

EL GRAN SEGLE DE LA IMATGE A GIRONA

DAVID IGLÉSIAS FRANCH

Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI)

Resum

L'article analitza la irrupció i consolidació de la imatge fotogràfica a Girona durant el segle XIX, en el marc d'un context global de transformació tecnològica i cultural. Destaca la coexistència del gravat i la fotografia, així com el paper clau de retratistes, gravadors i editors locals. També examina les primeres publicacions il·lustrades, àlbums, targetes de visita i postals. Finalment, s'emfasitza la relació entre tradició i modernitat en la construcció visual de la ciutat.

Paraules clau

Fotografia, fotomecànica, gravat, imatge impresa, àlbums, targetes de visita, postals, retratistes, gravadors, editors, cultura visual moderna, Girona, segle XIX

Abstract

The article analyses the emergence and consolidation of photographic imagery in Girona during the 19th century, within a global context of technological and cultural transformation. It highlights the coexistence of engraving and photography, as well as the key role of local portraitists, engravers, and publishers. It also examines early illustrated publications, albums, cartes de visite, and postcards. Finally, it emphasizes the relationship between tradition and modernity in the visual construction of the city.

Keywords

Photography, photomechanics, engraving, prints, albums, cartes de visite, postcards, portraitists, engravers, publishers, modern visual culture, Girona, 19th century

L'estiu de 2018, durant les vacances familiars passades al Tirol austríac, es va donar una feliç circumstància per a algú dedicat de fa anys al patrimoni fotogràfic. En una visita a la ciutat de Hizbutel, i en una caminada pels voltants de l'església de la població, vaig topar amb la tomba de Josef Maria Eder, el gran director de l'Escola Imperial de Fotografia que el 1890 va publicar una primera història de la fotografia. Aquesta circumstància no podia passar per alt. Un referent de tal magnitud —la seva obra encara és molt consultada i se n'han fet diferents reedicions— es creuava al meu camí i aquest fet

convidava a la reflexió. Perquè la història de la fotografia d'aquest autor està centrada en la tècnica fotogràfica i, en conseqüència, aporta una visió global i universal. És un relat sobre el qual cal construir les històries de la fotografia d'arreu aportant les particularitats locals. La línia de temps està ben traçada perquè l'evolució de la tècnica fotogràfica va ser similar arreu i el fenomen de la fotografia és d'un efecte absolutament globalitzador. En conseqüència, la història que podem escriure parteix d'aquesta base sobre la qual cal aportar noms propis d'autors, contextualitzar el llegat material que ens han deixat, analitzar comportaments i tendències, entendre la recepció social que va tenir a la ciutat, situar esdeveniments rellevants i circumstàncies singulars i, sobretot, treballar en processos de significació que ens ajudin a entendre una realitat tan polièdrica.

Per corroborar aquesta realitat referent a la base històrica global, i encara sense moure'm de l'anècdota personal, en la recent estada a la ciutat de Montevideo (octubre de 2024), vaig poder comprovar com la primera fotografia de la ciutat és un daguerreotip del qual no es preserva l'original i del qual se'n coneix l'existència a partir de la reproducció feta en gravat. És el mateix cas del primer daguerreotip de la ciutat de Girona, amb la diferència que aquest és un aiguafort de 1842, mentre que el de Montevideo és una litografia de 1840. En ambdós casos, la història de la fotografia local arrenca d'una mateixa efemèride.

La naturalesa d'aquests esdeveniments explica també una altra circumstància remarcable, la necessitat d'explorar l'hemeroteca, i també la biblioteca, per entendre la presència pública de la fotografia en aquesta època. Les imatges fotogràfiques que es van donar a conèixer a bastament són precisament les que es van reproduir en llibres i revistes de l'època, primer a través del gravat i, més cap a final del segle XIX, a través del fotogravat i del conjunt de tècniques derivades de la fotomecànica. En qualsevol cas, es pot afirmar que la recerca hemerogràfica és tan important com la recerca a l'arxiu perquè, per una banda, hi trobem les imatges a què van poder accedir els contemporanis i, per l'altra, constitueixen moltes vegades l'únic testimoni conservat. Les imatges d'hemeroteca ens parlen també dels gustos de l'època i del fet culturitzador de la imatge, un fenomen que va prendre certa dimensió ja abans de la fotografia, en l'època del gravat, i que es reforça i es sobredimensiona amb el descobriment d'aquesta i de totes les tècniques derivades. No es pot considerar que la fotografia aparegués en un context cultural verge i que pogués constituir per si sola una revolució en la societat de l'època. El segle XVIII i sobretot el XIX havien estat propicis a la

profusió d'imatges i, en aquest sentit, la fotografia s'integrava i s'adaptava a un marc cultural, el de la imatge, ja constituït. La pintura, els espectacles òptics i sobretot els gravats havien configurat a través de diferents mitjans un imaginari col·lectiu per al món occidental. D'entrada, doncs, la fotografia es va posar al seu servei, en va adoptar els codis i es va anar desenvolupant en paral·lel. La consideració d'aquests precedents en el marc de la primera revolució industrial és indispensable per entendre el fenomen de la imatge a la ciutat de Girona.

ELS PROTAGONISTES: DIBUIXANTS, GRAVADORS I FOTÒGRAFS

Prèviament a l'exploració hemerogràfica, cal identificar els protagonistes de tota aquesta producció d'imatges perquè, en una ciutat de províncies i a partir de 1860, aquests són, arreu, els retratistes. El retrat és principalment un fenomen comercial i, per tant, una possibilitat de guanyar-se la vida amb una tecnologia nova que, a partir d'aquesta dècada, s'aniria popularitzant. Això es produeix gràcies a l'evolució tecnològica que suposa l'assoliment del procediment del col·lodió humit. La transparència del vidre, com a material de suport per al negatiu fotogràfic, i les propietats del col·lodió, com a base de l'emulsió per sostenir les sals de plata, permeten sobretot la possibilitat de crear nombroses còpies. Aquest fet, juntament amb les prestacions que oferien els papers a l'albúmina (procediment fotogràfic per als positius del segle XIX) i el baix cost que va suposar el format de la targeta de visita (un format de 6x9 cm), van ser definitius per a l'expansió de la fotografia. És en aquest moment quan a la ciutat de Girona s'estableixen les primeres galeries de retrats de forma permanent. Es concentren als terrats dels edificis, per beneficiar-se de la llum, i en zones més o menys concorregudes, per captar la clientela. En aquests anys del segle XIX es coneixen prop d'una vintena de galeries, la majoria de les quals tenen poc recorregut temporal. S'observa com els mateixos protagonistes canvien sovint d'ubicació i de socis en la cerca de les millors condicions i possibilitats per al seu negoci.

Els noms i trajectòries d'aquestes retratistes són ben coneguts des de la publicació de la recerca d'Emili Massanas (1998) en la qual identifica retratistes, galeries, etc. i, al mateix temps, apunta noves línies de recerca d'episodis pendents d'aclarir. En aquest sentit, és remarcable la recerca duta a terme per l'arxiver i historiador de la fotografia Jep Martí els darrers anys. Aquest investigador ha fet grans aportacions al coneixement de la nostra

història local, principalment a partir de dos treballs: un centrat en la nissaga dels Unal (2015) i l'altre en les galeries de la ciutat de Girona (2018), en què s'esclareixen molts aspectes i s'apunten diverses hipòtesis que canvien considerablement el coneixement sobre el tema.

