

Barcelona a la butxaca

La fotografia el 1888: Política, art i record

Núria F. Rius



Documents de
Fotografia

Barcelona a la butxaca
La fotografia el 1888:
Política, art i record

Núria F. Rius



Crèdits catàleg

Consell d'Edicions i

Publicacions

Jaume Ciurana i Llevadot,
Jordi Martí i Galbis,
Jordi Joly i Lena,
Vicente Guallart i Furió,
Àngel Miret i Serra,
Marta Clari i Padrós,
Miquel Guiot i Rocamora,
Marc Puig i Guardia,
Josep Lluís Alay i Rodríguez,
José Pérez i Freijo,
Pilar Roca i Viola

Consell d'Administració ICUB

President

Jaume Ciurana i Llevadot

Vicepresident

Gerard Ardanuy i Mata

Vocals

Francina Vila i Vall,
Guillem Espriu Avedaño,
Angeles Esteller Ruedas,
Isabel Ribas Seix,
Pius Alibek,
Montserrat Vendrell i Rius,
Silvia Muñoz d'Imbert,
Josep M. Montaner i Martorell,
Miquel Cabal i Guarro,
Maria del Mar Dierssen i Soto,
Daniel Giralt-Miracle Rodríguez

Edició

Ajuntament de Barcelona
Arxiu fotogràfic de Barcelona
Institut de Cultura de Barcelona

Cap del projecte

Jordi Serchs i Serra, cap de
l'Arxiu fotogràfic de Barcelona

Text

Núria F. Rius

Coordinació

Mariona Teruel / AFB

Disseny gràfic

Bernat Casso | Disseny

Correcció lingüística i traduccions

T&S. Traducciones
y tratamiento de la
documentación, SL

Impressió

Gràfiques Gispú, SL

© de l'edició 2013

Ajuntament de Barcelona

© del text

Núria F. Rius

© de les fotografies

Arxiu fotogràfic de Barcelona

excepte: pag. 26 Biblioteca

Victor Balaguer

i pags. 13, 16, 17, 46 i 48

Arxiu Històric de la Ciutat de

Barcelona

www.bcn.cat/publicacions

Dipòsit legal: B.29047-2013

ISBN: 978-84-9850-519-1

Al meu germà Jordi

Introducció

L'objectiu d'aquest text és analitzar la producció fotogràfica entorn de la ciutat de Barcelona en el període de l'Exposició Universal del 1888 tot subratllant la seva doble condició de franja, per una banda, de la consolidació d'un seguit de règims *escòpics*¹ procedents de les dècades prèvies i, per l'altra, de l'emergència de noves pràctiques i models visuals que es consolidaran al llarg del nou-cents. Enmig d'aquesta ambivalència entre models vells i nous, també es pretén analitzar la convergència d'aquest corpus fotogràfic amb altres pràctiques inherents al segle com són el desenvolupament de l'urbanisme, la modernització de l'Administració, el naixement de la cultura de la informació i la consolidació de l'exercici del turisme, indissociables tots ells per entendre la tipologia de les imatges, els diferents formats i els seus canals de distribució. Lluny de tractar-se d'una realitat autònoma i independent, la pràctica i la imatge fotogràfica troben les seves pròpies lògiques en la interacció amb camps coetanis, i el conjunt esdevé una estructura en si mateixa que s'entén a partir de l'estudi de les relacions de les seves parts. Ens referim a les funcions i els usos de la cultura visual moderna que s'introdueix a Barcelona en el primer quart del segle XIX.

En paral·lel a l'emergència i la consolidació de la modernitat a Europa, hi van conviure diferents règims escòpics que van establir una manera d'aprehendre la realitat i d'interaccionar-hi. Llargament dominant des del Renaixement, la perspectiva albertiana va establir una finestra monàdica totalitària des de la qual hom podia observar un món pretesament objectiu i aliè a l'ésser humà, tot convivint amb altres models com el de la visió pròpia de la cambra obscura originària del segle XVI, que, si bé partia de

1 Seguint la tradició anglosaxona, fem una variació del mot originari del grec *skopéo* per tal de subratllar l'experiència visual mediatitzada per un instrument i, per tant, condicionada per la seva naturalesa social i tecnològica, amb la qual cosa es nega qualsevol essencialisme biològic o neutralitat de la mirada.

la mateixa concepció objectivista, ho feia dins dels límits de la fragmentació i l'atenció pel detall. La cultura visual predominant, amb el parèntesi del Barroc, va desembocar en la seva formulació científica-tècnica sota la forma de la fotografia que, gràcies a la conjugació dels coneixements òptics propis de la cambra fosca i de la fotoquímica i, finalment, sobretot a un seguit de posicionaments ideològics, com el liberalisme i el positivisme, es va erigir en l'eina preponderant per representar un espai ambivalent entre el cartesianisme i l'observació sensualista. A aquest estadi se sumaria un tercer ingredient, l'observació subjectiva facilitada pels coneixements de la visió binocular humana i la seva traducció en l'anomenada fotografia estereoscòpica, que establiria uns paràmetres propis per interaccionar i posseir aquest mateix espai.

En el cas específic de Barcelona, cal observar no només els paradigmes epistemològics i visuals, sinó també com aquestes dinàmiques van concretar-se en la representació d'un repertori espacial existent ja abans de l'arribada de la fotografia a la ciutat, el novembre del 1839, i que responien a anhels, tensions socials, polítiques i econòmiques internes i a noves realitats com les transformacions urbanístiques de la ciutat, que aniria dels idearis neoclàssics del segle XVIII al programa de l'Eixample i l'apologia industrial de l'Exposició Universal del 1888. Amb tot, parlem de fotografia entenent que aquesta construeix el seu llenguatge visual a partir de la convivència amb altres dispositius visuals com la pintura, el gravat, l'aquarel·la i el dibuix, en el que és un joc permanent de préstecs i apropiacions dels uns amb els altres, incloent-hi la fotografia mateixa. És per aquest motiu que hem dividit el text en dues parts: la primera dedicada a la revisió d'uns estadis previs al període 1886-1888 i la segona, a l'experiència fotogràfica pròpiament de l'Exposició Universal.

L'estudi de la pràctica fotogràfica entorn dels esdeveniments del 1888 posa en relació factors tan diversos com els règims escòpics i els paradigmes representacionals, tant vells com nous, les Barcelones que es fotografien i que van de la ciutat artística i monumental a la nova, funcional, programàtica, ociosa, passant per les vistes aèries i les imatges d'actualitat, els diferents formats i usos d'aquestes imatges segons l'esfera de recepció —administrativa, ciutadana i turística—, i, finalment, la fusió de patrons visuals que es produeix entre llenguatges precedents i d'altres de nous, cosa que significa un augment en la densitat icono-

gràfica de la representació de Barcelona. En el pla terminològic resulta molt significatiu el sentit de les expressions emprades a l'època per fer referència al tipus d'imatges —apunts del natural, vista o vista a vol d'ocell— produïdes en un moment en què conviuen, per a la representació de Barcelona, diferents llenguatges gràfics. Igualment, els conceptes amb què es relacionen les imatges són variables i amplis en significats, com ara la noció d'arxiu, però també el del record, tant en termes turístics com socials —política i administració— i, finalment, d'obra d'art.

La fotografia es beneficia d'un seguit de realitats i dinàmiques que tenen lloc a Barcelona entre el darrer terç del segle XVIII i la primera meitat del XIX. D'una banda, hi trobem l'arribada dels postulats de la Il·lustració i la seva materialització en entitats com la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, que fou, en aquest sentit, la promotora de la introducció de la fotografia a la ciutat a través de la figura del gravador, aleshores a París, Ramon Alabern i, especialment, de l'higienista Pere Felip Monlau, que, no en va, seria l'autor de la cèlebre memòria *¡Abajo las murallas!* (1841) i que tan rellevant resultaria en la gènesi de l'Eixample.² D'altra banda, la fotografia ben aviat va trobar un important espai d'acció en la nova Escola de Llotja i el plantejament reglat dels estudis de Belles Arts, i va tenir-hi un rol fonamental en la difusió de models i patrons artístics. L'auge de la burgesia primerament comercial i després industrial van configurar igualment el primer cos de consumidors d'aquestes imatges.

Seguidament, Barcelona era des de feia temps, per tradició, una ciutat de viatgers que, amb l'avanç del segle XIX, aniria definint-se conceptualment com el modern turista, un dels principals destinataris i clients de bona part de la producció de vistes fotogràfiques de la ciutat. I, finalment, però sense perdre de vista aquest darrer aspecte, la ciutat va ser objecte de profundes transformacions urbanes des de la segona meitat del segle XVIII, que culminaren el vuit-cents en el pla Cerdà i tota la monumentalització portada a terme amb motiu de l'Exposició Universal del 1888. Aquests canvis van tenir lloc al mateix temps que s'anava configurant,

2 Pere Felip Monlau era el 1839 corresponsal a París de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, institució a la qual va fer arribar al llarg de l'any dues comunicacions informant de la novetat del procediment del daguerreotip i resolent la necessitat d'adquirir-ne un aparell. Pilar VÉLEZ. «La introducció i difusió de la fotografia a Barcelona (1839-1925) a través de la col·lecció de Frederic Marès». A: *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès. Barcelona: Museu Frederic Marès*, 2003. p. 17-20.

des de la dècada del 1830 i en clau romàntica, una consciència patrimonial del passat —especialment relativa a l'època medieval— i una identitat nacional pròpia. La fotografia, introduïda a la ciutat l'any 1839, va encaixar amb totes i cadascunes d'aquestes realitats espacials i va fer de mediació amb l'establiment d'un sentit del lloc i d'un vincle emocional amb el nou territori (patrimonial, cívic, econòmic) tant pel que fa al barceloní com al turista.

