicions i assistir a activitats on es projectaven els avenços, millores i últimes novetats de l'època. En aquest context, no és estrany que els autors facin referència a la recepció de la fotografia com a nou element de consum social motivat per les presentacions entusiastes que es realitzaven entre els cercles burgesos. Un exemple d'aquesta primera motivació la trobem en el fet que “la gente se apiñaba ante las fotografías del escultor Adam Salomon que exponía personalidades de la política, las finanzas y el mundo elegante¹⁴⁹”. Ningú volia ser menys i a la vegada tothom volia formar part del progrés, un progrés que les classes benestants sentien i vivien com a seu. Tot i això, “homes i dones, joves i vells van ser els grans clients dels primers fotògrafs. Però la fotografia encara no tenia entitat pròpia. El públic dels retratistes era la nova burgesia que la industrialització havia promogut i que volia assemblar-se, tant com fos possible, a les classes socials més altes. Per tant, aquesta nova clientela el que desitjava era tenir un retrat com el que feien els pintors als membres de les classes aristocràtiques”¹⁵⁰. En un primer moment, “el aparato se aproxima a las realidades cotidianas del mundo visible que de golpe cobraban importancia”¹⁵¹.

Es produeix un canvi que, com s'afirma a *La fotografía como documento social*, “de ahora en adelante, en las repisas de las chimeneas, en los veladores, en las consolas, en las paredes de los apartamentos, sonríe bonachón el burgués y, a su lado, sus hombres de Estado preferidos, sus sabios, sus actrices, etc”¹⁵². Així, les fotografies de grans personatges del moment també es tornen un retrat consumit per aquells que s'ho poden permetre. Com s'ha comentat anteriorment, Quentin Bajac, afirma que si “el retrato de un anónimo se vendía por entre 1 y 3 dólares, el precio podía ascender hasta 25 por el de una celebridad”¹⁵³, fet que confirma l'entusiasme social que aquest fet comportava.

Per aquest motiu i tenint en compte el sector al qual anaven dirigits principalment aquests retrats, molts dels estudis professionals tenien elements de gran ostentació, amb tota mena de luxes,

147 Op. cit., p. 55

148 Op. cit., p. 56

149 Op. cit., p. 56

150 Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos. p. 91

151 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 69

152 Op. cit., p. 65

153 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 57

convertint-se en un tòpic destinat a la burgesia emergent de les capitals. Quentin Bajac fa referència a aquest aspecte explicant que “en 1878, un fabricante de accesorios para estudios alardeaba de los méritos de su última creación: <<un mueble de roble esculpido que se transforma a voluntad en aparador, en chimenea, en piano, en escritorio, en reclinatorio>>. Estos muebles cumplen una doble función, decorativa y utilitaria, lo que asegura un apoyo al modelo durante el posado”¹⁵⁴. El mobiliari d'aquests estudis, encara que tenia diferents funcions, els detalls ornamentals i decoratius hi eren més presents que qualsevol altre element, així com la resta d'objectes de la sala, que tenien la finalitat de fer sentir els clients “com a casa”, és a dir, en un espai pròpiament burgès. A partir de 1850 s'utilitzen decorats de fons pels retrats fotogràfics, per acabar de generar un ambient o fins i tot un espai o situació determinada. Per això s'ha afirmat que “los fotógrafos recurren cada vez más a menudo a los fondos pintados: domésticos (interior burgués), campestres (sotobosque), estivales (a orillas del mar), góticos (murallas de una fortaleza); las posibilidades son infinitas en función de cada país”¹⁵⁵ (Il.lustració 12).



Il·lustració 12: H. SCHICKENDANTZ. Retrat d'un matrimoni amb el fons decoratiu campestre de l'estudi fotogràfic de l'autor. 1861-1867. (Biblioteca Nacional de España)

154 Op. cit., p. 61

155 Op. cit., p. 62

Cada individu o cada família, podia decidir en quin espai volien que fos representat el seu retrat i “cada detalle del traje, de la disposición del lugar, quedaba fijado con una voluntad de exactitud histórica”¹⁵⁶, a més d'haver de tenir en compte que “la exigencia primordial del cliente cuando visita al fotógrafo consiste en que le halaguen”¹⁵⁷. En aquest context, s'observa com “la imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar una expresión a su individualidad”¹⁵⁸. Es genera un culte envers la necessitat de representar-se a un mateix i de valorar-se. Les noves tendències de coneixement i progrés també acompanyen la individualitat personal, un fet que es troba demostrat en les imatges fotogràfiques, les quals són una eina molt útil per mostrar-se d'aquesta manera al món. El retrat miniatura, al qual s'ha fet referència, precisament serà considerat un culte a la individualitat¹⁵⁹.

En aquest tipus de retrats, es plasmava així el context històric i el paper protagonista burgès. En la imatge fotogràfica quedava palès el funcionament i els ideals d'aquesta nova classe emergent, la qual com afirma Guy Palmade “se legitimaba jurídicamente como el resultado de la historia de la civilización, considerándose a sí misma fuera de la historia: cruel ironía de una sociedad que se creía inmutable y caminaba a grandes pasos hacia la primera guerra mundial. La burguesía de 1880 tenía buena consciencia; aunque trataba de imitar a la aristocracia, estaba orgullosa de ser burguesa, es decir, de poseer: poseer riquezas adquiridas <<honradamente>> mediante un trabajo perseverante, poseer una cultura humanista y desinteresada, poseer un género de vida que ella identificaba con la <<civilización>> y que la distinguía – en el plano de la apariencia tan importante para ella –, del mundo popular, del obrero, del campesino”¹⁶⁰.

Destaca que davant aquest luxe i superficialitat de l'estudi adaptat als gustos burgesos, Àngels Solà afirma que algunes activitats noves de l'època no pagaven contribució¹⁶¹, sent el cas dels fotògrafs professionals. Gisèle Freund, posa l'exemple del fotògraf Le Gray i del seu taller, afirmant que a més de causar sensació, “no era sólo el lujo y el buen gusto con que la habían decorado lo que atraía al público, sino también el acabado de las obras que exponían en el escaparate”¹⁶². Per tant, era una gran temptació per aquells que s'ho podien permetre el fet de fer-se retratar. Aconseguir aparèixer plasmat en una imatge innovadora i realista com la fotografia, la qual s'associava a les elits més prestigioses i als famosos del moment. El llibre de *La història de la fotografia a l'Empordà* explica que “les famílies benestants es van apuntar molt aviat a la moda de fer-se retratar en aquest format,

156 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 64

157 Op. cit., p. 65

158 Op. cit., p. 8

159 Op. cit., p. 14

160 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 296

161 Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11). p. 40

162 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 44

hi hagués fotògraf o no instal·lat a la seva ciutat. Per tant, una certa retratomania va ser un fet arreu, tot i que no puguem quantificar el seu abast real”¹⁶³. Àngels Solà fa referència als tallers fotogràfics que portaven algunes dones durant el període inicial dels primers tallers. L'autora, afirma que a la ciutat de Barcelona “a finals dels anys 1860 almenys hi havia dos tallers de fotògrafes, el de Flora Casulleras i el de Margarita Miret; mentre la primera deuria continuar el taller de Gaspar Casulleras, la segona no sembla que procedís d'una família amb aquesta professió, a diferència de Flora i també d'Anais Napoleón, sòcia del taller anomenat *Fernando y Anais Napoleón* que funcionava a Barcelona des del 1849, aproximadament”¹⁶⁴. En una època on les dones es trobaven subjectes a l'home i des del naixement eren preparades o s'enfocava la seva vida per ser un “àngel de la llar”, trobem algunes dones emprenedores que van obrir els seus propis estudis fotogràfics, encara que en termes generals no es té gaire informació, ja que “es desconeix quasi tot el seu treball i el seu entorn familiar, excepte pel que fa a les que intervenien en la confecció de blondes i puntes; alguns d'aquests negocis eren de vídues, però de vegades són de dones casades que el tenen independentment del que faci el marit”¹⁶⁵. Actualment, en relació amb els primers tallers o estudis fotogràfics “el número de mujeres aficionadas a la fotografía, especialmente dedicadas al retrato y escenas de género, se va incrementando y conociendo mejor gracias a las rigurosas investigaciones recientes”¹⁶⁶.

D'altra banda, els estudis fotogràfics havien de tenir nombroses tècniques o elements que asseguressin uns bons resultats i potenciessin les possibilitats de la imatge. Existien diferents característiques per realitzar la fotografia i en relació amb el temps d'exposició corresponent. Durant dècades, destaquen diferents elements de suport fotogràfic, com ara “los apoyacabezas, cuidadosamente disimulados, se continúan utilizando con frecuencia”¹⁶⁷, com afirma Quentin Bajac. Gisèle Freund, hi fa referència dient que “después, sin embargo, se inventó un aparato llamado apoya-cabezas, que se adaptaba al cráneo, y una especie de sillón de operaciones, invisible al objetivo, que fijaba por detrás el cuerpo de los pacientes”¹⁶⁸.

Aquests factors van anar canviant juntament amb el temps d'exposició, els avenços i les millores del procediment, així com les atencions requerides del mecanisme. Tal com s'afirma a *La invención de la fotografía: La imagen revelada*, “el tiempo de exposición sólo es la parte más visible del trabajo del retratista. Entre bastidores, se practica una rigurosa división del trabajo, que utiliza los

163 Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos. p. 105

164 Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11). p. 64

165 Op. cit., p. 64

166 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 68

167 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 61

168 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 62

servicios de un número impresionante de empleados que realizan las tareas previas y posteriores a la toma de la imagen: químicos para la preparación de los negativos, positivadores para el revelado de las pruebas fotográficas, obreras y niños para el coloreado y contracolado de las pruebas fotográficas... a los que hay que añadir los agentes administrativos y comerciales”¹⁶⁹.