Entre els retratistes pioners de la ciutat de Girona cal fer esment de Joaquim Massaguer (Torroella de Montgrí, 1816-1888), alcalde de Girona entre 1869 i 1872, perquè més enllà de la dedicació a la seva galeria fotogràfica, cosa que desconeixem, en podem identificar la firma en un daguerreotip. Segons la hipòtesi que apunta Jep Martí a partir de la identificació de l'autoria d'aquest daguerreotip, Joaquim Massaguer seria el primer daguerreotipista gironí establert a la mateixa ciutat, la qual cosa el convertiria en el pioner del retrat a Girona. No obstant, com assenyala el mateixa autor, caldrà aprofundir en la recerca per certificar aquesta circumstància. En canvi, coneixem més bé la trajectòria del seu germà Ramon Massaguer (Torroella de Montgrí, 1829-d. 1905), el qual va obrir galeria de forma estable l'any 1861, a la plaça Sant Agustí, i posteriorment es va traslladar a Torroella de Montgrí, la seva població d'origen. Però el nom més destacat d'entre les retratistes de l'època és el d'Amís Unal (Barcelona, 1842-Girona, 1913), instal·lat a Girona des de 1866 i del qual coneixem diverses galeries. La seva trajectòria va ser llarga i dilatada, sobretot per la continuïtat que va tenir la nissaga fins a l'any 1983, essent així l'única galeria centenària de la ciutat.

També són noms il·lustres el d'Amadeu Mauri Aulet (Palamós, 1862-1936) i els d'Antoni Franquet Fortuny (1808-1878) i Josep Franquet Serra (1851-1907), per la seva tasca pionera en la producció de postals. Aquests, encara que més tardanament, van tenir una clara incidència en el consum universal de la imatge fotogràfica. També podríem fer esment d'Artur Girbal Balandru (1866-?), que va publicar en format postal alguns esdeveniments d'actualitat, com és el cas de la inauguració del monument del Lleó. Aquest és un fet poc habitual en les postals de l'època. Per això, l'orientació periodística del seu treball explica que algunes de les seves imatges es publiquessin a la premsa, com ara en el Suplement Literari de *L'Autonomista*.

Entre els protagonistes de l'època, a més dels retratistes i dels postalers esmentats, cal tenir present la figura dels gravadors, dibuixants i fotogravadors, tots ells immersos en la tasca de la impressió i la difusió de la imatge. Cal destacar els membres fundadors de la Societat Heliogràfica Espanyola, creada a Barcelona el 1876 i que va introduir la fototípia a l'Estat espanyol. Aquesta societat, pionera en el camp de la impressió d'imatge, comptava amb dos gironins: el fotògraf Heribert Mariezcurrena Corrons

(Girona, 1846-Barcelona, 1898) i l'enginyer Miquel Joritzí Lasarte (Girona, c. 1844-Barcelona, 1910), a més del dibuixant Joan Serra Pausas (a. 1861-d. 1902) i el fotògraf Josep Thomas Bigas (1852-1910). De tots ells coneixem imatges de Girona, algunes de les quals de procedència fotogràfica. La societat es va dissoldre el 1879 i els gironins Mariezcurrena i Joritzí continuaren la societat fins a la mort de Mariezcurrena el 1898. Per altra banda, a partir de 1880 Josep Thomas va obrir el seu propi establiment, la Fototípia Thomas, i va arribar a ser el major productor de targetes postals de l'Estat espanyol. Cal assenyalar que va publicar centenars de postals de Girona, algunes de les quals en coneixem també el negatiu original.

Tots aquests noms esmentats constitueixen, per diferents motius, els veritables protagonistes de la incipient història de la fotografia a la ciutat de Girona. Els retratistes, per una banda, representen l'essència del fenomen fotogràfic, perquè troben en la nova tècnica un negoci pròsper que els sustenta. No obstant, molts d'ells, principalment els citats anteriorment, no limiten la seva tasca al retrat i inicien l'aventura de sortir de l'estudi i fotografiar la ciutat, malgrat les dificultats de tipus tècnic que han d'afrontar. Aquestes són les imatges que en diferents formats trobem impreses i distribuïdes en diversos mitjans. Els dibuixants i gravadors (alguns també esdevinguts fotògrafs), per altra banda, són els garants de la difusió a gran escala. El seu negoci se centra en la inclusió de la imatge en els mitjans impresos i, d'aquesta manera, permeten la difusió de la imatge per al gran públic. La col·laboració entre els dos sectors permet explicar en bona part el fenomen de la imatge a la ciutat de Girona a la segona meitat del segle XIX.

La relació entre els diferents actors, la podem exemplificar a partir d'una imatge firmada per Thomas i publicada al Suplement Literari de *L'Autonomista*, l'1 de juny de 1903. Aquesta imatge exemplifica el recorregut que podia arribar a tenir una fotografia en aquesta època i, sobretot, la relació que s'establia amb el gravat. Es tracta d'una fotografia original d'Amís Unal d'una vista del pont del ferrocarril sobre el riu Onyar, publicada anteriorment com a xilografia a la revista *La Ilustración Hispano-Americana*, núm. 468, el desembre de 1889. D'aquesta imatge se'n coneix també una xilografia il·luminada, del gravador Vela. La mateixa imatge forma part d'una composició de quatre gravats procedents de fotografies d'Amís Unal que formen part de l'àlbum *Album de Gerona. Vistas de Cataluña* conservat a la biblioteca de Peralada, la qual cosa demostra l'alt nivell de reutilització de les imatges fotogràfiques d'exterior a l'època, les diferents possibilitats d'impressió amb la conseqüent

reinterpretació de la imatge, i la diversitat d'autories que podien intervenir. En aquesta ocasió, per a la imatge en qüestió, Thomas és el fotogravador. (Fig. 1).

SUPLEMENTO LITERARIO

7

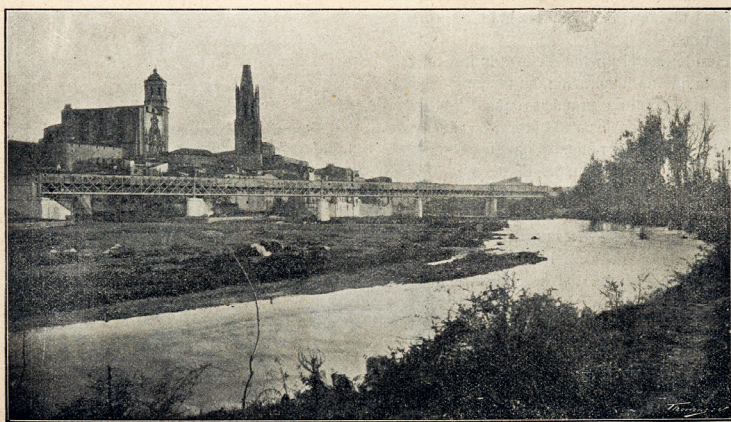
atribuían á los coros fines políticos, siendo así que estaban compuestos de partidarios de las doctrinas más opuestas, á quienes reunía no la pasión del banderizo, sí el atractivo y la magia del canto y de la música ».