En conclusió, la invenció de la fotografia, en termes de dispositiu, no va comportar de manera conseqüent i immediata un nou registre visual. Ben al contrari, el daguerreotip va emmotllar-se a una manera de mirar d'origen cincentista que amb el pas del temps aniria cap a una concepció monàdica però fragmentària del món, ambivalent entre la seva aprehensió racional i, més tard, romàntica, per desembocar en el gust científic tan propi de l'època. Més enllà de les limitacions tècniques, el fet que les primeres vistes fotogràfiques fossin publicades en format gravat, seguint-ne els paràmetres, denota el caràcter continuador d'un dispositiu representacional respecte a l'altre. La fotografia és aquí una eina que, malgrat la diferència, subratlla la mateixa idea i concepte d'espai urbà d'arrelament precedent.

De manera embrionària, aquestes idees ja van ser exposades a la conferència «Barcelona a la butxaca. La fotografia el 1888: política, art i record», pronunciada el passat 28 de març del 2012 a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, institució a la qual agraeixo el material proporcionat. Faig extensible l'agraïment a Pep Parer, Ricard Marco, Merche Fernández, Jaume Tarrés i Begoña Forteza per les orientacions i dades facilitades.³

3 Molts són els treballs precedents dels quals he partit per elaborar l'estudi. Cito aquí molt notablement: Francesc FONTBONA, Francesc MIRALLES. *Del Neoclassicisme a la restauració 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62, 1983; Romà ARRANZ. «Barcelona, ciutat impresa». A: *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari, 1888-1988*. Barcelona: Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'Any 1888, *L'Avenç*, 1988; Albert GARCIA ESPUCHE, Teresa NAVAS (dir.). *Retrat de Barcelona*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1995; Angels SOLÀ, «Fotografia i societat a Barcelona (1839-1888)». A: *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2003; les recerques exposades amb motiu del curs La construcció fotogràfica de Barcelona [Jorge RIBALTA, Joan ROCA (dir.), Arxiu Històric de la Ciutat, Fundació Antoni Tàpies, del 5 de març al 18 de juny del 2007]; Joan Martí *foto*graf. *Belleses del segle XIX*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008; Jorge RIBALTA. *Paradigmas fotogràfics en Barcelona, 1860- 2004*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2009. Pel que fa als dispositius visuals del segle XIX, especialment, Santos ZUNZUNEGUI. *Pensar la imatge*. Madrid: Cátedra, 2010 (1989); Jonathan CRARY. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo*

Més recentment, alguns dels arguments aquí apuntats han passat a formar part del llibre *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme* (2013), fruit de la recerca doctoral, origen de tota la investigació.⁴

XIX. Múrcia: Cendeac, 2008 (1990); François BRUNET. *La naissance de l'idée de photographie*. París: Presses Universitaires de France, 2000; José Enrique MONTERDE. «El dispositivo visual: pintura, fotografía y cine». A: *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*. Girona, Ajuntament de Barcelona, 2001.

4 Núria F. RIUS, *Pau Audouard, fotògraf «retratista» de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

1. Estadis previs

Barcelona 1839: el primer daguerreotip i la ciutat neoclàssica

Per bé que el pla Cerdà i l'Eixample han centralitzat bona part de la historigrafia urbana de Barcelona, és important recuperar totes les transformacions que la ciutat va viure just en el període precedent, especialment entre el 1818 i el 1854. En aquest període la fotografia va arribar a la ciutat, s'hi va adaptar i va interaccionar amb les configuracions territorials que en aquell moment hi anaven tenint lloc.

Com és ben sabut, la primera fotografia —o daguerreotip— feta a la ciutat es va elaborar el 10 de novembre del 1839, en un acte organitzat per la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona amb la col·laboració del gravador Ramon Alabern, que havia après el funcionament de la màquina presumptament en una de les sessions demostratives de Jacques Mandé Daguerre a París. En aquest sentit, resulta molt rellevant el fet que l'organització i la presa de la primera fotografia a Barcelona tingués lloc al pla de Palau, just en aquell moment objecte d'un important projecte urbanístic militar que tenia com a objectiu convertir-lo en un espai autònom i elegant, per respondre a l'imaginari d'una ciutat neoclàssica, racional, uniforme i planificada. La presència destacada als voltants de la burgesia colonial, enriquida gràcies al comerç amb Amèrica i que es trobava instal·lada al llarg de l'espai residencial de la muralla de Mar i el carrer Ample, com també tota la vitalitat d'un barri nou com era el de la Barceloneta a l'altre costat, convertia el pla de Palau en el nou centre vital de Barcelona. L'enginyer militar Josep Massanés havia estat l'encarregat de concebre la planificació de l'espai el 1818, tot fent integrar edificis ja existents com la Duana, el Palau Reial i la Llotja, amb nous elements, com el Portal de Mar, que donava accés al port, i un seguit d'edificacions porticades entre les quals destacava per sobre de totes l'operació immobiliària dels Porxos d'en Xifré. Es tractava dels primers pisos de lloguer de luxe de la ciutat amb aigua corrent i acabats



Vista del Pla de Palau, c. 1830. Onofre Alsamora. AHCB 01194

de construir pels volts del 1839, una demostració de la confluència de la sinergia arquitectònica militar amb la força econòmica de la burgesia. Així, no per casualitat, el primer daguerreotip a Barcelona va posar al centre de la imatge aquest conjunt arquitectònic juntament amb l'edifici de la Llotja —epicentre del comerç i de l'ensenyament artístic del moment—, separats pel passeig d'Isabel II, projectat pel mateix Massanés i urbanitzat el 1833.

Gràcies al fet que el pla de Palau era un anhel urbanístic d'arrel setcentista, ja hi havia de manera prèvia a l'arribada de la fotografia un repertori iconogràfic de l'espai en què quedaven establerts els seus emblemes, amb un accent posat sobre l'edifici neoclàssic restaurat de la Llotja. Tal com van estudiar al seu moment Teresa Navas i Albert Garcia Espuche, l'obra de l'escriptor i viatger francès Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820), amb les imatges elaborades per Jacques Moulinier, havia establert dues Barcelones per representar: la Barcelona històrica que s'explicava per mitjà d'emblemes com la catedral, els banys nous o els banys àrabs contrapuntada amb

la Barcelona moderna encarnada en el mateix pla de Palau.⁵ I, seguint aquesta darrera, alumnes precisament de la Llotja com Josep Rossell i, sobretot, Onofre Alsamora a la dècada del 1830 van elaborar nombroses vistes portant a terme una manera de mirar la ciutat fragmentada, observada repetidament des de diferents punts de vista. Segons Navas, la presència de l'Escola de Llotja al mateix pla de Palau va resultar influent en l'elaboració sistemàtica de la representació de l'espai, que, no obstant això, tenia l'atractiu del seu caràcter neuràlgic i, en conseqüència, va donar lloc a les primeres representacions de la ciutat per part dels artistes autòctons.⁶ Era l'inici de la sistematització en la construcció visual de Barcelona, un procés dins del qual la fotografia no faria més que adherir-s'hi.⁷ En aquest punt pot ser rellevant posar sobre la taula el fet que el mateix Ramon Alabern es va formar a Llotja en els mateixos anys que Alsamora, entre, aproximadament, el 1827 i el 1833, i, per tant, va viure de ben a prop els treballs elaborats per altres estudiants de perspectiva i paisatge sota el mestratge del pintor i escenògraf Pau Rigalt.⁸

Amb tot, l'espai del pla de Palau i els voltants no només van tenir una rellevància cabdal en la construcció visual de la primera fotografia feta a Barcelona, sinó que la van mantenir de manera immediatament posterior, com ho proven les vistes que el mateix Alabern va obtenir de la Duana i novament de la casa Xifré el mateix novembre del 1839⁹ o el cèlebre daguerreotip de la casa Vidal Quadras propietat de la família Moragas, elaborat el 1848.¹⁰ I, de fet, així va ser fins a poc abans de l'Exposició Universal del 1888, quan, arran de l'enderroc del Portal de Mar el 1859 i, sobretot, la crema el 1875 del Palau Reial, van acabar de fragmentar l'espai

5 Albert GARCIA ESPUCHE, Teresa NAVAS. «La ciutat fragmentada (1803-1859)». A: *Retrat de Barcelona*. p. 134-135.

6 Teresa NAVAS. «Onofre Alsamora i el pla de Palau com a imatge central de Barcelona (1833)». *Barcelona quaderns d'història* (1995). Núm. 1, p. 113-116.

7 La mateixa Teresa Navas posa en relleu l'empenta que des de l'escola es procurava per a l'elaboració de vistes de Barcelona a partir de l'ús de la cambra obscura. Teresa NAVAS. «Onofre Alsamora...», ref. anterior.

8 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA). «Llistes d'opositors dels tres trimestres acadèmics dels anys 1827-1833 de l'Escola de Nobles d'Arts de la Junta de Comerç», [s/d].

9 Pilar VÉLEZ. «La introducció i difusió de la fotografia a Barcelona (1839-1925) a través de la col·lecció de Frederic Marès». A: *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès. Barcelona: Museu Frederic Marès*, 2003. p. 21.

10 Vegeu-ne la reproducció a *Barcelona&Fotografia*. Barcelona/Madrid: Lunweg, 2005.

neoclàssic concebut per Massanés, una realitat que va coincidir, a més, amb l'avanç i el protagonisme adquirit per tot el territori de l'Eixample.

Daguerreotips, gravats i calotips.

Una aproximació subjectiva: les vistes estereoscòpiques

La novetat del daguerreotip va viure tot seguit un desenvolupament pràctic gràcies a la seva interacció amb l'àmbit editorial, que, al seu torn, havia estat beneficiat per l'impuls dels llibres de viatge tan característics de la sensibilitat romàntica del període. Es tractava d'una representació urbana entre realitat i projecte urbanístic que estava en mans d'iniciatives fora de tota oficialitat, com podien ser treballs individuals o, també, guies de viatges i obres divulgatives de monuments. A partir d'aquí, els llenguatges visuals coetanis a l'època, com el dibuix, el gravat, l'aquarel·la i la mateixa fotografia, conviurien llargament, com ho proven les obres d'autors com Nicolas-Marie-Joseph Chapuy, Isidore Laurent Deroy, Antoni Roca i Lluís Rigalt, al costat de l'obra de fotògrafs com Franck, Jean Laurent o Charles Clifford, entre d'altres.