Les millors tècniques del procediment van arribar a punt on la prioritat era aconseguir els retocs que ja havien existit en pintura. Per aquest motiu, els estudis fotogràfics tenien instruments per retocar les imatges realitzades al gust d'una burgesia molt meticulosa i exquisida, encara que per alguns fotògrafs com Nadar, “el retoque no tenía más utilidad que la de lograr la desaparición, por ejemplo, de alguna manchita accidental” (Nadar, citat per Freund, 1974, p. 41)

Es coneixen dos tipus de mètodes per retocar les fotografies obtingudes i per satisfer les exigències dels seus clients, els quals són el “<<técnico>>, cuyo objetivo es cubrir las imperfecciones del negativo con tinta china, ligeramente engomada; o <<artístico>>, a menudo realizado encima de la prueba fotográfica y cuyo propósito es, con ayuda de lápices, pinceles, tinta china, acuarela o pastel, modificarla profundamente – por lo general para volverla más <<pictórica>>.”¹⁷⁰. En relació amb el mètode, Gisèle Freund explica que “las preferencias recaían sobre los grandes formatos; las fotografías solían alcanzar casi medio metro de altura, y su realización evidenciaba una extraordinaria preocupación por el acabado. Su calidad artística residía en general en su integridad de todo retoque”¹⁷¹.

A mesura que augmentaven el nombre de tallers o estudis fotogràfics, la competència que es generava feia baixar els preus. Tot i això, “el precio de los daguerrotipos se fijaba de acuerdo con la reputación del fotógrafo, de la ciudad que trabajaba, de la cantidad de personas retratadas, del colorido y del formato, que variaba desde la placa completa”¹⁷². Publio López fa un estudi sobre els preus on relaciona el poder adquisitiu dels espanyols de mitjans del segle XIX: “los salarios de los trabajadores oscilaban entre los 6 reales diarios de los funcionarios municipales, los 8 de los mayores de obras y los 10 del capataz de una fábrica de tabacos. Los obreros de la industria catalana ganaban entre 4 y 7 reales por jornadas de hasta 11 horas diarias, mientras los campesinos andaluces no pasaban de los dos reales diarios; sin contar los miles que cobraban en especie o los que trabajaban simplemente por la costa”¹⁷³. D'aquest estudi fa la reflexió següent: “se entiende así que sólo acudiesen a los primeros estudios fotográficos los miembros de las clases acomodadas, propietarios de tierras, altos funcionarios, o personas pertenecientes a la nobleza o a la ascendente burguesía. Ellos son los que han quedado inmortalizados en el metal tornasol de los daguerrotipos.

169 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 62

170 Op. cit., p. 63

171 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 56

172 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 22

173 Op. cit., p. 22

La fotografía – que sobrevive siempre a la propia vida- nos ha dejado el testimonio de sus rostros, solemnes ante su propia perpetuación, dignos, sorprendidos, inmovilizados en poses interminables”¹⁷⁴.

D'altra banda, Publio López parla d'altres tendències de retrat en relació al consum de la burgesia i afirma que “otra especialidad de la industria fotográfica, practicada ya desde la época del daguerrotipo, fue el desnudo”¹⁷⁵. Durant els primers anys de fotografia, seguint tendències pictòriques, la possibilitat de comprar imatges tan realistes sobre personatges despullats agradava. En general i tenint en compte el context històric, aquest tipus d'imatges es solia fer de les dones, ja que el perfil burgès masculí en resultava ser el principal consumidor. Fins i tot es té la certesa que “el propio Disdéri se quejaba en 1862, de la gran producción de imágenes obscenas, <<que tan ocupados tienen a los tribunales>>. Pero, pese a la oposición de las autoridades y de las gentes de orden, encontraron un amplio mercado en Europa, a partir de los años cincuenta”¹⁷⁶.

El culte a la individualitat que es trobava en el sector fotogràfic anirà cedint davant el retrat col·lectiu. La nova tendència comporta que aquest esdeveniment es converteixi al mateix temps “en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos”¹⁷⁷, i aquest factor sempre acompanya l'evolució de la fotografia.

Un sector concret del món dels fotògrafs professionals van ser els qui feien recorreguts per fires i festes a les poblacions i localitats més apartades de les ciutats. Aquests fotògrafs també van contribuir en el consum burgès dels retrats, però en aquest cas, tractant-se de poblacions rurals o de zones més aviat agràries, es tractava d'una burgesia que habitava més apartada dels progressos que es presentaven a les ciutats, encara que això no volia dir que tard o d'hora a ells no els arribessin.

El llibre sobre *La història de la fotografia a l'Empordà* fa referència a aquest tipus de fotògrafs i se'ls hi fa referència de la següent manera: “Els fotògrafs ambulants ens han deixat un cert rastre fotogràfic perquè resseguien les fires i les festes de les poblacions on els era més fàcil arribar amb els feixucs camins carreters de l'època, però han deixat molt poques petjades documentals. Les estades a les poblacions acostumaven a ser breus i sovint les feien sense demanar-ho per escrit a l'autoritat administrativa. Divulgaven la seva presència a través d'anuncis o gasetilles breus a la premsa local, quan n'hi havia, o en fulls volants on moltes vegades no feien constar ni el nom del fotògraf, o pel pregoner de la població visitada”¹⁷⁸.

174 Op. cit., p. 22

175 Op. cit., p. 72

176 Op. cit., p. 72

177 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 96

178 Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos. p. 106

Gisèle Freund, relaciona els inicis de la fotografia i les característiques del retrat d'estudi amb els escenaris teatrals de la manera següent: “el taller del fotógrafo se convierte así en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes”¹⁷⁹. La mateixa autora explica que més endavant, “los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la *columna*, la *cortina* y el *velador*. En medio de tal disposición se coloca apoyado, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, *de pie, de medio cuerpo o en busto*”¹⁸⁰. Les actituds i el tipus de decorats que es van construir durant el segle XIX per les imatges de fotògraf professional, clarament recorden els retrats pintats clàssics d'aristòcrates de l'Antic Règim (Il·lustració 13).



Il·lustració 13: H. GAUTIER. Retrat burgès que recorda els retrats pintats de l'Antic Règim, amb la cortina com a element decoratiu. 1875. (Biblioteca Nacional de España)

179 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 62

180 Op. cit., p. 62

La burgesia, en la seva nova posició de control polític, social i econòmic, imitava els patrons del sector benestant que anteriorment havia ocupat el seu lloc. La burgesia consumeix aquest tipus de retrats fotogràfics adoptant actituds aristòcrates dels segles anteriors en retrats pintats, però amb un nou element que s'adapta als nous temps i no deixa de ser símbol de modernitat, un símbol de progrés: el retrat fotogràfic.

3.2.3.1.-El retrat *post mortem*:

Una pràctica molt habitual de l'època va ser fotografiar els difunts, una pràctica que inicialment es portava a terme en estudis fotogràfics professionals i més tard a les cases particulars. Alguns dels primers fotògrafs es queixaven d'haver de realitzar aquesta pràctica, com el mateix Disdéri, de qui es coneix que no era “tarea de su agrado”¹⁸¹. Tot i això, la burgesia i els qui s'ho podien permetre porten a terme aquest tipus de retrat que actualment pot costar d'entendre. Per Agustín García Calvo, filòleg i dramaturg espanyol, “es la voluntad de tener al muerto lo que promueve y venden la fotografía” (García, citat per López, 1999, p. 70). Publio López justifica aquesta pràctica afirmant que es tractava d'un “deseo de poseer el pasado, tanto de uno mismo como el de las personas que nos son próximas o queridas, potenció esta industria, en unos años en que no todo el mundo había tenido ocasión de retratarse antes del último viaje”¹⁸². Aquest tipus de retrat es coneix amb el nom de fotografia *post mortem*. La utilització d'aquest mètode també respon a la voluntat burgesa d'adoptar patrons dels aristòcrates, ja que com afirma aquest mateix autor, “aquellos rígidos y emperifollados infantes de España pintados por Madrazo cuando todavía no se había borrado de su semblante un último hálito de vida, sucedieron los niños de la alta burguesía, en poses idénticas, ante las cámaras de los daguerrotipistas”¹⁸³.

Per tant, els retrats *post mortem* segueixen un patró ja existent per l'antiga noblesa, així com el retrat típicament d'estudi fotogràfic, amb la pintura com a precedent. De manera que “nos encontramos, una vez más, con la decisiva influencia de cánones pictóricos: la imagen de quien duerme en su lecho habitual, en otros muebles domésticos apropiados, o sobre cojines”¹⁸⁴ (Il·lustració 14). Així mateix ho explica José María Borrás, el qual fa referència a les principals característiques d'aquest tipus d'imatges, afirmant que “hay que esperar al siglo XIX para que se despliegue el retrato

181 Borrás, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 132

182 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 70

183 Op. cit., p. 71

184 Borrás, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 130

postmortem infantil, cuando ya la pintura compite con la imagen fotográfica. En la fotografía de difuntos domina por completo el retrato, generalmente de cuerpo entero, cuerpos solos más que acompañados, sin que la cámara penetre generalmente en los velatorios de menores —incluso cuando los fotógrafos dejan el estudio por el domicilio— o capte escenas de funerales y entierros. Como es bien sabido, estos retratos constituyeron una parte no desdeñable del negocio de muchos estudios, a uno y otro lado del Atlántico”¹⁸⁵. S'han conservat molt poques imatges d'aquest tipus, segurament “por las miradas del siglo XX que invisibilizan la muerte familiar, confinándola en espacios asépticamente aislados”¹⁸⁶.