« En suma, Clavé se colocó, mediante su propio esfuerzo, á la cabeza de los que promovían con alto sentido el mejoramiento moral de los catalanes, coadyuvando á robustecer y encauzar el sentido provincial, que no era intolerante en sus labios, abriendo horizontes desconocidos á la lengua nativa, sacando la poesía vulgar de las estrechuras en donde la ahogaban los copleos, sin genio ni elevación, para ofrecerla en sus idilios, barcarolas, pastorelas, danzas y coros, cual testimonio de las facultades estéticas de un pueblo injustamente calificado de moroso en la sensibilidad, áspero en el carácter y frío en los afectos ».

Murió Clavé en 1874, joven aún. Abatimientos y amarguras á los que quizá no fué ajena la política contribuyeron no poco á la muerte del ilustre hijo de Cataluña. Profundo duelo llenó los corazones. El pueblo derramó lágrimas sobre su tumba, y las flores que nacieron en ella va á regarlas cada año con su llanto, y no morirán nunca esas flores.

En 1888 erigióse en Barcelona una estatua al inolvidable muerto. No es mucho en relación con su obra transcendental y bienhechora. Pero tiene también Clavé su monumento en el corazón de todos los obreros catalanes; y esa es la más pura recompensa que el genio puede alcanzar.

C. R. LL.



GERONA.—Puente del ferro-carril sobre el río Onyar

El siglo XX es para el trabajo, y ya claro se ve en el socialismo que se impone, dibujarse la ley social de mañana, esa ley de trabajo para todos, el trabajo regulador y pacificador. ¡Cuán grande, y sana la sociedad en que cada miembro aporte su parte

lógica de trabajo! El hombre que trabaja es siempre bueno. Así es que estoy convencido de que la única creencia que nos puede salvar, consiste en tener fe en la eficacia del deber cumplido. — Zola.

Fig. 1. Fotografia firmada per Thomas i publicada al Suplement Literari de L'Autonomista, l'1 de juny de 1903.

En qualsevol cas, per contextualitzar aquest fenomen global de la imatge impresa cal entendre prèviament la tecnologia de l'època i la seva evolució. D'aquesta manera podem saber quines possibilitats existien aquests anys per imprimir les imatges en diferents mitjans.

LA IMATGE IMPRESA: DE L'ESTAMPA AL FOTOGRAVAT

Si la presència social de la imatge no es pot considerar un fenomen de masses fins al segle XVIII-XIX, és, entre altres raons, per motius tecnològics. Per això, és important conèixer quins van ser els assoliments tècnics que van transformar el context comunicatiu de l'antic règim.

D'entrada, el fet més transcendental va ser l'evolució de les tècniques del gravat, especialment d'aquelles que van aconseguir, per les seves característiques, un arrelament social més important. De fet, les diferents tècniques de gravat van estar presents durant tot aquest període, però la litografia i la fusta "a testa" es van imposar sobretot a partir de 1840 i fins a 1870, data a partir de la qual va començar la progressiva substitució per les tècniques dels gravats fotomecànics que van revolucionar les arts del llibre.

L'adveniment de la litografia, inventada per Aloysius Senefelder entre 1797-1799, va tenir un gran impacte per a la societat de final del segle XVIII. No es pot dir que la pedra litogràfica marqués un inici en l'era de la reproductibilitat de les imatges, però sí que dotava la imatge de moltes més possibilitats de difusió. Aquestes possibilitats es van concretar amb l'aparició del llibre romàntic, entre 1830 i 1960, caracteritzat per la il·lustració del text amb imatges.

L'expansió de la xilografia en aquesta època, que ja es coneixia a Europa des del segle XV, responia també a qüestions tècniques. El gravat en fusta de finals del XVIII va experimentar un seguit de modificacions que el van fer apte a les noves necessitats de la impremta. La innovació de la xilografia la va protagonitzar Thomas Bewick, que va canviar els tipus de fusta. A partir d'aleshores s'utilitzava principalment el boix (per la seva duresa) i el dibuix es va fer a testa (a contrafil). D'aquesta manera, s'obtenia una qualitat molt superior. A més, a diferència de la litografia, la xilografia s'integrava a la tipografia en un sol procés d'impremta, fet que li va atorgar grans avantatges. Quant a la impremta, en aquests moments es comptava amb premses mogudes per l'energia del vapor, amb màquines de paper continu i noves tècniques d'entintat. Aquests canvis van permetre una major producció i,

sobretot, una reducció de despeses, tot i que el producte no era del tot econòmic.

Amb els anys, però, i amb l'evolució tecnològica, la fotografia es va acabar imposant. Sobretot perquè era fidedigna i constituïa un veritable certificat d'autenticitat pel públic. El grau elevat de realisme i la seva imparcialitat li atorgaven un estatus que fins aleshores havia estat exclusiu del gravat informatiu. No obstant això, la xilografia va continuar present en aquests mitjans fins gairebé a finals de segle.

Els inicis de la fotografia daten de 1839. Els procediments del daguerreotip i del cal·lotip van inaugurar la nova era i ho van fer amb el reconeixement a la seva capacitat de reproduir fidelment i de manera mecànica la naturalesa. Les tècniques fotogràfiques superaven clarament les possibilitats de les tècniques de representació gràfica preexistents. No obstant, donada l'existència d'un context cultural amb certa tradició en la comunicació gràfica, la fotografia es va haver d'adaptar, d'entrada, a uns canons visuals interpretatius que amb el temps es van anar modificant més d'acord amb la capacitat narrativa que permetia la mateixa tècnica.

De totes maneres, la introducció de la fotografia va ser progressiva i d'acord amb l'evolució de les seves capacitats tècniques. De fet, la substitució de la xilografia per la fotografia en els mitjans informatius no es va produir fins a partir dels anys 1880, quan la fotografia es va integrar a la impremta i quan va assolir el repte de la instantaneïtat. Fins aleshores, la fotografia havia trobat el seu espai a l'estudi, però tenia certes dificultats en la presa d'imatges d'exterior quan no es donaven les condicions de llum adequades i sobretot quan hi havia moviment.

La desvinculació de la fotografia a les pautes del gravat no es va produir fins que les tècniques del fotograt es van imposar en la premsa il·lustrada. De fet, la reproducció fotomecànica de la fototípia (o col·lotípia) es coneixia ja des de 1855, però no va ser fins a 1880 quan es van popularitzar altres tècniques com el fotograt i la mitja tinta, quan la reproducció mecànica de la fotografia es va integrar en el procés d'impremta.

La fotomecànica dona lloc a una varietat important de procediments que tenen en el seu origen una imatge fotogràfica, però que són produïts a partir d'una placa. Són representatius d'aquesta tecnologia: la col·lotípia (o fototípia), la mitjana tinta i el fotograt (rotograt).

La impressió d'imatges en col·lotípia va ser abundant. La col·lotípia, coneguda també com a fototípia, és un procés fotomecànic que combina

les tècniques planogràfiques (litografia) i les fotogràfiques. L'invent data de 1855, però el seu ús extensiu se situa en el període 1870-1930. La característica retícula de la impressió fa que sigui apta per a la fotografia i les obres d'art. A més, segons les tintes utilitzades, la tonalitat pot ser bastant propera a procediments fotogràfics com l'albúmina, les còpies de gelatina o els platinotips. Malgrat ser un procediment monocrom, el color es pot aconseguir manualment o a través de la cromolitografia.