En aquest estadi trobem els primers projectes que van fer servir el procediment del daguerreotip per tal d'il·lustrar les seves pàgines amb gravats dels diferents edificis i monuments més significatius de Barcelona, tenint en compte la naixent consciència patrimonial arran de la crema de convents de l'any 1835. Així, els protagonismes de l'arquitectura i l'espai, com a elements significadors, establerts per l'obra de Laborde, no farien més que perpetuar-se de manera parametrizada i canònica en les successives obres editorials, malgrat que fossin d'autories vàries. Entre els opuscles primerencs trobem *Recuerdos y bellezas de España*, de Xavier Parcerisas¹¹ i, especialment, *España. Obra pintoresca*, impulsada per Francesc Pi i Margall el 1842,¹² els gravats a l'acer de la qual, en alguns casos, parteixen explícitament de daguerreotips. A més, algunes de

11 Francesc FONTBONA. «Les aventures editorials». A: Història de l'art català. *Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888...*; Cit. NARANJO. «Naixement, usos i expansió d'un nou mitjà. La fotografia a Catalunya en el segle XIX». A: *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona/Madrid: Lunwerg, 2000. p. 15, ref. 14.

12 La referència completa de l'opuscle és: *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerreotipo, ya dibujadas del natural/grabadas en acero y en boj por Luis Rigalt...* [et al.]; y *acompañadas de texto por Francisco Pi y Margall*, Barcelona [s/n], 1842; Juan NARANJO. «Naixement, usos i expansió...». p. 14-15.



Lonja del Consulado de Barcelona. Antoni Roca Sallent. Aiguafort - 11 x 16 cm. Gravats publicats al llibre de Francesc Pi i Margall: *España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores D. Luis Rigalt, D. José Puiggari, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, D. Ramón Saez, etc.*, Imprenta de Juan Roger, Barcelona 1842-1845, entre les pàgines 110 i 111.

les imatges elaborades pel gravador Antoni Roca reproduïen el mateix punt de vista i motiu icònic que els daguerreotips descrits d'Alabern i, igualment, en altres casos, participen del repertori iconogràfic que des d'aquell moment es mantindria també en la producció fotogràfica.

En aquest sentit, la convivència de mitjans acosta obres distants en el temps com els gravats de l'obra d'Alexandre de Laborde, elaborats entre els anys 1806 i 1820, i els fotogràfics del francès instal·lat a Barcelona Franck de Villecholle (1816-1906), un dels primers retratistes que va sortir al carrer al llarg de la dècada del 1850 per produir fotografies urbanes. Ens referim a la concepció estandarditzada d'una Barcelona artística-monumental de manera prèvia a l'arribada de la fotografia, cosa que va fer que aquesta s'hi hagués d'adaptar i trobar el seu propi sentit



Ábside y torres de la Catedral de Barcelona. Antoni Roca Sallent. Aiguafort - 11 x 16 cm. Gravet publicat al llibre de Francesc Pi i Margall: *España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores D. Luis Rigalt, D. José Puiggarí, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, D. Ramón Saez, etc.*, Imprenta de Juan Roger, Barcelona 1842-1845, entre les pàgines 62 i 63.

en el mètode representatiu de la ciutat ja existent, malgrat la novetat tecnològica que comportava la màquina. Es tracta del pas de la imatge romàntica a la fotografia a partir de la tradició vedutista, vinculada a l'ús de la càmera obscura, i que tendeix a privilegiar un seguit de punts de vista dominants des dels quals es poden elaborar tant panoràmiques com imatges aïllades d'edificis i monuments. En resulta una seqüència de punts de vista sobre la ciutat que van del retrat del seu perfil exterior a l'entrada en l'interior del nucli urbà com a invitació al seu accés i, finalment, a l'atenció pels detalls característics dels elements arquitectònics que el formen.¹³

13 Francisco IZQUIERDO. «El punto de vista en la iconografía romántica» / Miguel Ángel GAMONAL. «Imagen romántica y fotografía: monumento, ciudad y costumbrismo en los primeros años de la fotografía en España». A: *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona/Madrid: Lunwerg, 1995.



Vista de Barcelona (c. 1850-1856). Franck. AFB.

En la dècada del 1850 la proliferació del negatiu de paper i les seves possibilitats de reproducció van contribuir a l'impuls de la producció de vistes urbanes i la seva difusió comercial tant en imatges soltes com en àlbums. I, dins d'aquesta lògica, el treball de Franck va ser pioner a Barcelona; n'és una prova, entre altres elements, la numeració de les imatges, per ordenar l'itinerari, tal com es conserven en l'actualitat a la Bibliothèque Nationale de France.¹⁴ Igualment, la presència de còpies al fons de l'École Supérieure des Beaux-Arts de París demostra l'ús documental d'aquestes imatges topogràfiques per a l'ensenyament artístic. El seu repertori d'imatges està emparentat amb les obres gràfiques ja citades —en termes tant de motius com de punts de vista—, i s'inicia un recorregut que s'inaugura amb la vista general de Barcelona des de Miramar, on els referents de la ciutat es concentren en el conjunt de

¹⁴ Malauradament, no n'hem pogut trobar la numeració completa; només es poden consultar les fotografies que porten els números 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13 i 18.

campanars del total de l'arquitectura eclesiàstica per passar, tot seguit, al passeig d'Isabel II i el pla de Palau. D'aquest espai el retratista destaca, a partir de diverses fotografies, els edificis de la Llotja, la Duana, el Portal de Mar i el Palau Reial. A partir d'aquí, el recorregut visual se centra en el costat oest de la ciutat, entorn de la Rambla, el carrer de la Portaferriça amb un pla destacat del portal de la casa Gralla o, més inèdit, el baluard dels Tallers en procés d'enderroc, per acabar amb una vista de Montjuïc des de la muralla de mar.

Resulta interessant, però, fer notar el fet que Franck no només va elaborar vistes segons els paràmetres ja descrits, sinó també estereoscòpies, que podrien ser de les primeres de conservades de Barcelona. Es tracta d'un conjunt format per una vintena d'imatges que, malgrat repetir els mateixos espais-emblemes, estableix diferències pel que fa als punts de vista. Aquesta variació s'explica per la naturalesa de l'experiència estètica d'aquest tipus d'imatges. L'estereoscòpia era un recurs òptic portat al camp de la fotografia que consistia a repetir la variació visual que, en termes fisiològics, té l'ull dret respecte a l'ull esquerre humà. Aquesta diferència d'angles de visió s'aplicava a una imatge estereoscòpica a partir de l'ús de dues fotografies pràcticament idèntiques on només variava l'eix i que, gràcies a un visor especial, aquesta diferència quedava reconciliada en la ment de l'espectador, que experimentava la visió de la imatge en tres dimensions. En conseqüència, els punts de vista construïts per Franck consistien en una disposició escalonada dels elements espacials i, per primera vegada, en la intercalació dels seus habitants o de models posant davant la càmera, cosa que facilitava l'efecte tridimensional gràcies a l'escenografia de plans resultant. Així, en aquest registre i per primera vegada, apareixen en les fotografies estereoscòpiques del pla de Palau persones habitant l'espai públic, un viatger —potser el mateix Franck— descansant en els terrenys del Coll amb l'aqüeducte del Turull al fons o, en el claustre de l'església de Santa Anna, dos homes recolzats al pou, que miren a la càmera i donen una escala humana a l'espai.¹⁵

15 Aquestes fotografies se sumen a altres espais que resten inèdits en les vistes soltes —pertanyents segurament a la numeració que ens és desconeguda—, com són el rellotge del port, les vistes d'interès botànic dels afores de la ciutat amb les atzavares en primer terme, i les de les torres de la catedral copades des d'un terrat dels voltants.

Tal com ha assenyalat Jonathan Crary,¹⁶ la fotografia estereoscòpica, malgrat la seva pertinença física a la família fotogràfica, proposava una altra manera de mirar, plenament subjectiva, que posava en relleu la manca de nexes «causa-efecte» entre el referent exterior i la imatge. Així, doncs, malgrat la preponderància del paradigma icònic de la fotografia i el seu tractament com a document objectiu i inapel·lable, la construcció fotogràfica de Barcelona té també un capítol específic i diferenciat que és aquell relatiu a tota la producció estereoscòpica; una visió fragmentada de la ciutat que responia al coneixement fisiològic de la visió humana i la seva dissociació directa amb el referent i que posava sobre la taula la sensibilitat tàctil de l'ull i, per tant, l'experiència possessiva de la ciutat com no ho permetien fer les imatges precedents. Les fotografies de Franck, més que no pas la condició de document, segueixen un registre estètic i sensorial, descorporeïtzen el sentit de la vista i hi atribueixen altres propietats, com ara, en aquest cas, la motricitat a partir del desplaçament i la possessió gràcies a la simulació de l'efecte tridimensional per a les fotografies estereoscòpiques. En aquest darrer cas, a més, la necessitat d'un visor per mirar-hi subratlla encara més la separació de la visió de la resta d'òrgans corporals.