Il·lustració 14: AUTOR DESCONEGUT. Retrat d'una nena difunta amb la seva germana resant al costat. 1870. (Arxiu Thanatos)

185 Op. cit., p. 120

186 Op. cit., p. 120

D'altra banda, les reflexionen sobre aquesta pràctica i els patrons de comportament social que sortien d'aquest tipus d'imatges porten a concloure que “el desarrollo de la fotografía hizo luego de la muerte un hecho más igualitario, permitiendo que el arte ritual del retrato de difuntos adoptase nuevas formas de representación popular. Las viejas y amarillentas cartulinas se convirtieron, a partir de la masificación de la carte-de-visite, en una certificación de lo que nunca pudo ser, conservando en sus capas de albúmina el testimonio de los rígidos cuerpecitos, convertidos mediante el prodigio de la técnica en ilusión de vida, por encima de la certidumbre de la muerte. La fotografía se lleva muy mal con la metáfora, excepto en estos retratos de cadáveres. Es en ellos donde cobra un carácter contradictorio y espeluznante, al mostrar al propio difunto como algo que todavía late en el torrente de la vida, convirtiéndolo –como pensaba Barthes– en la imagen viviente de una cosa muerta”¹⁸⁷. Fins i tot s'han trobat fotografies on apareixen malalts envoltats de l'atenció dels seus familiars, pacients de mals incurables o víctimes d'atropellament¹⁸⁸. Publio López, posa d'exemple que “los ex-votos fotográficos se realizaron hasta bien entrado el siglo, y aún hoy es frecuente encontrar en nuestras ermitas y santuarios este tipo de obras”¹⁸⁹.

Encara que el repertori podia ser molt variat, existeixen imatges molt significatives sobre infants difunts. Aquestes imatges recorden “la alegoría del *angelito*, muy temprana en la pintura holandesa”¹⁹⁰ i que trobem prèviament en pintures com les de José Madrazo, el qual “inmortalizó la muerte de su tercer hijo como un ángel más, acogido entre nubes por sus dos hermanos”¹⁹¹ o el retrat pintat de “la infanta María Cristina, hija de Isabel II, dormida entre almohadones y flores mientras que en el fondo del cuadro un ángel traslada al cielo su alma”¹⁹². A més, l'infant era vestit amb la seva millor roba, solia ser maquillat per agafar color o per eliminar la mort del rostre i es mostrava com una representació d'innocència. Els retrats on l'infant apareix acompanyat dels pares solen ser més dramàtics i mostren unes emocions més tràgiques, unes emocions que es deixen veure segons “las creencias religiosas, las reglas de la moral, los criterios de juicio personal”¹⁹³.

La simbologia religiosa hi serà molt present, encara que no sempre en totes les fotografies ni de la mateixa manera, ja que hi ha “retratos que entroncan manifiestamente con prácticas y creencias de muy larga duración. Ocurre así cuando se exhibe una simbología religiosa. Otros tienen en común la ausencia manifiesta de expresión religiosa. Podría decirse que son formalmente laicos. Cabe

187 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 71

188 Op. cit., p. 72

189 Op. cit., p. 72

190 Borrás, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 126

191 Op. cit., p. 126

192 Op. cit., p. 126

193 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 179

distinguir, entre ellos, los contruïdos como negación metafórica de la muerte, y los que dramatizan expresamente el sentimiento paternal y maternal hacia los hijos perdidos”¹⁹⁴. Per exemple, en un “de los primeros daguerrotipos españoles que se conservan, el retrato de María de la Caridad, fallecida con menos de siete meses (1854), obra del fotógrafo francés Franck, afincado en Barcelona, recuerda las pinturas de infantas difuntas conservadas en las Descalzas Reales, lo que sin duda sugiere la continuidad del ritual católico en la representación iconográfica. Las semejanzas se ciñen a la posición corporal y sobre todo al atuendo que cubre la cabeza coronada de flores”¹⁹⁵. En el cas d'aquest tipus de fotografia en relació amb el sector social burgès, el mateix José María Borrás afirma que “Las fotografías donde el padre o la madre —normalmente por separado— posan con el hijo o la hija fallecidos son las que más se aproximan a una expresa manifestación terrenal de la muerte. Cuando es la nodriza la que posa con el bebé en brazos, se fija para la memoria una relación básica —un relevo de la madre de familia, pudiente y distante— como representación de una cotidianidad capaz de disimular la muerte”¹⁹⁶. Cal tenir en compte que, com afirma Jürgen Kocka, per la burgesia “la família es un espacio íntimo jurídicamente protegido y libre”¹⁹⁷. Se segueix una tendència de plasmar fins i tot en les imatges dels infants morts la divisió social, els patrons de comportament burgesos i les formes o costums que els representen.

3.2.3.2.- El retrat com a recordatori:

Els fotògrafs d'ofici, arribats a un moment determinat es poden desplaçar a realitzar els seus retrats fora del seu estudi professional. Jacob Hilsdorf, el qual va heretar l'estudi fotogràfic del seu pare l'any 1897 i es va convertir en un conegut retratista, a principis del segle XX feia les seves fotografies a casa dels seus clients, els quals eren polítics, nobles i gent del món financer. De fet, aquest fotògraf va ser molt conegut per anar més enllà amb els seus retrats, sent molt apreciat per reflectir “los rasgos del carácter y la mentalidad de los modelos”¹⁹⁸. A més, Hilsdorf sabia perfectament com aconseguir els resultats esperats, per aquest motiu és sabut que durant les seves sessions a casa dels seus prestigiosos clients “trataba de entablar intensas conversaciones con la persona que tenía ante su cámara, para obtener la expresión más natural posible”¹⁹⁹.

194 Borrás, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136. p. 121

195 Op. cit., p. 126

196 Op. cit., p. 129

197 Kocka, J. (2000). *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Editado por Jesús Millán, Josep Maria Fradera, Biblioteca Nueva Universidad de Valencia. p. 36

198 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 252

199 Op. cit., p. 252

El resultat d'un retrat fotogràfic en un entorn que representava els seus clients va ser un dels punts forts que més agradava la burgesia, amb la seva voluntat de demostrar una posició social concreta i diferenciar-se de la resta. Uns pocs dies després, “el cliente recibía la fotografía coloreada, enmarcada y pegada sobre una cartulina”²⁰⁰. Amb el pas del temps, “la fotografía logró conquistar un público. Grandes artistas ganaron reputación gracias a sus pequeñas imágenes en blanco y negro. Las diferencias de orientación ensancharon la mirada”²⁰¹.

La visita a casa el fotògraf cada vegada era més habitual per plasmar moments que les famílies consideraven importants i que era necessari assegurar bons resultat. Aquests esdeveniments que són importants per les famílies i que havien de tenir com un recordatori professionalitzat es trobaven molt lligats amb moments religiosos que formaven part de la trajectòria o vida de les persones de l'època. Els batejos, comunions, casaments, es van convertir en una visita quasi obligada a l'estudi del fotògraf per part de la burgesia, però cada vegada s'ho podien permetre gent d'extractes socials més baixos per la competitivitat entre fotògrafs i la reducció dels costos. Aquesta característica d'anar a l'estudi del fotògraf per plasmar la importància dels esdeveniments religiosos confirma la gran presència que s'havia anat guanyant l'església en la vida quotidiana i com l'església era un element de la vida social²⁰². Quan a finals de segle XIX el règim de Cànovas del Castillo havia declarat “la confesionalidad católica del Estado y obligándose <<la Nación a mantener el culto y ministros>> de la Iglesia”²⁰³, el poder de l'Església es reforça en harmonia amb la burgesia. Els dos poders, com s'ha dit en apartats anteriors, se serveixen l'un de l'altra pels seus projectes, per la cohesió social, establir el nou ordre polític i donar estabilitat al país. Aquesta influència religiosa que creix amb el transcurs de les dècades, va conquistar sobretot “una parte masiva de la mujer burguesa y pequeño burguesa y, mediante las tradicionales manifestaciones del ritualismo popular, a sectores importantes de las mujeres proletarias y campesinas. Esta influencia vuelve a tener efectos en la promoción social del propio clero y de los estratos burgueses y pequeño-campesinos que observan cómo a través de la educación en establecimientos religiosos o regentados por ellos puede escalararse efectivamente en la pirámide de clases”²⁰⁴. Per aquest motiu, els interessos comuns ja els havien portat a una unió consolidada quan la fotografia es podia realitzar des de casa i per tota mena d'aficionats. Per la burgesia, la qual estava subjecte a la confessionalitat catòlica estatal i vivia amb orgull les seves noves costums religioses com a símbol de poder social, el fotògraf passava a ser només per ocasions especials. Aquesta importància religiosa de finals del segle XIX i principis del

200 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 64

201 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 5

202 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 186

203 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 255

204 Op. cit., p. 327

segle XX per part de la burgesia, queda plasmada en unes paraules de Guy Palmade: “nunca antes han alardeado las clases dominantes de su sentimiento religioso con tanta ostentación”²⁰⁵. En definitiva, tots aquells moments importants en què una persona al llarg de la seva vida ha de passar per l'església quedarà com a costum fer-se retratar pel fotògraf professional per tenir el recordatori (Il·lustració 15).