Dels impressors en col·lotíia, podem fer esment de l'empresa francesa de Tolosa A. Thiriat & Cie. que va imprimir algunes postals de Girona. La consulta d'un catàleg d'època ens dona una idea de l'oferta amb què es podien trobar els editors gironins si optaven per la col·lotíia, complementada per la tipografia i la cromolitografia. D'entrada, una varietat de formats: la postal convencional, el format panoràmic, els desplegable o els àlbums relligats; tonalitats negres amb matisos, per exemple un negre blavós, i una àmplia varietat de tintes a escollir com a opció per al color monocrom, i les postals de doble tinta (*camaïeu*); postals en color aconseguides amb la cromolitografia o les acolorides en aquarel·la; composicions particulars com els *panneaux*, en què es deixava un marge blanc i es donava un cop de planxa per donar relleu respecte al marge per així aconseguir l'efecte dels aiguaforts, fet que dignificava la imatge. El catàleg també informa de la importància de comptar amb negatius originals, per optimitzar la qualitat, i a partir dels quals es crearien els internegatius plàstics per a la impressió, i de la necessitat, per part de l'editor, de comptar amb la propietat dels drets d'autor per a la publicació en postal. (Fig. 2).

També tenen una presència important les impressions d'imatges amb la tècnica de la mitja tinta. Es tracta d'un procés fotomecànic que va evolucionar a partir de la combinació de la impressió tradicional en relleu, el gravat i la fotografia. En el procés, el to continu de la fotografia es transforma en els característics punts en blanc i negre del procediment, que ofereixen la il·lusió de to continu. S'utilitza, doncs, la impremta tradicional per imprimir imatge i text en un mateix paper, a partir de matrius en relleu. La mitja tinta va dominar el mercat de la impressió comercial des de 1875 fins als anys 1970, quan es va substituir per l'òfset.

Per últim, ens trobem amb la impressió d'imatges en fotogravats i rotogravat. Es tracta d'un procés fotomecànic que combina la tècnica d'impressió *intaglio* amb la fotografia. El fotogravat és una tècnica que permet impressions de gran qualitat degut a la subtileza i la irregularitat



Fig. 2. Pàgina interior del catàleg de la impremta de Tolosa A. Thiriart & Cie.

del seu reticulat. Aquest s'utilitza a partir de 1890 i fins a l'actualitat, tot i que es coneix des de 1852, quan William Henry Fox Talbot patenta el procediment. Un procediment notablement millorat per Karel Klíč el 1879. De fet, el procediment del fotograt Talbot-Klíč es considera que és la base inspiradora de tota la tecnologia que es va desenvolupar al voltant de la fotomecànica.

En definitiva, totes aquestes tecnologies del gravat i de la fotomecànica constitueixen el fonament indispensable per a la projecció de la imatge del dibuix i de la fotografia en la societat de l'època.

EL GRAN SEGLE DE LA IMATGE

La transmissió de coneixements a través de representacions gràfiques s'ha manifestat al llarg de la història de diferents maneres, lligades sempre a tecnologies concretes. Però en la formació de la cultura moderna, el gravat primer i la fotografia després, han estat les tecnologies protagonistes. És al llarg del segle XIX, conegut com el Gran Segle de la Imatge, quan es va formar la tradició cultural de la qual som hereus. El mitjà principal per a la nova cultura va ser la premsa il·lustrada, que va introduir, per primera vegada, el concepte d'actualitat informativa i que va tenir una gran acceptació social.

Des del punt de vista tècnic, i tal com hem explicat, la imatge informativa es va iniciar amb el gravat en fusta, substituït més endavant per la fotografia. Però aquesta substitució no va tenir unes conseqüències únicament tècniques sinó també socials, ja que cal situar-la en el context polític i cultural del segle XIX, en una època de transformació cap a una societat liberal burgesa.

El nivell de difusió que permetien les noves tècniques de reproducció de la imatge havia de tenir, forçosament, incidència en la creació d'un imaginari col·lectiu. La imatge va prendre força com a mitjà de comunicació, i els seus condicionants ideològics i estètics van aportar una visió del món concreta, d'acord amb la visió de l'època. La credibilitat del document gràfic era important per a unes imatges destinades a finalitats informatives. No obstant, aquestes imatges eren subjectes a manipulació per raons ideològiques i sobretot polítiques.

Els precedents de la premsa il·lustrada cal situar-los al segle anterior. La voluntat de difondre el coneixement a través d'imatges arrenca amb l'anomenat corrent enciclopedista. El fet central és la publicació de l'Enciclopèdia de D'Alembert i Diderot entre 1750 i 1780, amb l'aparició de les primeres làmines amb gravats el 1762. Aquest fet constitueix un vertader pòrtic en el que havia de succeir el segle següent, quan la presència d'imatges quedaria definitivament vinculada a la transmissió del saber.

El llibre romàntic del segle XIX té el seu precedent en el llibre de viatges del segle XVIII que introduïa el llibre il·lustrat. Aquestes publicacions poden

considerar-se ja com una primera manifestació del llibre modern a l'abast d'un públic bastant nombrós. Es tracta d'un llibre il·lustrat, per xilografies i sobretot per litografies.

Coneixem algunes imatges de Girona que s'ajusten a la idea del llibre de viatge. Cal fer especial esment al llibre *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* del francès Alexandre de Laborde (1773-1842) que el 1802 va realitzar (ell feia els esbossos) diferents imatges de Catalunya durant el seu viatge pel territori. El llibre presenta tres aiguaforts de la ciutat de Girona, del gravador François Dequevauviller, entre els quals hi ha la vista de la ciutat en l'entrada des del barri de Pedret.

També cal fer esment de les imatges de Girona d'aquesta època realitzades ja en el marc de les guerres napoleòniques. Es tracta de les litografies de Louis-Albert Bacler d'Albe (1761-1824), topògraf militar i reconegut dibuixant i pintor. Les seves imatges van ser impreses al taller litogràfic de Gottfried Engelmann pocs anys després. Algunes de les imatges de Girona mostren les conseqüències de la guerra, com ara la que representa el convent de Sant Francesc en ruïnes. (Fig. 3).

Ja en el període romàntic trobem publicat el primer volum del llibre *Recuerdos y bellezas de España*, de Xavier Parcerisa (1803-1876) i amb textos de Pau Piferrer. Aquest llibre, que va tenir un gran èxit, mostra els principals monuments de Catalunya, entre els quals hi ha algunes imatges de la ciutat de Girona, com les que il·lustren la Catedral.

L'espai per excel·lència per a la difusió del gravat en fusta van ser les revistes pintoresques i il·lustrades, que van suposar un vertader reclam per al públic. Les revistes pintoresques, considerades com un dels mitjans del romanticisme, es caracteritzaven per no tractar qüestions polítiques, per interessar-se per molts temes diferents (art, història, literatura, descobriments científics, costumisme, història natural, educació, higiene, monuments, etc.) i pel protagonisme de les xilografies impreses. En definitiva, va ser un producte a mig camí entre el llibre il·lustrat i la publicació periodística. La seva finalitat era sobretot pedagògica, de transmissió de coneixement. En certa manera recollien l'herència de la tradició enciclopèdica del segle anterior i es podien considerar una mena d'enciclopèdies populars.