Una prova de la importància d'aquest format coetani en les fotografies en paper és el fet que Franck no és l'únic exemple que podem esmentar en aquesta relació de noves aprehensions fotogràfiques del territori. El mateix fons de la Bibliothèque Nationale de France conserva imatges d'altres autors que van trobar un sentit comercial en les vistes de la ciutat de Barcelona, que va ser introduïda en un recorregut més ampli per Espanya, pels volts de la dècada del 1860. Aquest va ser el cas, per exemple, de Jean Andrieu (1816-?), de qui parlarem més endavant, i de Léon Pierre Jouvin (1829-1891), que va elaborar a finals de la dècada del 1850 un corpus d'imatges del Cementiri de l'Est, projectat pel neoclàssic Antonio Ginesi, mantenint-se en el format estereoscòpic. En paral·lel a aquesta nova visió subjectiva, cal tenir present l'existència d'altres suports visuals que, si bé no són estrictament fotografies, lliguen d'una manera molt directa amb la cultura visual moderna que aleshores estava en procés d'establiment i dins de la qual la fotografia era una membrana més. Ens referim, de manera il·lustrativa, al projecte *Viaje óptico por España* (1851) —i dins

16 Jonathan CRARY. *Las técnicas del observador...*

d'aquest, per Barcelona— del ja esmentat Onofre Alsamora, basat en un conjunt de vistes pensades per ser mirades a través d'un instrument òptic dissenyat per Francesc Dalmau.¹⁷

La ciutat dels àlbums

Si bé, per una banda, trobem el repertori establert per a l'imaginari col·lectiu d'una Barcelona monumental que, en certa manera, ja havia estat representada pel gravat i els llibres de viatge amb un llenguatge sobre el qual la fotografia no faria més que adaptar-s'hi, per l'altra, aquesta va ser la pionera a constatar totes aquelles transformacions viscudes al llarg de la primera meitat de segle XIX, de gust francès i predominant per l'arquitectura isabelina, com la plaça Reial (1848-1860) i la plaça del Duc de Medinaceli (1849-1850). La llei de Carles III del 1775 per a l'eliminació dels cementiris parroquials intramurs primerament, i la crema de convents del 1835, seguida per la desamortització de Juan Álvarez Mendizábal, havien alliberat espais que es van destinar principalment a places —com les mateixes de Medinaceli i Reial, però també la de Sant Jaume i la de Sant Josep amb el mercat de la Boqueria— i a l'alçament d'edificis per a l'oci, com el Teatre del Liceu, que completava l'oferta dramàtica del Teatre Principal, construït també en aquest període, entre els anys 1845 i 1847. Com que es tractaven d'iniciatives coetànies a la presència de la fotografia a la ciutat, va ser aquesta l'encarregada de donar testimoni de la nova fesomia urbana, que des d'aleshores passaria a ocupar el centre de les preocupacions visuals topogràfiques del moment. I a la fotografia correspon també tota la representació visual dels nous espais originats amb motiu de la construcció de l'Eixample.

Les dècades del 1860 i del 1870 culminen una retòrica de la representació urbana que s'estendrà fins al 1888, moment en què, en termes de discurs, es construeixen enunciats visuals alternant els punts de vista a peu de carrer amb els alçats a partir de balcons i terrats que permetin

17 Poc abans, el 1849, la mateixa associació entre Alsamora i Dalmau havia impulsat un conjunt de vistes de petit format per a un «poliorama òptic de doble efecte» on es podia articular l'efecte de dia o de nit i s'hi combinaven escenes de la ciutat amb la representació d'esdeveniments públics. Albert GARCIA ESPUCHE, Teresa NAVAS. «La ciutat fragmentada (1803-1859)». A: *Retrat de Barcelona...* p. 143; Jesús SÁNCHEZ MIÑANA. «Las primeras aplicaciones de la electricidad en Barcelona en torno a 1850». *Quaderns d'Història de l'Enginyeria* (2006). Vol. 7, p. 161.

una captació de l'espai més àmplia. Es tracta d'estratègies de representació adquirides de l'àmbit del gravat, però que ara es naturalitzen en el terreny fotogràfic i s'integren en ple sentit d'ús en l'esfera del turisme, per al qual comencen a proliferar àlbums de formats diversos, sense perdre de vista el barceloní, subjecte que es troba en plena construcció progressiva d'un sentit del lloc nou: l'imaginari d'una Barcelona medieval inexistent fins aleshores combinada amb els trets innovadors de la ciutat en curs de transformació.

Una bona prova de la solidesa d'un discurs urbanístic i d'un llenguatge fotogràfic de representació és l'existència d'un denominador comú que es pot traçar en la producció fotogràfica del període de fotògrafs com Charles Clifford, Jean Laurent i, finalment, Joan Martí, el primer professional autòcton a elaborar un projecte articulat de vistes fotogràfiques de la ciutat. Igualment, parlem d'un format i d'una manera de mirar les imatges que s'imposa en aquesta època i que no és cap altra que la pròpia de l'àlbum fotogràfic; pel que fa als autors esmentats, la relació respectiva és *Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón* (1860), *El Ayuntamiento Constitucional de Barcelona en el municipio de Génova* (c. 1870) i *Bellezas de Barcelona* (1874).

Pel que fa a les imatges, trobem l'exemple de la clàssica vista de Barcelona des de Montjuïc, compartida en tots ells, i que només es diferencia en cada cas segons la variació dels signes de canvi en l'avenç de la construcció en el terreny fora muralla, inèdita en la producció visual dels períodes precedents. Pel que fa a la recopilació de les imatges en l'àlbum, aquest embasta uns enunciats que, articulats gràcies al sentit del territori, s'estructuren sota la forma d'un discurs el sentit del qual, ara, es troba en les necessitats polítiques de l'Administració pública (Clifford i Laurent), a més de la pràctica del turisme (Martí). Precisament el cas de Martí és interessant, d'una banda, perquè en els seus treballs queden recollits els nous espais i edificis generats per les reformes urbanístiques tant de la primera meitat de segle com les pròpies de la construcció de l'Eixample —Teatre Principal i Liceu, Universitat, passeig de Gràcia, etc.—, i també aquells elements en via de desaparició. De l'altra, ens referim a l'explicitació de la funcionalitat de l'àlbum fotogràfic, per al qual es van dissenyar diversos formats.

El retratista ja fotografiava Barcelona i alguns dels seus monuments des del 1867 i quan el 1874, amb la col·laboració de l'enquadrador Pere Vives, va publicar *Bellezas de Barcelona*, la premsa va rebre la publicació com un conjunt d'imatges que, en un temps no gaire llarg, resultarien de gran interès pel fet d'haver enregistrat espais que o bé desapareixerien o bé experimentarien profundes transformacions, com així va ser en el cas del Jardí del General i el passeig de Sant Joan, i el carrer de les Corts.¹⁸ Igualment, la funcionalitat de l'àlbum era proposar un recorregut per «formarse una idea de las bellezas y curiosidades que se hallan en nuestra capital, siendo por lo mismo utilísimo para los viajeros que la visitan y que desean conservar de ella algun recuerdo», motiu pel qual l'àlbum també va ser publicat en format «cartera de butxaca».¹⁹

Tant els àlbums de Clifford o Laurent, com el de Martí, són l'antecedent immediat del corpus visual produït amb motiu de l'organització i la celebració del certamen del 1888, el qual va constituir la culminació d'una gènesi representativa, a la vegada que la inauguració de nous règims visuals de la topografia urbana.²⁰

18 *Diario de Barcelona* (6 de novembre del 1874), p. 5201.

19 *Diario de Barcelona* (30 de juliol del 1874), p. 7034-7035.

20 Als antecedents citats hem de sumar també els àlbums fotogràfics de tema industrial que tant Martí com altres fotògrafs van fer al llarg de les dècades de 1870 i 1880. Ens referim, més concretament, als catàlegs fotogràfics de l'*Exposición Marítima* organitzada per la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País el 1872 fotografiada per Joan Mari, la *Exposición Agrícola* als Camps Elisis fotografiada per Marcos Sala aquell mateix any, i l'*Exposición Catalana* de l'any 1877 novament fotografiada per Martí.

2. L'experiència de l'Exposició Universal: 1886-1889

Revisada la gènesi fotogràfica prèvia als anys 1886-1888, cal tenir en compte que el conjunt d'imatges produïdes entorn de l'Exposició Universal, tant des d'un posicionament oficial com privat, són el resultat d'aquesta complexitat: l'ambivalència entre l'herència visual i les noves imatges, ahora interconnectada amb pràctiques que anaven a l'alça, com la modernització de l'Administració i la pràctica del turisme. Precisament en relació amb aquestes darreres, les forces productives de la fotografia del període provenen d'un context sociopolític i ideològic determinat pel projecte de la burgesia industrial catalana i de l'explotació d'un marc geogràfic i artístic basat en una Barcelona bicèfala entre el repertori patrimonial ja establert i l'impuls de nous emblemes com el mateix Eixample de Cerdà o novetats constructives com el monument a Colom.

Les vistes, un negoci en alça

Confluint en una dècada d'impuls importantíssim en l'aplicació del pla Cerdà, la reforma del Born i el parc de la Ciutadella i de la producció escultòrica pública barcelonina, a mans dels germans Agapit i Venanci Vallmitjana i d'autors de factura pròxima com Rossend Nobas, Eduard B. Alentorn, Torquat Tasso, Joan Roig Solé i Lluís Puiggener, la producció fotogràfica del període es va caracteritzar per incloure sincrònicament tots els nous espais i monuments: el mateix parc, les estàtues del general Prim i la d'Antonio López, a més del repertori ja establert entre la Barcelona històrica i la isabelina descrites anteriorment. En aquest estadi previ, el nombre de fotògrafs immersos en la producció de vistes fotogràfiques es va multiplicar, de la mateixa manera que el volum d'imatges urbanes. Aquesta tendència a l'alça es va confirmar a partir del 1886, moment en què la ciutat va acabar de perfilar la seva modernitat urbana amb tota l'escenografia de l'Exposició Universal del 1888, amb una remodelació de la façana marítima i l'alçament del monument a Colom. Resulta evi-

dent que, amb els prolegòmens de l'Exposició Universal, la condició de Barcelona com a objecte fotogràfic va multiplicar-se exponencialment i en aquest gir s'hi van implicar bona part dels grans noms del negoci retratístic del període: Joan Martí, Marcos Sala, Antoni Esplugas, J. E. Puig i Pau Audouard, per citar-ne només els més importants.