Il·lustració 15: NAPOLEÓN (Estudi fotogràfic). Nena vestida de comunió.

1865. (Biblioteca Nacional de España)

205 Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A. p. 188

3.2.4.- La fotografia documental, de premsa i de revista:

De fet, abans de la pèrdua de les colònies i de tots els interessos econòmics a ultramar, en alguns dels territoris colonials es van realitzar les primeres fotografies. La imatge fotogràfica es veurà com una eina molt útil per poder plasmar la realitat d'aquests territoris i mostrar-ho en imatges a la península, on es trobaven els principals burgesos benefactors d'aquells territoris. Un exemple en va ser la primera fotografia que es va realitzar de l'illa de Cuba, la qual es va portar a terme per Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, el qual havia rebut el títol de príncep d'Anglona l'any 1851, després de la mort del seu pare, d'igual nom, que havia estat el primer director del Museu del Prat, president de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i artista aficionat que donaria els seus primers passos com a alumne de Francisco de Goya²⁰⁶. Anglona, fascinat pel nou procediment, va adquirir el daguerreotip el mateix any de la seva presentació a París, de manera que “en septiembre de 1839 su padre era nombrado capitán general de la isla de Cuba y allí, a finales de marzo de 1840, pondría en práctica su nuevo equipo”²⁰⁷.

Passarà el mateix amb els conflictes externs al territori espanyol, els quals a través de la fotografia van començar a deixar constància de la realitat d'altres situacions i van començar a servir per donar imatge i realisme a la premsa del moment que sobretot els sectors burgesos consumien. Fins aquell moment, els esdeveniments històrics del segle XIX apareixen a la premsa principalment en forma de gravat. Helena Pérez, al seu llibre sobre *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental* afirma que “las primeras imágenes fotográficas que mostraron acontecimientos de importancia histórica fueron los daguerrotipos de Hermann Biow (1804-1850) y Carl Ferdinand Stelzner (1805-1891) del incendio de la ciudad de Hamburgo en 1842 y las de las barricadas en París durante la revolución de 1848, realizadas por Thibault”²⁰⁸. D'altra banda, el primer conflicte bèl·lic que va ser captat en imatges fotogràfiques va ser la guerra de l'any 1846 entre Mèxic i Estats Units. En termes generals, no serà fins a la guerra de Crimea (1853-1855), segons Publio López, que la fotografia agafi veritable importància pels reporters, gràcies a la feina sistemàtica d'anglesos com James Robertson y Roger Fenton²⁰⁹. Altres autors com Quentin Bajac, també fan referència a la guerra de Crimea com el primer conflicte bèl·lic fotografiat, però en aquest cas, es destaquen altres autors i alguns d'ells de nacionalitats diferents: “La guerra de Crimea (1854-1855) es el primer conflicto que los fotógrafos –los ingleses Fenton y Robertson, los franceses Langlois y Méhédin, Durand-Brager y Lassimone, el rumano Szathmari– cubrieron de

206 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 100

207 Op. cit., p. 101

208 Op. cit., p. 39

209 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 78

manera continuada. La duración del tiempo de exposición les disuadió de toda tentativa de captar los combates, de modo que los sustituyeron por evocaciones indirectas –imágenes de ruinas, campos de batalla sin cadáveres– o retratos de grupo apaciguadores”²¹⁰.

Aconseguir imatges d'aquestes característiques per acompanyar les publicacions, notícies o articles era una manera d'assolir l'èxit i un major prestigi. Quentin Bajac també afirma que “a partir de principios de la década de 1850 los encargos oficiales se multiplican”²¹¹, de manera que la fotografia inicialment tenia la finalitat de per poder donar a conèixer i informar amb més realisme.

En uns moments on realitzar una imatge fotogràfica no era gens fàcil i requeria uns moments de preparació prèvia, els resultats que es van aconseguir tenen un gran mèrit. Per tant, tal com s'afirma a l'obra de Gisèle Freund sobre *La fotografía como documento social*, “las fotografías que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividad que confiere a esos documentos un valor excepcional, sobre todo si recordamos que la técnica rudimentaria de la daguerrotipia (los aparatos aún pesan kilos, la preparación de las placas y el período de pose son largos) no facilitaba su trabajo”²¹².

La guerra de Secessió (1861-1865) va ser considerat el conflicte bèl·lic amb el reportatge més complet de tot aquest període. La realització d'imatges fotogràfiques d'aquest últim enfrontament es va portar a terme, com explica Quentin Bajac, sota la direcció del fotògraf professional Brady, el qual va obtenir fins i tot una autorització per seguir les tropes²¹³. Altres autors com Gardner també van contribuir en aquesta empresa, generant un resultat final considerable pel que fa a la quantitat d'imatges. En relació amb el consum d'aquestes imatges del fotògraf professional Brady a les quals fa referència Quentin Bajac, Gisèle Freund també en parla però tenint en compte que “sin embargo, la venta de las fotografías no respondió en absoluto a las esperanzas de Brady, que perdió toda su fortuna en esa aventura. Finalmente tuvo que ceder esas fotos a su principal acreedor, la firma de productos fotográficos que le había suministrado el material. Esta imprimió y publicó esas fotos durante varios años, pero Brady se había arruinado”²¹⁴. La burgesia que es podia permetre adquirir les imatges de Brady preferia invertir els seus diners en fotografies que la representessin com a protagonista del progrés i com a símbol de bona posició social, amb els elements característics que apareixien als retrats.

Durant la guerra francoprussiana de 1870 també es van fer moltes fotografies “y mientras duró la breve existencia de la Comuna, sus defesores gustaban dejarse fotografiar en las barricadas”²¹⁵,

210 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 77

211 Op. cit., p. 72

212 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 97

213 Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume. p. 77

214 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 97

215 Op. cit., p. 97

encara que “los que fueron identificados a través de esas imágenes por los policías de Thiers, murieron casi todos fusilados. Fue la primera vez en la historia que la fotografía sirvió como confidente de la policía”²¹⁶. Félix Nadar, el qual es considera que va obtenir la primera imatge aèria pujat a un globus²¹⁷ l'any 1858, va fer que aquest mètode es veiés aplicable en estratègies de conflictes bèl·lics. Segons Helena Pérez, es coneix amb certesa que “en verano de 1859 el emperador Napoleón III, según fue reseñado por toda la prensa europea del momento, encargó a Nadar tomar imágenes desde su globo para poder ayudar en la realización de planos, croquis y pinturas conmemorativas de las grandes batallas”²¹⁸ o que fins i tot en el cas concret de la premsa, “el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* narra el 1 de julio de 1859 que Nadar se había dirigido <<al teatro de la guerra>> para sacar <<instantáneas de los movimientos austriacos>> por las que sería recompensado con 50.000 francos”²¹⁹.

Més enllà dels conflictes bèl·lics, es coneixen altres factors que la premsa de l'època mostrava al seu públic. Alguns d'aquests factors eren demostracions dels avenços i progressos del període, uns progressos que la burgesia rebia amb gran entusiasme i que contribuïen en alimentar la idea les seves inversions econòmiques eren les protagonistes.

Després de la creació de les primeres revistes que feien referència a la fotografia, les quals com s'ha dit anteriorment, en el cas espanyol van ser *El Propagador de la Fotografía*²²⁰, publicada a Cadis l'any 1863, i *El Eco de la Fotografía*, considerada com un “boletín de la Sociedad Fotográfica de Cádiz”²²¹, es coneix amb certesa que “en 1864, veinticinco años después de que se divulgara la fotografía, veinticinco revistas especializadas aparecen en seis países distintos. Se fundan casi otras tantas sociedades fotográficas que se proponen organizar exposiciones, defender los intereses de sus miembros, crear empresas y vender clichés”²²². Es generen nous mecanismes de consum impulsats per la burgesia per generar nous beneficis dins el mateix cercle burgès. D'aquesta manera és com “el mundo comenzó a registrarse y las imágenes de lugares lejanos, de los últimos descubrimientos o de los logros de la arquitectura o la ingeniería se hicieron cada vez más frecuentes, siendo, incluso, el único papel <<legítimo>> que se le podía adjudicar a la fotografía según teóricos y críticos del momento, tal como expresaron autores como Charles Baudelaire (1821-1867) o lady Elisabeth Eastlake (1809-1893)”²²³. Aleshores els interessos de la burgesia per mostrar els seus viatges i

216 Op. cit., p. 97

217 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 56

218 Op. cit., p. 56

219 Op. cit., p. 56

220 Op. cit., p. 201

221 Op. cit., p. 201

222 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 79

223 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 37

descobriments per indrets desconeguts adquireixen importància. Consumeixen aquest tipus de fotografia per tal de mostrar-se com a sector poderós a escala estatal, com a sector sense límits de coneixement, en un moment en què viatjar era el privilegi d'una petita classe benestant²²⁴. Es relaciona així que “el viaje y el coleccionismo eran prácticas habituales en la sociedad burguesa del siglo XIX, y muchos de los miembros de estos clubes pertenecían a su vez a otros de carácter anticuario o científico, y para ellos la fotografía se convirtió pronto en un instrumento que podía evidenciar y difundir su forma de vida”²²⁵, com una font documental, informativa o demostrativa.