La continuació de les revistes pintoresques van ser les revistes il·lustrades. Aquestes, si bé compartien moltes característiques formals amb les pintoresques, presentaven una intencionalitat diferent. L'objectiu era reflectir l'actualitat amb text i imatge. Aquest fet implicava un nou codi deontològic a la imatge (el dibuix) a la qual s'exigia la mateixa objectivitat



Fig. 3. Litografia il·luminada del convent de Sant Francesc en ruïnes, a Girona. Publicada a: Bacler d'Albe, Louis Albert Ghislain. *Souvenirs pittoresques du général Bacler d'Albe*. Tome II. Campagne d'Espagne. Paris: Litografia Engelmann, 1824. Volum II. Planxa 94.

que al missatge escrit. Es pot considerar que en aquests anys naixia la premsa gràfica que va experimentar un arrelament important a la societat de l'època i fins als nostres dies.

Entre les revistes il·lustrades cal destacar *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) editada a Madrid i que representa la continuació de la revista *El Museo Universal* (1857-1869). Aquestes revistes il·lustrades són un fenomen comú arreu d'Europa. Països com França, Anglaterra, Alemanya i Itàlia compten amb aquest tipus de revista. A més, a l'Estat espanyol hi ha el precedent de la revista *La Ilustración*, publicada entre 1842 i 1857.

L'exploració d'aquestes revistes ens permet descobrir les imatges de Girona que van circular a l'època per a finalitats informatives i ens permeten entendre la relació que es va donar entre els diferents actors, les tecnologies vigents i els mitjans de comunicació existents. Es pot dir que, en definitiva, permeten radiografiar en bona part l'estat de la qüestió sobre la cultura visual en el marc comunitari, diferent de l'experiència individual i més íntima del retrat fotogràfic.

Entre nombrosos exemples trobem la crònica gràfica del 19 d'octubre de 1876 sobre les inundacions a Girona a càrrec del corresponsal artístic Joan Serra. Es tracta d'una composició de quatre xilografies publicada a la *La Ilustración Española y Americana* que expliquen amb detall el succés. S'observen les passeres provisionals que s'instal·laven entre les cases de la plaça de Sant Fèlix i el carrer de la Barca per poder escapar de l'aiguat. També la destrossa del pont de fusta del Carme, arrasat per la força de l'aigua, i els veïns del barri de Pedret refugiant-se a dintre muralla, durant el seu pas pel portal de Figuerola. Per últim, la imatge desoladora de l'estat de la Rambla, aleshores plaça de les Cols, després de la inundació. En definitiva, un relat gràfic que corrobora el que s'expressa en la crònica escrita. (Fig. 4).

També a *La Ilustración Española y Americana* trobem un altre exemple il·lustrat d'un esdeveniment important, a càrrec del corresponsal Francesc Parera Munté, el 1880, i impresa pel gravador Tomàs Carlos Capuz. Es tracta de la cerimònia d'inhumació de les restes del general Álvarez de Castro celebrada a la Catedral, on es mostra la cerimònia religiosa feta a la capella de Sant Narcís. (Fig. 5).

Observem, doncs, com l'ús de la tècnica del gravat a partir del dibuix manual segueix vigent durant molt de temps i, de fet, coexisteix amb la impressió feta a partir d'un referent fotogràfic, inclús en l'època en què ja s'havia consolidat la fotomecànica, a partir de 1880. No obstant, el gravat en fusta, malgrat la seva acceptació com a imatge informativa, no es pot considerar un registre de la realitat. El funcionament habitual en les revistes il·lustrades per a les imatges que informaven d'esdeveniments era el següent. El dibuixant prenia un esbós al natural que enviava al taller del gravador.



Fig. 4. Crònica gràfica publicada a *La Ilustración Española y Americana*, núm. 41, p. 276. Madrid, 1876.

Aquest, aleshores, redibuixava l'escena segons els canons propis de la narrativa gràfica del moment. En el cas que la imatge de referència fos una fotografia en lloc d'un esbós, el procediment era el mateix. Les limitacions tècniques són evidents. No obstant, amb la intermediació de la fotografia, el gravat en fusta va adquirir més credibilitat.

La incidència de la fotografia reproduïda amb les tècniques del gravat en aquestes publicacions es va iniciar a partir dels anys 1850, i sobretot 1860, quan començaven a mostrar-se a les revistes il·lustrades gravats en fusta copiats de fotografies. Aquests gravats ja tenien una aparença diferent, ja que partien dels codis propis de la fotografia que en la reproducció eren adaptats a la sintaxi de la xilografia. De totes maneres, aquest respecte pel

tantas reformas en 1809, año del nacimiento Mr. Gladstone.

Durante las años de su permanencia en Haward, es fama que el influyente *leader* del partido liberal en Inglaterra hacía una vida pacífica, y que se entregaba a largas puestas palmeas y otros ejercicios corporales, pues tiene la costumbre de observar prácticamente la conocida máxima *Mens sana in corpore sano*. Mr. Gladstone pues por ser una autoridad muy competente en materias de sobrevivencia y afortunación, y á pesar de su edad ya avanzada, en detalles el ilustre hombre de Estado hace de vez en cuando el más alto oficio de jugador, atacando vigorosamente el tronco de corpulento árbol en compañía de algunos individuos de su familia. El grabado que insertamos al lado del anterior, y de cuya fidelidad estadística nos responden las prolijas rebueltas publicadas por los más acreditados periódicos ingleses, representa á Mr. Gladstone ocupándose en una singular ejercicio, por el que aseguran siendo mancha pretilitica.

REVISTA ILUSTRADA DE PARÍS,
por Petrus.

La pág. 317 contiene una *Revista Ilustrada*, en la que el Sr. Petrus ha expresado los sucesos que han dado pábulo á la curiosidad pública en la capital de Francia durante las últimas semanas. Poco es lo que tenemos que decir sobre los sucesos en ella representados, porque en su mayor parte han sido extensamente tratados por el Sr. Fernandez de los Ríos en sus *Quinceas porizantes*.

Los amigos y admiradores del célebre pintor y caricaturista Daumier, á quien con razón se le ha apellidado el *Biquel Angel* de la caricatura, habrán conagrado de la Municipalidad de París la concesión gratuita á perpetuidad de un pequeño terreno en el cementerio del *Père Lachaise* para erigir en él una tumba dedicada á continuar los rasgos del artista. Terminada aquella, que ha sido concedida por escritura pública, verídica hace po-



D. ANTONIO DELGADO Y HERNANDEZ,

hombre que fué de ministro de la Real Academia de la Historia, nació en Sevilla, en 1818; y en Toledo del Consejo (Huelva), el 13 de noviembre último.

co la inhumación de los restos con asistencia de un numeroso concurso, compuesto en su mayor parte de los iniciados del pensamiento.