Són diversos els factors que ajuden a entendre la multiplicació de la producció de vistes fotogràfiques a Barcelona. Per una banda, el turisme urbà del vuit-cents anava lligat a manifestacions culturals de la considerada incipient indústria cultural o, el que en el cas de la ciutat, es va traduir específicament en la celebració de l'Exposició Universal. En aquest context, dominat per l'imaginari col·lectiu de les grans ciutats modernes europees com París, Londres i Berlín, i dins del qual Barcelona pretenia ser admesa, s'hi sumava una fugacitat de l'acte turístic pel qual calia assegurar-ne un contrapunt: el desenvolupament d'un afecte amb el territori, un «sentit del lloc».²¹ I és en aquesta necessitat de lligam, que podria aconseguir el retorn del turista en un futur remot, on entrava en joc la producció dels *souvenirs* o el que en l'àmbit de la fotografia es va traduir en la venda d'imatges, una faceta productiva que retrobava l'altra dimensió del turisme, l'econòmica. I aquesta perspectiva dels fets era molt present en la mateixa organització del certamen, tal com ho demostra el discurs del diari *La Exposición* que defensava la utilitat dels certàmens universals perquè atreïen un nombre incalculable d'estrangers la inversió dels quals beneficiava directament els industrials i els comerciants i, a més, perquè «los visitantes extranjeros, al volver a su país, propagan las novedades que más han sobresalido en el certamen de la inteligencia».²²

La mateixa necessitat de *souvenir* la tenia la mateixa Barcelona en ple procés d'activitat urbanística, amb elements arquitectònics efimers com, per exemple, el Gran Hotel Internacional. Per tant, a aquesta fugacitat responia igualment la fotografia, que, en termes tecnològics, en la dècada del 1880 havia estat beneficiada pel desenvolupament de l'anomenada *placa seca* —negatius ja preparats i a punt per ser utilitzats—, que permetia unes millors condicions de treball a l'exterior. Industrials i periodis-

21 Daniel HIERNAUX. «Una década de cambios: la geografía humana y el estudio del turismo». *Scripta Nova* (1 d'agost del 2008). Vol. XII, núm. 270 (87), p. 8.

22 «Las Exposiciones II. Utilidad de las Exposiciones». *La Exposición*. Núm. 2, p. 2-3.



Passeig de Gràcia, c. 1887. Pau Audouard. Biblioteca Museu Víctor Balaguer

tes estrangers, i també els mateixos visitants al certamen, locals i turistes, serien els compradors potencials d'aquestes imatges, un conjunt visual que sovint es corresponia amb els espais i itineraris marcats per les guies turístiques de Barcelona, seguint una proposta de ciutat que anava des del coneixement del seu patrimoni (artístic, però també natural, el dels afores) fins a les possibilitats d'oci, cosa que generava una «tutela» de la mirada i de la percepció de l'espai urbà tant pel turista com pel ciutadà.²³

Una bona part dels retratistes més destacats de Barcelona van combinar el negoci de l'estudi amb la venda de «vistes». Els antecedents els havien establert el mateix Martí i fins i tot l'estudi dels Napoleon, que l'any 1870 havia regalat a la casa reial una dotzena de vistes de les quals ignorem els motius iconogràfics concrets.²⁴ A partir d'aquí, la dècada del 1880 va

23 Carmen RODRÍGUEZ PEDRET. «Les guies de Barcelona al segle XIX: la construcció d'una historiografia particular». A: *XII Congrés d'Història de la Ciutat: Historiografia Barcelonina. Del mite a la comprensió*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, 2011 (en premsa).

24 María de los Santos GARCÍA FELGUERA. «Els Napoleon». A: *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2010. p. 29, ref. 71.



Plaça d'Urquinaona, c. 1887. Pau Audouard. AFB

ser la més fructífera i el moment en què es van incorporar al negoci nombrosos fotògrafs, entre els quals els germans Esplugas van ser dels més destacats. Fins i tot Pau Audouard, fotògraf oficial del certamen i dedicat a l'elaboració de la imatge oficial de la que parlarem tot seguit, va treballar en aquest terreny davant d'una iniciativa comercial de caràcter privat. Elaborant tant imatges soltes com àlbums de petit format, el fotògraf va retratar els espais successius de la vista introductòria de la ciutat des de Montjuïc, la contravista des de muralla de mar, l'ascensió per la Rambla i el passeig de Gràcia i, finalment, una selecció dels motius artístics-monumentals més destacats, com l'escala de l'antiga Audiència, el claustre de la catedral i les seves portes de sant Lu i de la Pietat, i, per acabar, la portalada de Santa Maria del Mar.²⁵ Completaven aquest itinerari imatges alçades d'espais com la plaça d'Urquinaona, i fins i tot algunes van ser publicades a la premsa els dies de celebració de l'exposició.²⁶

²⁵ Tant l'AFB com la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer conserven exemplars d'aquesta producció.

²⁶ N'és un exemple la fotografia «Barcelona—La Rambla del centro. (De fotografia instantánea de los Sres. Audouard y Compañía)», publicada a *La Ilustración Española y Americana* el 15 de juny del 1888.

L'element diferencial més significatiu en la franja visual produïda entre el 1886 i el 1888 és no només la multiplicació de la quantitat d'imatges i l'amplitud dels terrenys abraçats, sinó també un registre més popular, amb l'acceptació del barceloní com a motiu iconogràfic adequat per a aquesta producció visual, un recurs, el del figurí, que aportava més vivacitat i naturalisme a l'escenificació fotogràfica, entenent que l'urbanisme és indissociable de les persones que habiten l'espai. A aquest registre responen de manera molt evident les fotografies que Josep Esplugas Puig —*J. E. Puig*— va elaborar en aquelles dates, en total més d'una cinquantena, de format 7,5 x 10,5 cm. La plaça de Sant Jaume, el parc de la Ciutadella i l'escultura de la *Dama del paraigua*, els campanars de la catedral, el pati de l'Hospital de la Santa Creu, la Rambla de Catalunya i la plaça de Catalunya, les anomenades *presons nacionals*, l'estació de Sarrià i el carrer de Pelai, la rambla dels Estudis, el passeig nacional de la Barceloneta, el passeig de Colom i el mercat del Born són exemples d'alguns dels emblemes urbanístics, arquitectònics i també escultòrics que copaven el discurs cívic dominant i que els fotògrafs van reproduir.



Rambla de les Flors, 1887-1888. J. E. Puig. AFB



Plaça de Catalunya, 1887-1888. J. E. Puig. AFB

Pel que fa a Antoni Esplugas tenim constància que la primavera del 1886 el fotògraf va portar a terme un viatge de caràcter fotogràfic per diferents indrets de la Península, fent escala a València i Tarragona, amb què va produir una important col·lecció de vistes.²⁷ Cap a la meitat del 1887 ja havia elaborat plenament la col·lecció, cosa que corrobora la crònica que *La Vanguardia* va publicar l'agost d'aquell any amb motiu d'una visita a l'estudi del retratista.²⁸ Es tractava d'un conjunt de fotografies dins del qual Barcelona s'establia com un enclavament per a un consum d'imatges *trotamón*, limitat però en el territori peninsular. Presents les vistes generalistes de la ciutat i les de tema urbanístic, hi trobem també

27 El fotògraf va estar de retorn a Barcelona a començament del mes de maig, tal com ho feia saber una part de la premsa de la ciutat. Vegeu, per exemple, *La Vanguardia* (16 de maig del 1886), p. 3114.

28 *La Vanguardia* (25 d'agost del 1887), p. 5328: «Ayer tarde visitamos el taller que el reputado fotógrafo señor Esplugas tiene establecido en la plaza del Teatro y no pudimos menos de notar se halla aquel provisto de notables aparatos y montado con mucha elegancia y al igual que los más reputados del extranjero. El señor Esplugas nos enseñó una bonita colección de fotografías, sacadas de las principales ciudades de España y poblaciones de Cataluña, todas ellas notables por la verdad con que están reproducidos los lugares que representan». El mateix periòdic va anar informant en els mesos successius de la prossecció del treball topogràfic del fotògraf, com per exemple l'elaborat a Ripoll al llarg del mes de desembre. Vegeu *La Vanguardia* (13 de desembre del 1887), p. 7892.



Monument a López i López, 1887-1888. J. E. Puig. AFB



Interior Frontó Comtal, 1887-1888. Antoni Esplugas. AFB

el retrat de petits establiments, com quioscos de la Rambla, o espais de pràctica esportiva, com el Frontó Comtal, i fins i tot un registre topogràfic més anecdòtic, com són les vistes de la nevada del febrer de l'any 1887, de la qual tornarem a parlar més endavant en un altre sentit més periòdic.

La documentació relativa al certamen del 1888 i conservada a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona demostra aquesta dinàmica productiva, com ho constaten les peticions dels germans Esplugas i de Felix Smolinski Martín entre el març i el juliol del 1888 per tal de vendre les seves imatges al parc de la Ciutadella.²⁹ Més concretament, Antoni Esplugas sol·licitava la instal·lació d'un quiosc per a l'exhibició i la venda de fotografies «artísticas y de monumentos de la Capital», mentre que J. E. Puig, que assegurava tenir una «grandísima colección de vistas de los

²⁹ Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Fons de l'Exposició Universal del 1888, B 3-A-6, caixa 42645.

principales monumentos y sitios pintorescos con edificios y fachadas más notables de Barcelona, su ensanche y alrededores en varios tamaños y deseando contribuir al mayor esplendor de la Exposición Universal y poder ofrecer estos trabajos a sus visitantes», sol·licitava un espai de venda per la qual retribuïria el 10% dels beneficis a la mateixa Administració del certamen. El cas del fotògraf Smolinski es diferenciava dels altres pel fet que ofería elaborar retrats dels visitants en el recinte de l'exposició que serien encolats sobre cartolines amb les vistes pròpiament del certamen, cosa que constituïa un «record» de l'esdeveniment. En tots els casos, les peticions van ser denegades, entre altres motius per l'existència d'una exclusiva fotogràfica cedida a Pau Audouard.

Una imatge oficial

Culminant la funció geogràfica de la fotografia en el període precedent, la producció visual dels anys pertanyents a l'organització i la celebració de l'Exposició Universal del 1888 va anar destinada igualment al públic local i turístic, afegint-hi ara, a més, les necessitats administratives de l'Ajuntament de Barcelona, un agent que va condicionar força el sentit i la distribució de les imatges, ja que la seva participació va provocar el primer volum de producció fotogràfica oficial de la ciutat després de dècades d'iniciatives de caràcter privat.