De fet, aquest fenomen es relaciona amb la millora dels transports, ja que com afirma Helena Pérez, “junto al paisaje nacional y el retrato, el *Grand Tour* que se venía realizando desde el siglo XVIII por artistas, coleccionistas y jóvenes en formación de su gusto artístico continuó desarrollándose durante todo el siglo XIX, si bien amplió su recorrido, extendiéndose a Grecia, Egipto, Siria, Turquía y Extremo Oriente, gracias a las mejoras de los medios de transporte, al mayor número de personas con poder adquisitivo para realizarlo y también a la expansión colonial”²²⁶. D'altra banda, les publicacions de fotografies de viatges amb finalitats monumentals “vino a coincidir con la mejora de las técnicas fotográficas y el uso del negativo de colodión, que, como ya dijimos, era mucho más estable y con mayor definición de la imagen”²²⁷. Es canvia la percepció de la realitat i s'aconseguia “un antiguo sueño del hombre: a saber, la capacidad de crear un mundo ilusorio tan convincente como el mismo mundo real”²²⁸.

Moltes fonts historiogràfiques expliquen que Espanya va ser vista durant aquest període com un món insòlit amb molt material per descobrir i fotografiar. Aquest factor s'ha relacionat amb diferents etapes i definit de la següent manera: “a mediados de siglo, los relatos literarios en los que peripecias, dificultades y recreaciones románticas llenas de anacronismos hacen de España un lugar de aventura arriesgada, donde conviene hacer testamento antes de visitarlo, van dando paso a itinerarios marcados por un cierto carácter histórico y descriptivo, arrinconando hasta su extinción a las narraciones fantasiosas. Los relatos sobre España sufren a lo largo de todo el siglo XIX una constante evolución en su objeto de interés. Como ha puesto de manifiesto Arcadio Pardo, la visión del viaje está claramente condicionada por los acontecimientos políticos e históricos que se suceden durante este siglo; él establece cuatro fases claras: la primera comprendería hasta la guerra de la Independencia, cuando las memorias de prisioneros o relatos del campo de batalla serán frecuentes; la segunda sería la más interesante en lo que a descripciones artísticas y monumentales se refiere y

224 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 177

225 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 34

226 Op. cit., p. 67

227 Op. cit., p. 208

228 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 4

acabaria en el momento del matrimonio de la reina Isabel II, aunque las pocas imágenes que la ilustran proceden aún de la litografía, destacando la obra Gautier; la tercera recorrería los dos decenios entre las bodas reales y la revolución de 1868, marcados por el realismo y más comprometidos con la representación de la realidad social y política, como puso de manifiesto la obra del barón Davillier. La última llegaría hasta finales de la evocación, y se amplían los itinerarios tradicionales. Es en esta época en la que la fotografía se convierte en fórmula habitual de ilustración, no solo técnicamente, gracias a las mejoras producidas en este momento, sino sobre todo porque influye compositivamente la mirada al resto de ilustradores”²²⁹. Tenint en compte aquestes etapes i l'obertura del país per rebre nous visitants, comporta que en aquest context de desplaçament i exploracions territorials, la burgesia, la qual s'ho pot permetre, també inicia els primers àlbums de viatge. Encara que el col·leccionisme s'inicia amb els primers àlbums de retrats d'estudi, amb cares conegudes, de famosos o polítics de l'època que es combinen amb els retrats de les cares de la família, el col·leccionisme que es consolida en relació amb les fotografies de viatges serà molt important. Burgesos i nobles mostren en aquests àlbums el seu poder econòmic per descobrir continents, paratges i monuments, utilitzant-ho com a font documental, com una eina més per poder fer les seves demostracions. Alguns exemples de persones aficionades a aquest tipus de col·leccionisme són citats per Helena Pérez, entre elles algunes dones de l'aristocràcia: “la baronesa de Rothchild o la duquesa de Berry, Carolina de Borbón Dos Sicílias (1798-1870). Amante de las artes, durante su estancia en Italia la duquesa de Berry entró en contacto con los fotógrafos franceses instalados en Roma, en el denominado círculo del Caffè Greco. Pionera del coleccionismo fotográfico, reunió obras de Frédéric Flachéron, Giacomo Caneva, Pompeo Bondini, Eugène Le Dien, Disdéri, Joseph Vigier, conde de Vernay, Pascual Pérez, Pierre Émile Pécarrère, Antonio Perini, Domenico Bresolin y Félix Teynard, entre otros”²³⁰. El paper d'algunes dones en aquest tipus de col·leccions fotogràfiques o de viatges va ser molt rellevant durant tot el segle, com ara Jane Martha St. John, “que realizó más de un centenar de imágenes durante un viaje por Italia en 1856. Aunque carecemos de documentación escrita de su periplo, reunió sus fotografías de forma cronológica en un álbum que se inicia en Génova y recorre Pisa, Nápoles, Roma, Florencia, Venecia”²³¹.

Finalment, la fotografia va acabar agafant més força que mai en territori espanyol quan a finals del segle XIX es van fundar els primers grups o associacions de fotografia, estretament relacionats amb la cúpula de poder i l'alta societat. L'any 1899 es va crear a Madrid la Sociedad Fotográfica, que més tard es passaria a conèixer amb el nom de Real Sociedad. Helena Pérez, fent referència a

229 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 208

230 Op. cit., p. 91

231 Op. cit., p. 68

aquesta agrupació, explica que “su núcleo inicial fue el grupo de fotografía del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se convirtió en Sociedad Fotográfica en diciembre de 1899. La publicación de la primera Memoria con Reglamento y lista de 55 socios se realizaría en enero de 1900. su presidente de honor fue Santiago Ramón y Cajal; el presidente efectivo, Manuel Suárez Espada, y los vicepresidentes, los fotógrafos Andrés Ripollés y Kaulak. Desde su fundación, *La Fotografía* fue su revista oficial hasta que, en 1906, se publicó el primer número del *Boletín Oficial de la Sociedad Fotográfica*”²³². Aquestes revistes podien incloure tant aficionats com a professionals i procurava oferir la visió artística del treball fotogràfic, intentant comparar-la amb la pintura²³³. El món de la publicitat, també va adquirir importància en relació amb la fotografia, per tal de mostrar les modes i les tendències en imatges, encara que aquest factor arriba força més tard, a principis del segle XX. A més, van ser els mateixos fotògrafs els qui “se sentían cada vez más atraídos por el mundo de la publicidad, de la moda y de lo cotidiano, como por ejemplo Horst P. Horst y Richard Avedon. Las limitaciones ocasionadas por la condición material del medio se disolvieron progresivamente. La fotografía había alcanzado una madurez que habría de abrirle la puerta de los museos. A los sectores clásicos, como la pintura, la escultura, el dibujo y el arte gráfico, se agregaba ahora la fotografía”²³⁴.

A través de les fonts documentals, de la premsa i d'algunes revistes, la fotografia generava una competència visual entre els diferents països i una certa cohesió social dins el mateix àmbit territorial, ja que l'invent va passar a ser “un instrumento de propaganda y promoción de las naciones y también de las clases burguesas y aristocráticas que buscaban representarse como individuos contribuyentes al progreso de su país, ya fuera a través de su propio retrato, difundiendo sus viajes y sus colecciones o reproduciendo sus posesiones y su propia vida familiar”²³⁵. Per tant, la burgesia va ser la principal interessada en donar a conèixer una fotografia concreta a través d'unes fonts que tenien un caràcter ampli a escala social i podien arribar a molts sectors diferents. La voluntat d'aquesta classe benestant va ser sempre obtenir el reconeixement social, ser la protagonista del progrés i de les millors tècniques, i la fotografia, acabada d'aparèixer, va resultar ser molt útil per obtenir la seva finalitat, demostrant el poder i la força burgesa en la seva expansió pel món com si fossin els amos del planeta.

232 Op. cit., p. 202

233 Op. cit., p. 202

234 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 6

235 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 41

3.2.5.- La fotografia com a nova art:

El desenvolupament industrial i els avenços tecnològics del segle XIX comportaren molts experiments i millores que es van anar assolint després de molts intents. En el cas de la fotografia, des dels seus inicis va ser vista com un element que podia contribuir en les arts i les ciències. Per tant, la fotografia havia de contribuir des de bon principi al progrés, un progrés que els burgesos consideraven com a propi i es felicitaven a si mateixos per tots els descobriments que aconseguien amb les seves inversions i millores en molts àmbits diferents. Veient el futur prometedor que el daguerreotip ofería a les arts o a les ciències per donar noves respostes a les investigacions, molts apoderats van decidir invertir en el nou invent per obtenir nous coneixements que a llarg termini sempre portaven reconeixement, ascens social o benefici econòmic. El polític francès François Arago, quan va presentar el daguerreotip a l'Acadèmia de Ciències de París l'any 1839, ja ho va fer dient que “la fotografia iba a democratitzar el arte” (Arago, citat per Pérez, 2015, p. 21). A més, es va tenir en consideració futures investigacions i millores, ja que “este primer procedimiento fotográfico no fue protegido por la ley de patentes francesa para que así todo el mundo pudiera practicarlo”²³⁶. Paul Delaroche, pintor i professor de l'Escola Superior de Belles Arts de París, va declarar des d'un primer moment que la fotografia “venía a prestar inmensos servicios a las artes” (Delaroche, citat per López, 1999, p. 13). Els creadors o inventors del procediment fotogràfic, Niépce, Daguerre i Talbot eren persones molt properes al sector de les arts. De fet, Helena Pérez Gallardo afirma que “la presentación del daguerrotipo, primer procedimiento fotográfico, se realizó ante la Academia de Ciencias de París, un acontecimiento que, si bien contó con la presencia de artistas y académicos de bellas artes, tuvo una connotación científica y tecnológica que habría de desempeñar un papel en su contra a la hora de ser reconocida su condición artística”²³⁷. La fotografia va passar per diferents etapes en què la seva consideració com a art canviava o evolucionava. Encara que la fotografia podia ser vista com “el arte que, sobre un fondo llano, con líneas y tintes, reproduce de forma más completa, y sin error posible, el contorno y el modelo del objeto que se ha propuesto imitar”²³⁸, la veritat és que no va ser fàcil el seu reconeixement en l'àmbit de les arts.