—La *Fiere aux pates d'acier* se verificó asimismo en París, á principios de Abril, en la *Barrière de Trône*, que durante algunos días presenta una animación extraordinaria. La especialidad de la feria consiste, como es bien sabido, en la venta de figuras hechas de cierta pasta comestible, que hace las delicias de los chiquillos. Para los que no lo son hay conciertos al aire libre, exhibiciones de frimientos y de fuerza, circo acrobático, y otra porción de lacerativos que invienta el insigne capitán de especulación de los franceses.

—A la apertura del Salón han precedido varias exposiciones particulares, iniciadas ya por sociedades artísticas, como la de los *Independientes* (antes *Impresionistas*), á por pictores de toda índole notoriamente, como la de Mr. Mauit en las galerías *Le Vie Moderne*, y la de Mr. Rittis en las de *L'Art*. La *Illustration* Española ha dado ya á conocer el carácter y tendencias de estas exposiciones, que la crítica ha juzgado de diverso modo, pero que todos han atraído un numeroso público de inteligentes ó de simples desconocidos.

—Las corridas de caballos en el *Palais de Rodage* se verificaron el domingo, 2 del actual, en medio de extraordinaria animación y concurrencia. Las primeras fueron ganadas por *Nelmontier*, *Dada Sol*, *Violetta*, *Castilla* y *Bite á chagrins*. Hubo en que el *quart légitime*, que empieza á hacer irrupción en nuestros costumbres, aunque cada día sujeta luego en Francia, donde anualmente se haneguen nuevos hipódromos.

—El 30 de Abril, víspera de la apertura del Salón anual de Bellas Artes, es el día conocido en París por el *jour de vernissage*. Los críticos que radican sus cuarteles en subditos en ese día á barbaletas, con cuyo motivo levanta las galerías del Pabellón de la Industria una muchedumbre de críticos y de aficionados impacientes,



CATEDRAL DE GERONA: CEREMONIA DE LA INHUMACION DE LOS RESTOS DEL GENERAL ALFONSO DE CASTRO
en laurna labrada al efecto, á juzgándose el 5 del actual.—(Órgano de la prensa contemporánea D. F. Tarras.)

Fig. 5. Imatge publicada a *La Ilustración Española y Americana*, núm. 18, p. 309. Madrid, 1880.

codi fotogràfic es veia sovint alterat per la modificació de l'escena, ja que en el gravat sovint s'hi afegien noves figures o altres convencions i, en altres ocasions, també s'eliminaven elements que podien crear certa confusió. Aquest fet va provocar que els fotògrafs, conscients de la transformació que experimentaven les seves imatges, pensessin més en terme de gravadors que de fotògrafs, utilitzant sovint un llenguatge impropï al mitjà que utilitzaven.

En els primers anys, com s'ha dit, la fotografia es trobava sotmesa a l'estratègia narrativa del gravat. Es veu, per exemple, en els enquadraments o en l'intent humanitzador de les escenes, tan característic del gravat. De fet, les imatges s'elaboraven sota un esquema cultural que les feia intel·ligibles al públic receptor. Aquest fet és clau per explicar la seva acceptació.

Tenim nombrosos exemples d'imatges fotogràfiques reproduïdes en revistes a través de la tècnica xilogràfica. Però les primeres imatges fotogràfiques que coneixem de la ciutat de Girona van ser impreses amb la tècnica de l'aiguafort. Els dos gravats de Girona d'Antoni Roca, publicats en el llibre de Francesc Pi i Margall *España obra pintoresca. Cataluña* (1842), van ser reproduïts a partir d'uns daguerreotips originals, atribuïts al fotògraf barceloní Ramon Alabern. De fet, són les úniques imatges daguerreotípiques d'exterior que es coneixen de la ciutat.

El binomi aiguafort-daguerreotip no és, però, el que predomina en les estampes d'origen fotogràfic perquè a les revistes il·lustrades domina el binomi xilografia-gelatinobromur. D'aquest darrer, en tenim unes quantes mostres a partir de finals de la dècada de 1880. Entre aquestes podem fer esment d'una xilografia d'Urgellés publicada a la revista catalana *La Il·lustración*. Aquesta va ser impresa a partir d'una fotografia d'Amís Unal presa per documentar de manera gràfica la manifestació que es va produir el 29 de juny de 1884 amb motiu del trasllat de les restes del comandant Ramon Ferrándiz de la Plaza i del tinent Manuel Bellés Casanova. El primer era un membre de la maçoneria, vinculat a l'Associació Republicana Militar, que va ser destinat a la guarnició de Santa Coloma de Farners, on el 1884 va participar en un infructuós pronunciament de caràcter republicà. Fracassada la revolta, va ser capturat i el 27 de juny de 1884 va ser executat juntament amb el tinent Manuel Bellés. (Fig. 6).

Cal dir que amb anterioritat a aquesta data, el gironí Heribert Mariezcurrena havia publicat el primer reportatge fotogràfic en aquesta mateixa revista sobre els terratrèmols de Màlaga de l'any 1884. Es va fer l'any 1885, utilitzant ja la fotomecànica i, més concretament, la col·lotípia. Per tant, són anys en què la xilografia i la fotomecànica poden coincidir en un

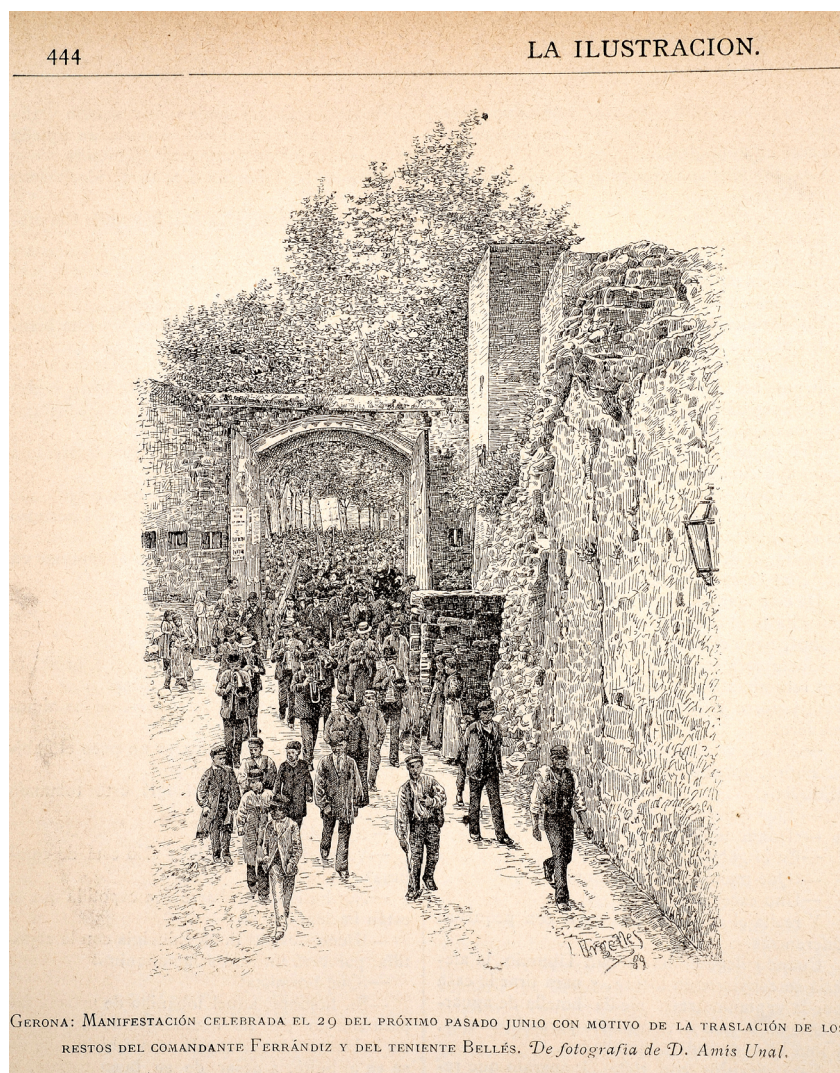


Fig. 6. Imatge publicada a *La Ilustración*, núm. 454, 14-07-1889.