Les condicions de producció de les fotografies de la dècada del 1880, i molt especialment les elaborades en la segona meitat del decenni, van venir regides per la introducció en el mercat de les anomenades *plaques seques*, és a dir, per negatius emulsionats de manera pràcticament prefabricada, que podien ser emprats i revelats amb un marge de temps molt ampli. D'aquesta manera, el fotògraf podia sortir al carrer sense haver de carregar el laboratori fotogràfic i treballar amb més comoditat i, sobretot, llibertat de temps. A aquest factor s'hi va sumar l'impuls viscut per la premsa il·lustrada en el darrer quart de segle, que va adoptar un cos inèdit d'imatges, a mig camí entre el gravat i la fotografia. En el cas de Barcelona, va resultar d'importància cabdal *La Exposición. Órgano oficial*, un diari a través del qual s'aniria establint l'imaginari d'una Barcelona moderna i en fase d'acomplir un gran esdeveniment, el mateix certamen universal en via de preparació i construcció des del 1886.

Així, *La Exposición* va ser un dels canals gràfics a través dels quals es va procurar una imatge seqüenciada dels diferents monuments i espais més significatius de la ciutat. El jove Fèlix Mestres va ser l'encarregat de traduir moltes de les fotografies al gravat perquè fossin publicades, malgrat que una bona part dels procediments fotomecànics que podien permetre el trasllat de la imatge fotogràfica de l'original a la pàgina impresa es coneixien i s'havien posat en pràctica ja a principis de la dècada del 1880, notablement a partir de la plataforma de la revista *La Ilustración* a la qual farem referència més endavant. Des del punt de vista productiu és important remarcar el fet que entre els col·laboradors de la publicació hi trobem fotògrafs com Joan Martí, Antoni Esplugas i Pau Audouard. Pel que fa al primer, Martí, fidel a la producció topogràfica de la dècada del 1870, va oferir la seva col·lecció de vistes de Barcelona a la revista *La Exposición* perquè les publicqués entre els seus gravats, tot mostrant els edificis oficials i particulars, antics i moderns, més emblemàtics de Barcelona, com també els monuments, places i carrers, l'Eixample i el port, elements característics de la ciutat.³⁰ Per la seva banda, Antoni Esplugas també va ser un col·laborador actiu amb la revista, i va facilitar un seguit de vistes ambivalents entre el discurs visual de la Barcelona monumental i els nous espais urbanístics i arquitectònics ja descrits, com la plaça del Duc de Medinaceli i les torres-campanar de la catedral. Es tractava d'un préstec d'imatges que el fotògraf havia produït dins del marc comercial del seu estudi fotogràfic ja descrit, tal com ho constata la numeració d'algunes còpies positives que es conserven al mateix AFB i que són correlatives als registres d'Esplugas conservats a l'ANC.

Més determinant va ser la col·laboració d'Audouard, que, el gener del 1887, havia facilitat a la revista tota una col·lecció completa de vistes originàriament destinades al Ministeri de Foment i que *La Exposición* posava a l'abast dels seus lectors en els primers números de l'any, amb vistes del Palau de la Indústria i el Comerç, i de l'Umbracle en construcció.³¹ No per casualitat, poc temps després, el fotògraf aconseguiria el dret exclusiu de fotografiar el certamen, amb la qual cosa va esdevenir el fotògraf oficial encarregat d'elaborar les vistes dins del recinte de l'Exposició Universal. Per la seva condició de fotògraf contractat per la comissió or-

30 *La Exposición. Órgano oficial* (29 de desembre del 1886), p. 7.

31 Vegeu, per exemple, els números 12 i 15 de la revista.



Palau de la Indústria en construcció (1886-1887). Pau Audouard. AFB.

ganitzadora, la producció d'Audouard va quedar progressivament condicionada pels seus requeriments, i molt especialment en el moment en què l'organització del certamen, una iniciativa originàriament privada, va passar a ser una qüestió municipal a càrrec del mateix Ajuntament. Així mateix ho constata la documentació generada entorn d'aquesta exclusiva i que actualment es conserva a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, on s'evidencien les pautes i restriccions amb què l'estudi d'Audouard va produir el conjunt de fotografies del certamen, en una gènesi complexa de documentació enmig de la qual van prendre part el militar i impressor Francesc López Fabra, l'enginyer industrial Lluís Rouvière —nomenat delegat general de la nova comissió—, el lletrat oficial Hernández Balmas i Carles Pirozzini com a secretari.³² Així, per exemple, i tal com queda reflectit en el contracte final de l'exclusiva,

³² Per a una descripció més detallada del procés contractual de l'exclusiva fotogràfica de l'estudi de Pau Audouard, vegeu Núria F. RIUS. *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona [et al.], 2013.

van ser imposats els formats i les tarifes de les fotografies de dimensió targeta (9,5 x 5,5 cm), mitja placa (15 x 11 cm), placa sencera (20 x 15 cm), americana (25 x 20 cm), mig full (38 x 28 cm), full sencer (54 x 43 cm), que anaven de les 7,50 a les 75 pessetes, amb variacions segons el nombre de còpies. Igualment, tots els punts de vista havien de ser pactats amb la junta directiva, que revisaria una primera prova per tal de donar llum verda a les conseqüents reproduccions, de la mateixa manera que quedava prohibida qualsevol fotografia dels productes exhibits sense el consentiment de l'industrial propietari, només se'n permetien vistes generals. Per acabar, s'establia que Audouard havia d'entregar mensualment fotografies sobre l'estat de les obres del certamen, unes imatges que havien de ser realitzades segons els criteris establerts pel mateix director de les construccions.

En un pla metodològic, és interessant destacar el fet que, com a mínim, en ocasió d'elaborar les vistes del primitiu i el nou Palau de Belles Arts, Pau Audouard va disposar de la previsualització de la imatge a partir d'aquarel·les elaborades per l'artista Achile Battistuzzi (1830-1891), un pintor de vistes urbanes i escenografies de renom a l'època, segons els paràmetres del vedutisme urbà d'origen italià introduït a Barcelona pels volts del 1860. Així mateix, tenim constància del material fotogràfic que Audouard va adquirir amb motiu de l'Exposició Universal: tres objectius a la casa francesa Hermagis i una càmera Jonte de 30 x 40 cm, un format de grans dimensions amb què el fotògraf elaboraria els negatius que permetrien posteriorment les impressions per contacte destinades a la premsa i als àlbums.

El resultat final és, d'una banda, una producció de tipus interna i de gestió, amb el repertori dels diferents pavellons en procés de construcció que, no obstant això, gràcies a la seva publicació a *La Exposición*, va permetre la familiarització de l'ull públic en relació amb l'estètica fotogràfica industrial, amb el predomini de l'arquitectura del ferro. Seguint la traça de la fotografia de ponts i ferrocarril tan característica en dècades precedents, en plena extensió territorial del període isabelí, les fotografies de Pau Audouard constaten l'avenç constructiu del pavelló de la Indústria, del de Belles Arts, de l'Umbracle, i revelen a la vegada la presència del cos de treballadors, la imatge dels quals era pràcticament inèdita fins aquell moment. D'altra banda, i en un sentit diferenciat del primer, Audouard va elaborar un repertori



Palau de Belles Arts (1888). Pau Audouard. AFB

de 60 fotografies que, en un doble moviment de sincronia i epíleg, venia a constatar l'esdeveniment en si mateix, amb un itinerari visual que es correlacionava amb una proposta de recorregut sobre el territori del certamen, amb l'inici a l'Arc de Triomf i l'acabament a la zona marítima, passant —i visitant— tots i cadascun dels pavellons, vistos des de l'exterior amb el protagonisme innegable de la façana, i des de l'interior, en una simulació generalista de l'experiència de l'exposició. El llenguatge visual emprat, amb un centre de gravetat visual baix, permetent l'expansió de les línies de l'edifici en punts de fuga imaginaris, aïllant i monumentalitzant l'edifici, és una evolució del tractament visual del llenguatge romàntic, amb un canvi de paràmetres en la noció i la direcció del temps, ara a partir d'una afirmació del present i una mirada cap al futur. És, en altres termes, el traspàs de la narrativa política i econòmica ja experimentada en altres punts com Anglaterra i França, amb fotògrafs com Philip Henry Delamotte i Charles Marville, i que ara a Barcelona acomplia els anhels de la ciutat burgesa i industrial. Parlem d'un suport macropolític les necessitats propagandístiques del qual expliquen la lògica visual d'aquestes imatges en què l'arquitectura

i la indústria acaparen tot el protagonisme, a la vegada que l'eix esdevé l'element ordenador de l'espai, de la mateixa manera que succeïa en la planificació urbanística coetània.³³ Finalment, aquestes mateixes imatges es van distribuir a partir de diferents formats que anaven, una vegada més, de la imatge solta a la recopilació en àlbums que podien ser des d'edició econòmica fins a la de luxe, passant per diferents canals com ara màquines expenedores situades al parc de la Ciutadella fins a l'obsequi oficial de l'Ajuntament de Barcelona a altres instàncies polítiques i institucionals com la mateixa casa reial. L'objectiu final era construir una memòria gràfica, homogeneïtzada i compacta, que ajudés a catalitzar en l'imaginari col·lectiu el record de la celebració reeixida del certamen, del que era el repte i les necessitats d'un sector concret de la societat barcelonina.

En aquest exercici, cal tenir present les intenses rivalitats entre els fotògrafs de la ciutat per tal d'eludir l'exclusiva de l'estudi d'Audouard, cosa que va donar lloc a un conjunt d'estratègies administratives i pràctiques per aconseguir vistes de l'espai del parc de la Ciutadella, tant des de l'exterior com des de l'interior. En aquest sentit, Antoni Esplugas i J. E. Puig van recórrer de manera habitual a fotografiar l'Exposició Universal aproximant-se a les portes d'entrada del parc, procurant insinuar visualment tot allò que hi tenia lloc. Igualment, ambdós fotògrafs van instal·lar els seus equips als terrats de les cases del passeig de la Indústria —actual Picasso— per tal d'elaborar panoràmiques de l'exposició, i van arribar fins al Palau de la Indústria.