De fet, des dels seus inicis els mateixos experts o fotògrafs professionals “introdujeron una diferenciación cronológica entre un primer período en el siglo XIX, de 1830 a 1855, donde se continuaba realizando un recorrido tecnológico de la fotografía, y a partir de ese momento, marcado por el uso generalizado de la técnica del negativo de cristal, comenzaba a narrarse la historia de la

236 Op. cit., p. 21

237 Op. cit., p. 23

238 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 71

fotografía siguiendo corrientes estéticas (realismo, pictorialismo, etc.) hasta llegar a las vanguardias del siglo XX”²³⁹. Tenint en compte que la burgesia imitava patrons i característiques provinents de l'antiga aristocràcia, precisament un element típic d'aquest estament social i que la burgesia va intentar imitar van ser, com s'ha fet referència anteriorment, el fet de fer-se un retrat pictòric. Aquest tipus de retrat normalment es realitzava per artistes coneguts i de renom que s'anaven guanyant una trajectòria a mesura que creaven les seves obres, fet que passaria de manera molt semblant amb els fotògrafs professionals de l'època. Els palaus, les cases i les finques de les famílies d'aristòcrates tenien una gran presència de quadres pintats que decoraven i enriqueien les seves parets. L'arribada de la fotografia i la plasmació d'una nova realitat més fidel que la pintura, va alterar les consideracions que s'atorgaven al camp artístic des de segles anteriors i va fer que la burgesia, seguint els patrons burgesos també pogués fer una nova aportació o afegir una variable en els seus retrats: la imatge fotogràfica. Gisèle Freund, fa referència a aquest succés amb aquestes paraules: “Aún así, durante ese período de transición, mientras se iba consumando la descomposición del mundo feudal bajo el efecto de nuevos modos de producción y de la serie de trastornos políticos, las clases ascendentes seguían sin encontrar su propio medio de expresión artística. Se adecuaban todavía a la aristocracia que ya no desempeñaba papel alguno ni en política ni en economía pero que aún marcaba el tono de la buena sociedad”²⁴⁰. La mateixa autora resumeix l'esdeveniment o transformació d'aquest nou art tenint en compte que “toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística. En el siglo XIX, en la era de la máquina y del capitalismo moderno, se vio cómo se modificaba no sólo el carácter de los rostros en los retratos, sino también la técnica de la obra de arte. Esta comenzó a transformar los modos de expresión de una manera desconocida hasta entonces. Así se produce la aparición, con el progreso mecánico, de una serie de procedimientos que alcanzarían una considerable influencia sobre la ulterior evolución del arte”²⁴¹.

En un primer moment, la fotografia no semblava que podia competir amb la pintura. En un principi va ser rebutjat per molts sectors i “casi todos los artistas le negaron a la fotografía la dignidad de obra de arte. Diversas consideraciones estéticas al igual que cierta aprensión por la competencia contribuyeron en mucho a ese juicio”²⁴². A més, es considerava que les imatges fotogràfiques eren únicament una manera de contribuir al treball de les arts, és a dir, eren vistes només com a suport d'aquestes. Considerar la fotografia com a element complementari o secundari de les arts també farà que experimentin noves formes i maneres d'enriquir l'art pictòric, ja que el daguerreotip, des d'un

239 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 11

240 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 14

241 Op. cit., p. 7

242 Op. cit., p. 79

principi “se convertirá, además, en fundamental como fuente de inspiración y estudio para los artistas del siglo XIX”²⁴³.

En qualsevol cas, “si bien las fotografías habían sido concebidas primeramente como una especie de ayuda a la memoria, ambos artistas no se limitaron en su trabajo a la fisonomía de las personas”²⁴⁴, sinó que van anar molt més lluny després de veure totes les possibilitats que emanaven de la seva utilització. El vincle de les dones en relació amb la pintura era molt gran, ja que les dones burgeses dedicaven bona part del seu temps a les arts, tant pel que fa a “la seva participació com a sòcies de les associacions d'aquest caràcter com en la pràctica”²⁴⁵, com explica Àngels Solà, ja que per moltes d'elles era costum fer pintura a les seves respectives cases. A més, segons Gisèle Freund, “la gran boga del retrato fotográfico explotado en su mayoría por gentes que sólo buscan enriquecerse lo antes posible, consolidaba grandemente la mala reputación de la fotografía en el mundo artístico”²⁴⁶.

A finals del segle XIX, les millores tècniques del procediment fotogràfic fan que la fotografia adquireixi protagonisme enfront de la pintura. El llibre *La fotografía del siglo XX* hi fa referència de la següent manera: “Fruto de una larga evolución creativa y aditiva que se presumía ya finalizada, la imagen pintada podía ser reemplazada repentinamente por un procedimiento óptico, mecánico y químico. Por cierto la imagen fotográfica no representaba en sus comienzos un peligro directo para la pintura: limitada por su formato y por su material blanco y negro, se encontraba circunscripta por la percepción del objeto y por la iluminación. Pero aun aquellos artistas que reconocían la existencia de un peligro estaban fascinados por ese nuevo medio y por el enorme potencial que implicaba”²⁴⁷.

La combinació entre pintura i fotografia, tot i els avenços d'aquesta, va seguir sent vista els primers anys amb cert recel per diferents sectors, ja que “el temor al contacto era muy grande, los altercados algunas veces violentos, y no existía aparentemente la esperanza de llegar a un fructífero encuentro”²⁴⁸. Finalment, la fotografia troba el seu propi camí per avançar tota sola i experimentar noves creacions, a més d'una evolució que ja mai més tindrà frenada. L'autonomia i emancipació de la fotografia suposa que aquesta sigui vista com un factor independent dins les mateixes arts plàstiques i nous professionals es dedicaran a ella. Molts pintors es van interessar per la fotografia i van acabar canviant de professió. David Octavius Hill, per exemple, un pintor paisatgista, es va acabar convertint en un dels més grans retratistes²⁴⁹. Per tant, la influència del retrat fotogràfic com a nova resposta a les necessitats burgeses encara és més gran si es té en compte que molts dels

243 Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 21

244 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 244

245 Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11). p. 61

246 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 71

247 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 4

248 Op. cit., p. 5

249 Op. cit., p. 244

retratistes fotogràfics prèviament havien estat pintors. El descobriment de la nova captació de la imatge i els elements potencials que s'hi relacionen generen un traspàs de la pintura i els seus professionals cap a la imatge fotografiada. En definitiva, sorgeix un nou llenguatge artístic, influenciat per una trajectòria pictòrica anterior que s'ha d'adaptar a les noves costums que la burgesia es crea al seu gust i al ritme del progrés. La fotografia, a principis del segle XX ja és coneguda com a estètica individual i deixa enrere la seva etapa d'absoluta complementarietat de les altres arts. La fotografia, durant el segle XIX i en relació amb la seva posició enfront de la pintura, demostra que “no hubiese llamado tanto la atención en los medios artísticos si la influencia de las transformaciones sociales no hubiese revelado nuevas tendencias en el arte”²⁵⁰.

El vincle entre fotografia i pintura seguirà existint i les imitacions dels patrons pictòrics seguiran sent presents en els retrats, els quals eren “muy detallados e influenciados por la pintura de aquella época”²⁵¹ però fins i tot “algunas de las fotografías, en las que aparecen damas arrebuñadas en ricos atuendos, hacen pensar en las pinturas holandesas del siglo XVII”²⁵². La relació de l'art amb els sectors socials benestants era una tendència molt arrelada. De fet, cal tenir en compte que sovint es tractava d'un element inherent a la seva educació. Àngels Solà, afirma que en “l'educació de les nenes de l'alta i mitjana burgesia hi entrava el dibuix, la pintura i la música; tot i que amb aquest ensenyament no es pretenia posar les bases d'una activitat productiva, algunes d'elles, quan foren grans, intentaren desenvolupar els seus coneixements amb cert afany de professionalització”²⁵³. Per tant, existeix una divisió de grups culturals que la burgesia de l'època associa de manera directa amb el sistema educatiu i que transmet uns valors diferenciats segons la posició econòmica. Els ideals burgesos, acompanyats dels seus patrons de comportament circulen i es transmeten a través de l'ensenyança. El context de “culturación”²⁵⁴ que s'estava desenvolupant durant aquest segle comportava que la gent del sector social benestant fos reconeguda per una educació que integrava un bon coneixement de les arts i la cultura. Rosa Congost, en el seu article *De pagesos a hisendats: Reflexions sobre l'anàlisi dels grups socials dominants*, també fa referència a aquest aspecte tenint en compte que “l'anàlisi de comportaments humans individuals ha de revelar <<el grup social>>, <<la classe>>”²⁵⁵. Les necessitats burgeses per aconseguir nous símbols de reconeixement, adoptant els patrons d'antics aristòcrates i afegint una nota de modernitat, va contribuir en què la fotografia s'anés veient i consolidant com a un nou element artístic.