mateix mitjà. Però ja més cap a final de segle es produiria la veritable eclosió d'imatges fotogràfiques impreses, amb la tècnica del fotogravat, amb la qual cosa la fotografia podia ser ja directament impresa sobre el paper, sense la necessitat d'un gravador que fes d'intermediari. Una imatge del pont de les Peixateries Velles, impresa amb la tècnica de la mitja tinta i datada el 1892, és testimoni d'aquest fet. No obstant, la imatge reproduïda fou presa el 1877,

forma part del treball de Joan Martí per a l'àlbum *Bellezas de Gerona*, fet que confirma la minsa producció i circulació d'imatges fotogràfiques de la ciutat encara a finals del segle XIX.

ÀLBUMS, CARTOLINES ESTEREOSCÒPIQUES I TARGETES DE VISITA

No podem obviar que en paral·lel a les revistes il·lustrades es va generar un mercat al voltant de la còpia fotogràfica. Encara que amb moltes limitacions de tiratge i, per tant, amb un abast divulgatiu molt més restringit, la còpia fotogràfica com a tal va tenir també una presència important. La publicació d'imatges soltes, d'alguns àlbums i de cartolines estereoscòpiques, va alimentar un mercat àvid de noves imatges.

La primera fotografia coneguda i conservada de Girona data del voltant de 1852. És un paper a la sal fet a partir d'un calotip (negatiu en paper) que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Irlanda. L'autor de la fotografia és Franck, nom amb el qual era conegut François Gobinet de Villecholes, un fotògraf francès que es va establir a Barcelona l'any 1849. Es tracta d'una vista del riu Onyar, concretament del lloc on a partir de 1877 es trobava el pont de les Peixateries Velles. En aquesta imatge, però, en lloc del pont de ferro de Gustave Eiffel hi ha un pont de fusta d'aspecte bastant precari que connecta les cases d'ambdues ribes. La captura està feta a tocar del pont medieval de Sant Francesc, que en aquells moments ja devia estar derruït, ja que tenim notícies que les obres van començar el 1850 i que el pont d'Isabel II, el pont de Pedra, es va inaugurar el 1856. Sens dubte que la majestuositat del pont va fer canviar la ubicació d'un altre fotògraf que, 15 anys després, el 1867, també des de l'Areny, va captar-ne la imatge. En aquest cas va ser José Martínez Sánchez i la fotografia, un paper a l'albúmina, es va publicar en el catàleg del fotògraf francès instal·lat a Madrid Jean Laurent.

Deu anys després ens trobem amb el primer reportatge fotogràfic, obra de Joan Martí, un fotògraf barceloní que l'any 1877 va realitzar un àlbum dedicat a Girona i que es va publicar amb el títol *Bellezas de Gerona*. La muller, Dolors Corrons Torrens, era gironina, però la motivació per publicar aquest treball es deu a l'encàrrec que va rebre del Capítol de la Catedral. El resultat és un primer àlbum centrat en el tresor de la Catedral fet amb còpies al carbó, editat per Vives i que va servir com a obsequi de la ciutat al papa Pius IX. Paral·lelament, el mateix editor va publicar un àlbum amb còpies a l'albúmina destinat al gran públic que també es va distribuir per entregues en làmines soltes.

A la dècada de 1880, en l'època ja de la instantània, Amís Unal comercialitza un àlbum de còpies a l'albúmina. Es tracta de l'*Álbum de Gerona. Vista de Cataluña* del qual se'n venien també les còpies soltes. A més, i per a una major difusió, algunes de les imatges foren traslladades a la xilografia. D'aquestes xilografies en sabem el dibuixant, F. de V. Ros, i són atribuïdes als gravadors Jorizti i Mariezcurrena, però no hi ha una identificació explícita del fotògraf, a diferència del que passava amb les imatges del mateix fotògraf publicades a *La Ilustración*.

A més dels àlbums, tingueren cert recorregut les imatges d'exterior comercialitzades en el format de targeta de visita, propi del retrat. Tenim nombrosos exemples de retrats de personalitats de l'època que es venien a la llibreria Franquet. Podem fer esment de l'arquebisbe de Santiago de Cuba Antoni Maria Claret, el polític Emilio Castelar, l'escriptor i polític Antonio Juan de Vildosola i el general Leopoldo O'Donnell. També coneixem algunes imatges d'exterior que es venien en aquest format a la llibreria, com una vista de l'església i la cova de Lourdes.

En general, però, és més difícil localitzar imatges d'exterior en aquest format. El testimoni més significatiu de Girona és una targeta de visita de Joaquim Massaguer conservada al Museu Marès. És una imatge del baluard de Figuerola que no sabem si podria ser una d'aquestes targetes que s'anunciaven per a la venda a la llibreria Franquet. El que sí que sabem és que la mateixa imatge es va incloure en la publicació *Álbum monumental de Gerona*, de 1876, amb textos d'Enric Claudi Girbal. En qualsevol cas, és una excepció, perquè el negoci sobre fotografies d'exterior es va centrar, com arreu, en el format estereoscòpic. (Fig. 7).

L'estereoscòpia és presentada oficialment al Crystal Palace de Londres l'any 1851, amb motiu de l'Exposició Universal. En aquest moment comença el fenomen del consum massiu de la fotografia ja que els anys següents es van editar milers de còpies estereoscòpiques en paper i sobre suport de cartró per part d'empreses importants de diferents països europeus, com la London Stereoscopic Company o la Fratelli Alinari de Florència. A la ciutat de Girona, el fenomen de l'estereoscòpia se subscriu principalment a l'àmbit *amateur*, ja que les iniciatives empresarials van ser escasses. A nivell local, coneixem únicament dues iniciatives, la d'Amadeu Mauri i la d'Amís Unal. Del primer, es tenen identificades únicament tres cartolines retolades a mà. Del segon, coneixem la sèrie "Vistas de la Provincia de Gerona", 1870-1880. En canvi sí que es coneixen edicions d'empreses foranes. Entre aquests editors trobem T.M., empresa barcelonina que molt probablement va succeir Mata



Fig. 7. Fotografia publicada a *Álbum monumental de Gerona*, de 1876. Es tracta d'una fotografia que s'adheria al mateix paper de la publicació en el format original. Museu Marés.

y Cía., amb les “Vistas estereoscópicas de Cataluña”, 1890-1900. Mata y Cía també havia publicat algunes imatges de Girona a la sèrie “Monumentos, Paisajes, Pueblos, Grupos, y Fiestas - Barcelona, Montserrat, Tarragona, Poblet, Gerona, Lérida”, 1880-1890. I encara podríem esmentar l'Arxiu Mas, que també va publicar imatges en aquest format. Es coneixen algunes sèries posteriors, ja al segle XX, però la comercialització de la fotografia estereoscòpica és un fenomen que hem de situar al segle XIX, ja que a partir de l'aparició de la postal el seu predomini en el mercat seria absolut.