Pràcticament al mateix temps, Audouard va produir un altre cos d'imatges per a la Diputació de Barcelona i la Junta del Port dedicades a l'avenç constructiu del port, aleshores en procés de millora i d'ampliació seguint la dinàmica comercial europea. En aproximadament una desena d'imatges, el fotògraf va retratar espais com el moll dels pescadors o de capitania al costat de maquinària pesant com, per exemple, una

33 Entorn de la funció administrativa i política de les vistes fotogràfiques d'aquest període, vegeu d'una banda la perspectiva anglosaxona de treballs com Peter GALASSI. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1981; Rosalind KRAUSS. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1990). D'altra banda, quant a la perspectiva francòfona, vegeu Marie de THÉZY. «Marville et la naissance du Paris d'Hausmann». *Photographies* [s/n] (març del 1986), p. 46-51; Elvire PEREGO. «La ville-machine. Architecture et industrie»; Hubertus VON AMELUNXEN. «Le Mémorial du Siècle. L'événement photographiable». A: Michel FRIZOT (coord.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París: Larousse, Adam Biro, 2001 (1994).

càbria flotant o un tren de neteja.³⁴ Es tractava d'un registre fotogràfic emparentat amb la nova producció visual dedicada a l'obra d'enginyeria tan característica del vuit-cents que, malgrat la novetat iconogràfica, era fotografiada seguint els patrons objectivistes ja descrits per a l'Exposició Universal.

En paral·lel, sota els auspicis de Carles Pirozzini, Antoni Esplugas va portar a terme una catalogació fotogràfica similar en el monument a Colom, un espai lliure de l'exclusiva fotogràfica d'Audouard. Per bé que, anys més tard, el fotògraf argumentaria que les imatges van ser fetes sense ànim de lucre, la premsa del període va donar notícia dels seus treballs argumentant que els havia fet per encàrrec del secretari de la Comissió del Monument, el mateix Pirozzini, amb l'objectiu d'elaborar un àlbum on quedessin recollides totes i cadascuna de les peces artístiques, sobretot escultura, que en formaven part.³⁵ Sabem, pels registres del fotògraf conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya, que Esplugas va produir una trentena de fotografies relatives a totes les figures, relleus i capitells del monument,³⁶ unes imatges que van ser publicades en revistes com *La Ilustración Artística*.³⁷ Tant els treballs d'Audouard com els d'Esplugas van ser considerats projectes oficials per l'Ajuntament de Barcelona, tal com ho demostra el fet que l'àlbum de vistes de l'Exposició del primer com l'àlbum amb imatges del monument a Colom del segon constessin entre els obsequis que el consistori va fer a la reina regent Maria Cristina el maig del 1889.³⁸ No obstant això, el fotògraf va aprofitar l'alçada inèdita fins aleshores del monument a Colom per fer un salt en el registre visual de Barcelona, buscant el seu perfil alçat, és a dir, mirant-la, tal com s'anomenava a l'època, «a vol d'ocell».

34 Algunes de les còpies amb paper albúmina es conserven en institucions com la Biblioteca de Catalunya.

35 Vegeu, per exemple, *La Vanguardia* (2 de gener del 1888), p. 2.

36 Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons Antoni Esplugas, Registre: Vistes i Belles Arts, «Bellas Artes», núm. de registre 1-37.

37 *La Ilustración Artística* (15 d'octubre del 1888).

38 *La Exposición. Órgano oficial* (31 de maig del 1889), p. 12.

Barcelona: imatges aèries

Al llarg del mes de desembre del 1887, si s'ha de jutjar per les notícies de la premsa, Antoni Esplugas va anar produint vistes des de la part superior de la bastida, des de la qual elaboraria una vista general de Barcelona «casi a vista de pájaro». De la mateixa manera, el retratista a finals del mateix mes també va fotografiar el procés de col·locació de la base del monument.³⁹ En aquest sentit, malgrat integrar-se cronològicament en els fets del 1888, mereix un capítol a part les imatges que Antoni Esplugas va produir des del monument a Colom i des del globus captiu instal·lat als afores del parc de la Ciutadella, les quals són considerades actualment les primeres fotografies aèries de Barcelona.

La voluntat de copsar la ciutat des d'un punt de vista alçat i panoràmic la trobem en les primeres fotografies topogràfiques de la ciutat, especialment en la canònica vista general elaborada des de Montjuïc, de la mateixa manera que el llenguatge fotogràfic dominant des de la dècada del 1860 va recórrer sovint als punts alçats de balcons i terrats. No obstant això, podem esmentar alguns exemples anteriors a Esplugas que destaquen per una marcada voluntat d'observació del territori des de l'aire, com és el de Jean Andrieu, fotògraf oficial del Ministeri de la Marina i de les Colònies de França, que va passar per Barcelona en el seu trajecte fotogràfic per Espanya entre el 1867 i el 1868, i va elaborar un conjunt d'imatges de la ciutat especialment destacat pels punts de vista alçat: el castell de Montjuïc, l'església de Santa Maria del Mar, el balcó del Teatre Principal, entre d'altres, donant protagonisme als terrats i obviant els emblemes patrimonials canònics.⁴⁰

Antoni Esplugas, ja en la seva producció de vistes de Barcelona dels anys 1886 i 1887, va mostrar una predilecció per treballar des d'alçades facilitades no només per terrats, sinó també per campanars i torres presents a la ciutat, com, per exemple, la del rei Martí a la plaça del Rei.

³⁹ *La Exposición. Órgano oficial* (31 de desembre del 1887), p. 8-9.

⁴⁰ Sobre Jean Andrieu i la seva producció fotogràfica a Espanya podeu consultar Miguel HERVÁS LEÓN. «La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867». *Archivo Español de Arte* (2005), núm. 312, p. 381-396; Antonio FERNÁNDEZ RIVERO. «Los fotógrafos Lamy y Andrieu». A: *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre, 2011. p. 81-92.



Plaça del Teatre nevada, 1887. Antoni Esplugas. AFB

I, amb motiu de la nevada del febrer del 1887, el fotògraf va repetir punts de vista per retratar el canvi de paisatge de la ciutat, essent el balcó i el terrat del seu estudi de la plaça del Teatre un enclavament recurrent. En aquest sentit, el 1888 ja s'havia introduït a Barcelona una sensibilitat visual basada en la transparència de les noves arquitectures del ferro i el vidre o de les panoràmiques, propiciades pels punts alçats, i que amb motiu de les construccions del 1888 resultarien inèdits fins aleshores, com així va succeir amb la mateixa bastida del monument a Colom i el globus aerostàtic instal·lat als afores del parc de la Ciutadella. Tant en un cas com en l'altre, Esplugas va ser el fotògraf que més i millor va aprofitar l'oportunitat logística per provar amb un seguit de punts de vista nous.

Pel que fa al monument a Colom, el mes de maig del 1888, durant els primers dies d'obertura de l'Exposició Universal, la premsa barcelonina feia saber que Esplugas acabava de publicar la primera vista completament panoràmica de Barcelona, que, plegada en sis parts iguals, es



Vista de Barcelona, 1887-1888. Antoni Esplugas. AFB

podia portar a la butxaca per ser consultada quan fos convenient. En termes similars, el seu germà i també fotògraf, J. E. Puig, havia editat una vista que, gràcies a les seves dimensions reduïdes i a la protecció de dues tapes, podia ser portada dins de la cartera.⁴¹ La fotografia ajudava a copsar Barcelona en la seva totalitat, a posseir-la a partir de l'observació i la identificació dels emblemes urbanístics. El *panorama*, un recurs visual adherit en l'evolució visual de la ciutat el 1888, aportava una estructura discursiva llegible dins de la qual l'espectador es dedicava, principalment, a desxifrar i reconèixer els diferents llocs representats. Es tracta d'una tipologia fotogràfica que, gràcies a les possibilitats de reconeixement de la topografia i els signes urbans, completava la construcció mítica de Barcelona tan característica del període.⁴² La imatge convertia una complexa realitat urbana, en plena transformació, en una síntesi gràfica

41 *La Vanguardia* (5 de maig del 1888), p. 2.

42 Partim del punt de vista teòric de Roland BARTHES. *Mythologies*. París: Seuil, 1957; *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001 (1993).



Vista de Barcelona des del monument a Colom, 1888. Antoni Esplugas. AFB

comprensible, palpable. A més, ateses les possibilitats de transport, en facilitava la difusió, tan lluny com fins a l'estranger, un fet que venia a consolidar el consum de la imatge fotogràfica per part del turisme emergent. Des del monument, una bona part de les fotografies que Esplugas va realitzar són vistes del passeig de Colom, amb el retrat del formigueig humà a peu de carrer, o del port, però també destaquen algunes imatges que demostren la familiarització amb l'estètica industrial en el camp de la imatge, com ara una fotografia dels terrats de Barcelona vistos a través de les transparències de la mateixa bastida.

No obstant això, el fotògraf va anar més enllà en la recerca del retrat aeri de Barcelona aprofitant la seva condició de fotògraf de l'atracció del globus aerostàtic dels germans Godard. Esplugas s'encarregava de retratar, com a objecte de *souvenir*, el grup dels visitants de l'atracció en els instants previs a pujar al globus. Precisament l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva en el seu fons un àlbum recopilatori d'algunes



Antoni Esplugas al globus captiu, 1888. AFB

d'aquestes imatges, entre les quals, en dues ocasions, surt el mateix Esplugas retratat i fins i tot equipat amb la càmera amb què va produir unes vistes aèries. L'observació de la fotografia permet veure la tecnologia emprada per Esplugas, amb una càmera de camp, carregada amb un portaplaques doble i que, segons es dedueix per les rodetes, segurament es tractava d'una màquina que permetia descentraments i correccions de perspectives, com també desenfocaments parcials. Amb tota probabilitat es tractava d'una màquina equipada amb una òptica lluminosa, amb un obturador de cortineta que permetia regular els temps d'exposició que, per a l'ocasió, devien ser curts per tal d'evitar el moviment. En tots els casos, la pera pneumàtica s'intueix pel tub de goma que surt de sota l'obturador. El resultat de les imatges que han perviscut es caracteritza per la finesa de l'enfocament i la manca d'aberració als laterals.⁴³ En el seu registre, conservat actualment a l'ANC, consten tres fotografies catalogades sota el títol *Vistas de pájaro desde el globo cautivo*. Hi ha una quarta i una cinquena fotografia, *Vista Paseo Colón [a pájaro]* i *Vista general a pájaro*.⁴⁴ Publicades es tenen constància de dues fotografies, l'una captant les instal·lacions de l'Exposició Universal i l'altra de la ronda de Sant Pere.⁴⁵ Malgrat això, i atesa la inauguració d'un nou model visual de Barcelona arran de l'experiència del 1888, cal preguntar-se si va ser Esplugas el primer a fotografiar la ciutat des de l'aire.