250 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 68

251 Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen. p. 244

252 Op. cit., p. 244

253 Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11). p. 61

254 Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A. p. 23

255 Congost, R. (1997). De pagesos a hisendats: Reflexions sobre l'anàlisi dels grups socials dominants. La regió de Girona (1780-1840). *Recerques: història, economia, cultura*, (35). p. 51

3.2.6.- El retrat des de casa:

A principis de la segona meitat del segle, la tècnica de la fotografia s'havia completat suficientment per no exigir dels seus professionals uns coneixements especialitzats²⁵⁶. Les persones es podien comprar tot allò que els fos necessari per realitzar les fotografia a casa seva. Gisèle Freund explica que es van publicar “toda una serie de manuales de fotografía, accesibles a todos los profanos, que suministraban una descripción exacta de los procedimientos. A més, amb aquesta democratització de la fotografia, “se podía instalar un taller fotográfico por unos cientos de francos”²⁵⁷.

Es produeix un canvi en el sector fotogràfic i, de fet, “en la medida en que la máquina iba ocupando un sitio preponderante entre los medios de producción de la sociedad burguesa, el trabajo manual y el espíritu individual de los inicios de la fotografía desaparecían paulatinamente para dejar paso a un oficio cada vez más impersonal”²⁵⁸. Els avenços i novetats del mecanisme comportaren que durant la segona meitat del segle XIX es generessin grans canvis. Segons Publio López, “pese a que la carte-de-visite se mantuvo hasta el final del siglo, los retratistas introdujeron nuevos formatos de mayor tamaño, que pronto se hicieron populares. En 1866 se pusieron en circulación los retratos *Cabinet* (10 x 15 cm); en 1870, el denominado *Victoria* (7'5 x 11); y en 1875 los *Promenade* (10 x 18), *Boudoir* (12,4 x 19,3) e *Imperial* (16'8 x 21'7). Aunque la incidencia de estas novedades en el negocio fotográfico español no fue tan espectacular como en otros países europeos, el considerable aumento de la clientela propició una verdadera *edad de oro* para el retratismo de galería”²⁵⁹.

Encara que la fotografia des d'un primer moment havia tingut els seus propis aficionats en què els acompanyaven les millores i novetats de la tècnica, el canvi definitiu arriba dècades després. La creació d'un nou invent a finals del segle XIX, conegut com a Kodak, va comportar una manipulació tan fàcil de l'objecte que tothom podia realitzar la seva pròpia fotografia sense la necessitat d'haver de recórrer sempre al fotògraf professional (Il·lustració 16).

George Eastman va presentar el nou invent l'any 1888, el qual costava 25 dòlars i permetia fer unes 100 fotos, que era la capacitat que tenien els rotlles carregables de l'invent. Una vegada realitzades les imatges, s'havia d'enviar el mecanisme a la fàbrica de Rochester, on revelaven les fotos del rotlle i es carregava de nou l'aparell abans de ser retornat al propietari, un procés amb el mòdic preu de 10 dòlars²⁶⁰. Gisèle Freund, exposa la cèlebre frase amb què va ser conegut el nou mecanisme i fa un breu resum sobre com es va veure afectada la professió de fotògraf i el seu públic en general: “<<Apriete el botón, nos encargamos de los demás>>, fue la cèlebre divisa de Kodak que

256 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 36

257 Op. cit., p. 36

258 Op. cit., p. 81

259 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 65

260 Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. p. 177

revolucionaria de arriba abajo el mercado de la foto. Cientos de miles de gentes que otrora visitaban al fotógrafo profesional para retratarse, comenzaron a fotografiarse ellos mismos. La fotografía aficionada adquiere un gran impulso. El comercio obtiene por tal causa enormes ingresos. En todos los barrios urbanos surgen tiendas fotográficas. La mayor parte de sus propietarios son retratistas fotógrafos que ya no pueden vivir únicamente de los encargos de retratos. Continúan ejerciendo su profesión, pero el público no recurre a ellos más que en circunstancias especiales, tales como fotos de recién nacidos, bautizos, bodas, etc. Sus únicos ingresos seguros son los trabajos aficionados, unidos a la venta de aparatos y accesorios”²⁶¹.



Il·lustració 16: AUTOR DESCONEGUT. Retrat de la família Ciurana realitzat a la seva finca, coneguda com a mas Gorgoll de Palamós. 1880-1920. (Col·lecció Pagès Fuertes)

Europa rebia amb entusiasme la nova metodologia fotogràfica i fins i tot a Nord-amèrica s'enviava el nou invent en un clima d'expectació. Una vegada estès el nou procediment, es crearen nous models per aficionats que van obrir-se a nous mercats competitiu. Tot i això, “la firma Kodak fue la primera en captar las posibilidades de un mercado de masas”²⁶². Aquest esdeveniment provoca una disminució enorme dels preus del retrat fotogràfic d'estudi, encara que al llarg dels anys i amb moltes de les millores i avenços, ja s'havien estat reduint. Gisèle Freund afirma que “si el artista

261 Op. cit., p. 81

262 Op. cit., p. 177

fotógrafo aún obtenía en 1855 cien francos oro por prueba, unas décadas más tarde esa tarifa se limita a unos veinte francos. A finales de siglo, los grandes almacenes comienzan a producir fotografías aún más baratas y se convierten en una peligrosa competencia para el fotógrafo de oficio. Por si fuera poco, el photomaton, máquina otalmente automática que, en pocos minutos, fotografía, revela y realiza varias pruebas sobre papel, priva al fotógrafo profesional de los considerables recursos de las fotos de identidad”²⁶³. La burgesia ja no percep amb el mateix entusiasme les seves visites a l'estudi del fotògraf professional, ja que ara es pot permetre comprar les últimes novetats i amb un simple procediment realitzar les fotografies a la seva pròpia llar. L'arribada de la fotografia des de casa suposa l'entrada directa a l'habitatge i el fet de poder reflectir la vida quotidiana de les cases burgeses, les quals inicialment eren les que es van poder permetre comprar el nou invent per aficionats. La baixada de preus i l'arribada de la Kodak va comportar que a principis del segle XX hi hagués una presència social molt variada als estudis professionals. La visita a casa el fotògraf cada vegada és més freqüent anar-hi únicament per plasmar moments que les famílies consideraven importants o per adquirir formats especials que requerien passar a la posteritat a través d'un retrat en què el consell o l'ajuda del fotògraf professional era necessària per assegurar el resultat (Il·lustració 17). D'aquesta manera, s'afirma que “la edad de oro del retratismo fotográfico murió con el siglo, debido a la generalización de las cámaras entre los aficionados, a la presión fiscal y a las crecientes exigencias del público”²⁶⁴. Acabava així la recepció de la fotografia en relació amb el consum burgès, un consum que per moments accelerats, es feia accessible i es generalitzava entre els membres de tota procedència social, al ritme que s'equiparaven les classes i s'iniciava la futura i coneguda societat del benestar.

263 Op. cit., p. 177

264 López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores. p. 66



Il·lustració 17: J. BERTRAN. Nen vestit de mariner a l'estudi del fotògraf amb un decorat del mar. 1900-1940.

(Col·lecció Joaquim Cabezas)

4.- Conclusions:

Al llarg del treball, s'observa com la fotografia evoluciona seguint les tendències socials i el desenvolupament tecnològic a un ritme trepidant en un moment en què la industrialització canviava les dinàmiques socials. Durant anys, el protagonisme per capturar els moments en el temps va ser la pintura, però aquest mètode permetia alteracions i constituïa una imatge poc fiable d'algunes realitats. Més aviat, el mètode pictòric adquiria valor per si mateix o per qui l'elaborava, ja que més que una manera de poder conèixer la realitat, la importància de la pintura recau en el fet representatiu o allò que vol reflectir. No serà fins a l'arribada del procediment fotogràfic que es disposi d'un mecanisme on es pugui plasmar un moment concret del temps d'una altra manera, però la burgesia no deixarà de tenir presents les tendències que havien existit en la pintura, les quals es van veure reflectides en la fotografia. Tot i això, el fet de poder capturar moments concrets del temps a través d'un nou mecanisme com la imatge fotogràfica va canviar el transcurs de les coses i va generar grans canvis en tots els àmbits de la societat.

La recepció de la fotografia a Espanya i al cas concret de Catalunya va anar acompanyada d'una immigració qualificada estrangera que veia en Espanya un potencial indret on invertir els seus capitals i aconseguir beneficis fàcilment per ser un mercat sense competència. La ràpida expansió de la fotografia i els coneixements de la tècnica a través de manuals, junt amb les expectatives de fer fortuna de manera ràpida a través d'un nou mecanisme que formava part del progrés de l'època va acabar generant un mercat competitiu on només uns pocs van aconseguir el reconeixement. En molts casos, les grans inversions que va comportar aconseguir resultats o millorar l'invent va comportar la ruïna de més d'una fortuna, com va ser el cas de Niépce o el mateix Brady, del qual parlen Quentin Bajac i Gisèle Freund com a clar exemple de fotògraf que no assoleix les expectatives de beneficis que esperava. Per aconseguir avançar en les millores de la fotografia i expandir-la i comercialitzar-la arreu del món, molts intents fallits i riqueses abocades al fracàs van formar part d'aquesta empresa, un factor que sovint rau en l'oblit.