El fenomen social de la postal s'inicia el 1869, amb la idea de l'alemany Dr. Heinrich von Stephan (secretari d'estat de Correus de l'Imperi Alemany, 1831-1897) de crear una targeta postal oberta, sense sobre, la qual cosa abaratiria costos. La idea de la targeta postal era fer possible una comunicació breu, econòmica i, ben aviat, també il·lustrada. Aquesta proposta va tenir una acollida molt bona pel gran públic i de seguida es va estendre arreu. A l'Estat espanyol va arribar el 1873, un any abans que es creés a Berna la Unió Postal General que el 1878 passaria a ser la Unió Postal Universal (UPU). En els acords de 1878 es decideix l'estandardització del format, 9x14 cm; una tarifa única per als membres afiliats a l'UPU; la utilització del francès i una segona llengua, la del país d'origen, per als títols impresos; la circulació i l'intercanvi a nivell internacional; i la possibilitat de l'edició privada.

El fet de poder il·lustrar aquestes targetes es va normalitzar al cap d'uns anys. Les primeres que es coneixen a l'Estat espanyol són de 1892, primer a través del dibuix i del gravat i, posteriorment, mitjançant la fotografia. Comencen, doncs, a circular targetes postals il·lustrades que esdevenen una verdadera moda sobretot a partir de 1901. Tenim dades de l'oficina central de Berna (UPU), de 1902, que confirmen l'abast del fenomen. En aquest any a l'Estat espanyol es van enviar més de quatre milions de postals. Una xifra impressionant, encara que lluny de les xifres d'altres països.

El major protagonisme de la imatge va propiciar un canvi formal en la targeta. Inicialment, l'anvers era utilitzat per escriure l'adreça i estampar el segell mentre que el revers es reservava al text del missatge. El 1905, la Direcció General de Correus i Telègrafs del Ministeri de Governació va autoritzar el revers dividit i d'aquesta manera l'anvers es podia utilitzar per estampar la imatge.

Per tant, en aquests primers anys de la targeta postal, es desenvolupa un fenomen que ultrapassa l'àmbit de la comunicació interpersonal. La postal il·lustrada adquireix popularitat també per l'interès col·leccionista i, en l'àmbit estrictament de la imatge, obra un mercat nou per a la fotografia. Trobem imatges de monuments, de paisatges, de persones, imatges que il·lustren esdeveniments, comercials, polítiques, etc. En definitiva, la targeta postal il·lustrada, amb la fotografia com a màxim exponent, es consolida com un fenomen de masses, universal i de llarg recorregut, que viu la seva època daurada les primeres dècades del segle XX.

A Girona, aquesta nova moda pel col·leccionisme no passa desapercibuda i la premsa local se'n fa ressò. En una notícia del *Diario de Gerona* de 1899, sobre una exposició de postals il·lustrades a Niça, i en referència als premis que es concedirien als artistes, es parla de "*dibujantes, pintores, grabadores y litógrafos*", obviant la figura dels fotògrafs, que semblaria que en aquesta data ja hauria adquirit un rol important. És un fet habitual i així ho podem constatar en una notícia del mateix any en què s'anuncia la posada a la venda d'unes postals d'Amadeu Mauri, reconegut fotògraf, aleshores instal·lat a la Bisbal, de les quals es diu "*en las que figuran preciosas y artísticas vistas de diferentes localidades tiradas con mucha perfección por medio de la fototipia*". Sembla, doncs, que la figura del fotògraf quedaria situada sota la més prestigiada figura del gravador. En qualsevol cas, la producció i consum de postals a la ciutat de Girona va ser com arreu un fenomen d'abast global i durador, ja que es va expandir al llarg del segle XX.

EL LLEGAT CULTURAL

Tornant a les circumstàncies personals amb què he començat aquest article, m'agradaria acabar amb una reflexió sobre la continuïtat de la fotografia al llarg del segle XX i a partir de la visita al museu de Joaquim Torres Garcia. Principalment, per posar en relleu la importància de tot aquest recorregut històric per projectar el present i el futur de la imatge. Perquè aquesta història que arrenca sobretot al segle XVIII es va consolidar a la societat liberal burgesa del segle XIX amb la coexistència de la fotografia i el gravat, per deixar el segle XX com el segle de la fotografia però amb la imprescindible complicitat de la fotomecànica. S'escau, doncs, homenatjar el passat per projectar-nos cap al futur. L'artista Torres Garcia ho expressa amb aquestes paraules: *"El arte es tradición, pero la vida también lo es. Un hombre no puede descubrirlo todo. Debe apoyarse en la sabiduría y en la experiencia ancestrales. Quienes nos han precedido han extraído de lo desconocido estas intuiciones y las han fijado en imágenes inagotables. Y, amigo mío, es necesario apoyarse en estas imágenes de sabiduría, en esa tradición humana"*.

L'aparició i expansió de la fotografia a la ciutat de Girona el segle XIX forma part d'aquest procés de modernització vinculat als processos d'industrialització del país. Hem pogut documentar al llarg d'aquest article com aquest fenomen modernitzador de la imatge fotogràfica té un precedent ben reculat i que posa el centre d'atenció en el fenomen de la imatge impresa, la qual cosa confirma el pensament que expressa Torres Garcia: no hi ha innovació sense tradició.

BIBLIOGRAFIA

- ARTIGAS SANZ, Carmen. *El libro romántico en España*. Madrid: CSIC, 1953.
- AUDIN, Marius. *Histoire de l'imprimerie par l'image*. Paris: Henri Jonquières, 1928. 4 vols.
- BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
- BRAGULAT SACH, Joan Maria. *El Gravat a Girona : les terres gironines en 300 imatges antigues*. Girona: Diputació, 2010.
- IGLÉSIA FRANCH, David. "L'Edat d'or de la postal a Girona". *Conferències a l'Arxiu Municipal*; 13. Girona: Ajuntament. Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions, 2017.
- IVINS, W.M. Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la Imagen Prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

- MARTÍ BAIGET, Jep. "Galeries fotogràfiques a la ciutat de Girona". *Conferències a l'Arxiu Municipal*; 13. Girona: Ajuntament. Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions, 2017.
- MASSANAS I BURCET, Emili; GRAU FERRANDO, Dolors (ed.). *Fotògrafs i editors a les comarques de Girona: 1839-1940*. (Quaderns de fotografia; 1). Girona: Diputació de Girona, 1998
- PI I MARGALL, Francesc. España. *Obra pictoresca*. Vol. Catalunya. Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842.
- PIFERRER, Pau; PARCERISA, Francesc. *Recuerdos y Bellezas de España*. Tomo I: Cataluña. 1a parte. Barcelona: Barcino, 1839.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.