Més enllà d'aquesta recepció de l'invent relacionada amb les tendències, esdeveniments històrics i progressos del moment, la burgesia va rebre amb els braços oberts el mecanisme com a símbol de progrés i amb la intencionalitat de trencar amb el costum del retrat pictòric que havia representat les antigues generacions d'aristòcrates i era vist com a una característica pròpia de l'Antic Règim. La nova classe social imitava els patrons de les antigues forces de poder però necessitava nous elements representatius de l'etapa de progrés en la qual se sentia la principal protagonista. La fotografia, per tant, va arribar en el millor moment, precisament quan va ser necessari remarcar un abans i un després de dos períodes diferents en el temps en relació amb el poder polític, econòmic i

social. En un context complex, caracteritzat per avenços tecnològics i desenvolupament industrial, la fotografia va adquirir tendències i finalitats diferents no només depenent del sector on es començava a aplicar sinó també depenen dels esdeveniments històrics que se succeïren al llarg de tot el segle XIX. El retrat fotogràfic va formar part del consum burgès amb la finalitat de crear una nova tendència en consonància amb l'època però també amb la finalitat de mostrar-se davant del món d'una manera incessant i poderosa. Per aquest motiu, la disposició de les persones als retrats sempre és molt semblant i, en molts casos, el burgès té una actitud molt orgullosa. El patró de comportament que s'adopta en els retrats o la disposició dels personatges sempre tenia aquesta finalitat, fos un retrat individual o un de col·lectiu o familiar.

Algunes dones emprenedores van obrir el seu propi taller fotogràfic per realitzar aquest tipus de demanda i es van haver d'enfrontar a una societat que els imposava el paper "d'àngel de la llar" i patrons de conducta o comportament patriarcal. La fotografia també és un dels primers exemples de l'època en què algunes dones obriren un negoci. Algunes d'elles, procedents de l'aristocràcia o de la mateixa burgesia, van fer grans aportacions i realitzar autèntiques col·leccions.

L'arribada de la Kodak i el fet de poder realitzar les imatges fotogràfiques des de casa va donar lloc a un gran augment dels aficionats que es podien permetre adquirir el nou mecanisme. En aquest context, no només canvien les actituds de la classe social benestant sinó la seva presència al taller del fotògraf. A mesura que la fotografia es democratitza i es torna accessible als sectors socials inferiors, la burgesia del país disminueix les seves estades a l'estudi fotogràfic però no hi acabarà mai de perdre el contacte, tot i que les seves visites van passar a ser únicament per fotografiar ocasions especials i tenir-ne el recordatori professional.

Més enllà del retrat, la fotografia de premsa, de viatges o de revista apareix als llibres com una font documental que es troba completament relacionada amb les noves demandes de consum burgeses. La finalitat d'aquests altres tipus d'imatges fotogràfiques segueix la mateixa perspectiva del retrat personal, mostrant les activitats, novetats o visites a l'estranger com a símbol de poder, un poder que en aquest cas es mostra sense límits territorials i amb una cultura que travessa fronteres i abasta l'àmbit internacional, sent elements que s'adopten com una manera de legitimar el control polític i social. A més, les fotografies que van arribar a Espanya sobre conflictes bèl·lics exteriors o sobre les colònies d'ultramar donaven realisme a les informacions que arribaven de fora de la península i que era de gran interès pels sectors dirigents per visualitzar les informacions que arribaven i per adoptar mesures polítiques.

D'altra banda, l'Església Catòlica que inicialment va rebutjar la fotografia per l'ús científic en què es va començar a utilitzar, no és la mateixa que la que ens trobem unes poques dècades més tard. Cánovas del Castillo va declarar la confessionalitat catòlica de l'estat i l'Església va tornar a tenir un

paper protagonista en relació amb les elits. La burgesia troba en l'Església la cohesió social per mantenir l'ordre i estabilitzar el país i per tant, en els primers moments en què Espanya és receptora del procediment fotogràfic l'Església no tenia un vincle tan enfortit amb la burgesia com passarà uns anys més tard. La contradicció és inexistente si es té en compte el moment i el context en què l'Església va rebutjar el nou invent i com canvia la percepció envers la imatge fotogràfica quan la religió passa a formar part de la vida quotidiana de les persones i l'ús que les elits feien del mecanisme. Moltes de les fotografies del segle XIX tenen elements religiosos o mostren esdeveniments o activitats litúrgiques. En aquest cas, es pot confirmar un reflex de la realitat en les imatges fotogràfiques on la presència religiosa es relaciona amb el context i aconsegueix un gran protagonisme en les llars de les famílies burgeses.

Alguns retrats *post mortem* es contraposen amb els retrats de batejos, comunions o casaments per la falta d'elements religiosos. Ens trobem retrats *post mortem* on aquests símbols són inexistents, però són unes imatges que en general daten dels inicis de la fotografia i que per tant també recorden que ens trobem als moments previs que l'Església aconseguís molta més força. Tenint en compte que es van fotografiar molts interiors d'habitatges de famílies benestants per deixar constància de les seves pròpies riqueses i de les transformacions o reformes que aquests habitatges van rebre durant el segle XIX per adaptar-se als refinats gustos burgesos, la presència d'elements religiosos apareix amb freqüència camuflada entre les luxoses decoracions que recorden un modus vivendi d'un període concret del temps. Encara que en aquest cas podem parlar de realisme per la representativitat fotogràfica que apareix en els retrats i per la plasmació de la importància religiosa amb les seves etapes, alguns dels personatges que hi apareixen tenen actituds enganyoses. En el cas del retrat *post mortem*, la voluntat de plasmar el difunt i tenir un record que com afirma Publio López fos abans de "l'últim viatge" portava a simular que el personatge tenia vida. A més, el retoc en la fotografia hi és present des dels primers moments i fàcilment es podien alterar algunes de les faccions o evitar les imperfeccions, encara que per alguns fotògrafs de l'època com Nadar, el retoc no tingués cap altra utilitat que la de fer desaparèixer "alguna manchita accidental". Per més realisme que aparegui en els retrats burgesos de l'època, aquest sector social benestant vivia una realitat paral·lela a la resta de la població.

Tot i això, les fotografies no deixen d'aportar coneixements i de constituir, com diria Bernabé López García de la Universitat Autònoma de Madrid, un pont entre l'ahir i l'avui²⁶⁵. El realisme que pot aparèixer en relació amb el consum burgès de retrats i fotografies no acaba de ser menys alterable que la pintura, ja que els mateixos fotògrafs es van haver d'adaptar ràpidament a les demandes dels qui s'ho podien permetre i respondre a les seves necessitats. Per aquest motiu, destaquen una gran

265 Villanova, J.L. i Nogué, J. (1999). *España en Marruecos*. Milenio. p. 19

quantitat d'estudis o tallers fotogràfics que han deixat constància que el perfil burgès no només anava al fotògraf perquè s'ho podia permetre i, per tant, perquè tenia les condicions econòmiques necessàries per fer-ho, sinó per mostrar-se al món com un veritable protagonista del progrés i aconseguir un reconeixement social que no seria mai suficient.

La combinació entre allò que es coneix i tot allò que sempre queda per conèixer va contribuir en la voluntat de realitzar aquest treball, tenint en compte que la fotografia no deixa de ser un tresor que hauríem d'intentar recuperar sempre que fos possible i no deixar perdre mai. Durant dècades va estar oblidada i no va rebre la consideració o etiqueta de font documental de primer ordre, fet que ens porta a preguntar, com diria Todorov, què queda per fer quan s'ha descartat tant la condemna legal com l'oblit imposat?²⁶⁶. L'augment dels estudis sobre fotografia ha rescatat dels oblits bons materials i ha donat a conèixer a través de les imatges fotogràfiques característiques, particularitats o elements desconeguts per la història, convertint-se finalment en una font de primer ordre.

266 Todorov, T. (2009). *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*. Barcelona: Arcadia. p. 27

5.- Bibliografía:

Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Barcelona: Blume

Bloch, M. (2019). *La extraña derrota: Testimonio escrito en 1940*. Barcelona: Crítica.

Borrás, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Revista Española de Historia*, LXX (234), 101-136.

Bosch, M. (1999). Fitxa de la peca del mes. Dos albums de la fotografia de Casa Carles. *Museu d'Art de Girona*. Inedit.

Bosch, M. i Puigvert, J.M. (2016). *Girona en època contemporània: Les capitalitats de la ciutat (1800-1939)*. Editorial: Ajuntament de Girona.

Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Congost, R. (1997). De pagesos a hisendats: Reflexions sobre l'anàlisi dels grups socials dominants. La regió de Girona (1780-1840). *Recerques: història, economia, cultura*, (35), 51-72.

Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social* (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Kocka, J. (2000). *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Editado por Jesús Millán, Josep Maria Fradera, Biblioteca Nueva Universidad de Valencia.

López, P. (1999). *Historia de la fotografía en España* (4a ed.). Barcelona: Lunwerg editores.

Ludwig, M. (1977). *La fotografía del siglo XX*. Madrid: Taschen

Martínez, M. (1973). *Historia de España Alfaguara VI: La burguesía conservadora (1874-1931)* (7a ed.). Madrid: Alianza Editorial S. A.

Palmade, G. (1976). *Historia Universal siglo XXI: la época de la burguesía* (2a ed.). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.

Pérez, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Puig, A. M. i Seguranyes, M. (2017). *La història de la fotografia a l'Empordà: La fotografia que fa història*. Col·lecció Monografies Empordaneses. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos.

Samuel, R. (1994). *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Solà, À. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Barcelona Quaderns d'Història*, (11), 39-68.

Todorov, T. (2009). *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*. Barcelona: Arcadia.

Villanova, J.L. I Nogué, J. (1999). *España en Marruecos*. Lleida: Milenio.