Les primeres ascensions en globus documentades a Barcelona daten del gener del 1784, i se'n van fer diverses entre els anys 1825 i 1844. Poc temps després, entre el 1847 i el 1855, l'atracció dels globus aerostàtics a la ciutat va esdevenir un entreteniment prou popular, tal com ho demostren les notícies que es van publicar a la premsa del moment; d'aquella època es podrien datar els primers usos de la fotografia per al registre aeri de Barcelona.⁴⁶ Si bé ja estat objecte de discussió entre els diferents autors que han tractat el tema, sembla que el francès Alfred Guesdon (1808-1867), autor de nombroses litografies de ciutats

43 Segueixo la descripció facilitada, en el seu moment, pel fotògraf Pep Parer.

44 ANC, Fons Antoni Esplugas..., núm. de registre 377-379; 380; 714.

45 Reproduïdes a *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona/Madrid: Lunewerg, 2000. p. 69.

46 Manuel ROCAMORA. *Historia de la navegación aérea en Barcelona*. Barcelona: José Porter, 1948. Totes les dades que cito de la història de la navegació són extretes d'aquest treball.

d'Espanya recopilades sota el títol *L'Espagne a vol d'oiseau*,⁴⁷ va efectuar dues vistes de Barcelona entre, aproximadament, el 1853 i el 1855, amb l'alçada proporcionada per un globus aerostàtic i, hipotèticament, amb el suport d'un daguerreotip: *Barcelone: vue prise au dessus des gares de Mataro et du nord* i *Barcelone: vue prise au dessus de l'entrée du port*. Autors com Gerardo Kurtz i Antonio Gámiz han procurat demostrar les relacions de Guesdon amb l'aeronauta anglès, i més tard fotògraf, Charles Clifford (1819-1863) amb motiu de la producció de vistes panoràmiques d'altres ciutats, com Toledo i Madrid.⁴⁸ Clifford, en permanent moviment entre els anys 1852 i 1856, va ser a Barcelona l'any 1860 seguint els passos de la reina Isabel II, de qui era fotògraf oficial. No obstant això, la vista de Guesdon obvia el monument del Geni Català construït el 1856, un fet que data el treball uns anys abans de la visita de Clifford.

Entre els diferents llançaments organitzats a Barcelona pels volts del 1850 trobem quatre aeronautes que van volar a la ciutat: el lionès Mr. Francisco Arban, que els anys 1847 i 1849 es va alçar amb un globus des de la Plaça de Toros de la Barceloneta, i que va desaparèixer mortalment el mes d'octubre d'aquell darrer any davant la costa de Mataró; Mr. Grellon, que s'enlairà en dues ocasions des de la mateixa plaça el gener i el febrer del 1850; l'italià Orlandi, que va realitzar un únic vol dramàtic l'octubre del mateix 1850, que gairebé posa fi a la seva vida; i, finalment, al llarg del 1855, Mr. Buisley, que va efectuar nombroses elevacions partint, però, des dels Camps Elisis del passeig de Gràcia. Descartats els enlairaments d'Arban i Orlandi pel seu desenllaç i els de Buisley pel seu punt de partida, es pot plantejar la hipòtesi per la qual les vistes de Guesdon es van fer a partir d'imatges preses amb els vols del seu suposat compatriota Mr. Grellon. Això en cas que «Grellon» no es tractés d'una transcripció errònia

47 Editada per la casa parisenca Hauser i Delarue, l'obra venia precedida per dues altres col·leccions: *La France à vol d'oiseau* (1848) i *L'Italie à vol d'oiseau* (c. 1850). Antonio GÁMIZ GORDO. «Paisajes urbanos vistos desde globo: dibujos de Guesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-55». *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (2004), núm. 9, p. 111. Aquest article és una versió d'un altre text del mateix autor: «Ciudades dibujadas a vista de pájaro o retratadas desde globo: Guesdon y Clifford hacia 1853». *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura* (1999), núm. 1, p. 170-180.

48 *Ibid.*; Gerardo KURTZ. «Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España, 1839-1846». *Archivos de la fotografía*. Vol. 2 (primavera-estiu 1996), núm. 1. Kurtz ha documentat les elevacions en globus de Clifford a principis de l'any 1851 amb l'objectiu de realitzar un panorama de Madrid, una iniciativa que l'hauria portat presumiblement a col·laborar, segons l'autor, amb Guesdon i, segurament també, amb el litògraf i fotògraf E. de León y Rico. Vegeu també Gerardo KURTZ. «Charles Clifford, aeronauta y fotógrafo. Madrid: 1850-1852». A: *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Editorial El Viso, 1996.



Vista presa des de les estacions de Mataró i del Nord, 1853-1855. Alfred Guesdon, AHCB 17762

de «Guesdon», fent un símil amb la hipòtesi que el mateix Gerardo Kurtz ha formulat en relació amb els vols efectuats per Clifford a Madrid a principis del 1851 i que, segons la premsa de l'època, anava acompanyat per un tal «A. Goulston», una identitat que l'historiador ha assimilat al mateix litògraf francès amb el nom mal escrit.⁴⁹ Sense pretendre abandonar el terreny de la hipòtesi, reforça aquesta idea la semblança que mostra la litografia de Guesdon presa des de l'extrem de l'estació de França amb la descripció que el *Diari de Barcelona* va fer de l'enlairament de Grellon el 17 de febrer:

«Barcelona presentaba ayer reunidos y puestos en movimiento los más grandes adelantos del siglo. El tren del ferrocarril que arrancaba de la estación inmediata poco antes de que tuviese lugar la ascensión del globo; la navegación por medio del vapor, y los grandes gasómetros para la iluminación por medio del gas».50

49 Gerardo KURTZ. «Charles Clifford...».

50 *Diario de Barcelona* (18 de febrer del 1850). Cit. Manuel ROCAMORA. *Historia de la navegación aérea...*, p. 56-57.

La fal·lera pels globus es reprendria uns anys més tard, amb la visita de Mayet, un aeronauta actiu a la ciutat els mesos de juliol-novembre del 1881 que sovint s'enlairà amb altres professionals. Així, per exemple, del mes d'octubre data una notícia per la qual es feia saber que un jove periodista havia sol·licitat poder acompanyar l'aeronauta amb l'objectiu de convertir l'ascensió en científica.⁵¹ Mayet va tornar a Barcelona el mes de maig del 1882, amb el globus *Ciutat de Barcelona*. En aquesta segona temporada, i segons notícia de *La Vanguardia*, el mes d'agost Mayet va ser requerit per un «distinguido ingeniero» i director «de un importante establecimiento heliográfico» per fer una fotografia de Barcelona des de l'aire:

«[...] se ha puesto de acuerdo con el atrevido aereóstata capitán Mayet, para que éste en una de sus ascensiones obtenga con la máquina fotográfica instantánea vista de Barcelona y sus alrededores, para cuya operación está recibiendo el señor Mayet las oportunas instrucciones del referido ingeniero».⁵²

Ignorem si l'assaig es va portar a terme entre l'agost i el novembre del 1882, moment en què l'aeronauta ja es trobava a Madrid, on moriria el gener del 1883. Per la descripció de l'anònim enginyer tot fa indicar que es podria tractar de Miquel Joarizti, enginyer, antic membre de la Sociedad Heliográfica Española entre els anys 1876 i 1879 i, des de llavors, soci del fotògraf Heribert Mariezcurrena, amb qui regentaria la prestigiosa casa Joarizti & Mariezcurrena, una de les més importants de Barcelona, juntament amb la casa de Josep Thomas. Però, fos com fos, resulta evident que ja aleshores fotografiar Barcelona des de l'aire era una idea compartida per altres, atès que d'aquest mateix període pertany la vista aèria aquarellada d'Antoni Casteluchó, editada el maig del 1882,⁵³ i elaborada des del mateix punt d'alçament de la Plaça de Toros de la Barceloneta, des d'on Mayet feia els seus enlairaments.

51 *La Vanguardia* (19 de novembre del 1881), p. 5768.

52 *La Vanguardia* (23 d'agost del 1882), p. 5366.

53 *La Vanguardia* (13 de maig del 1882), p. 3047: «Hemos tenido ocasion de admirar la magnífica vista de Barcelona que debida al artista don Antonio Casteluchó se ha reproducido al cromo en los acreditados talleres del señor Verdaguier [...]».



Vista de Barcelona, 1882. Antonio Castelucho. AHCB 03348

Les tècniques de representació amb perspectiva preveien la possibilitat de retratar de manera aèria el territori a partir del coneixement de dades altimètriques i, sens dubte, les imatges de Guesdon i especialment la de Castelucho presenten un fort caràcter compositiu, amb acabaments ficticis, com els relatius al parc de la Ciutadella de Josep Fonserè. No obstant això, trobem un seguit d'elements que podrien confirmar l'existència d'una càmera fotogràfica en la previsualització i la producció de la imatge urbana d'aquest darrer, com és l'ombra projectada per la plaça de toros —que indica l'horari del migdia—, i també l'aberració òptica del costat inferior esquerre de la imatge. Per acabar, i malgrat el fet que segurament resultava impossible obtenir una còpia fotogràfica perfectament nítida, en la dècada del 1880 ja es tenien coneixements de procediments pràcticament instantanis que, juntament amb l'ús d'una càmera casolana de petit format —més que probable en l'època—, haurien permès, en efecte, la presa d'una vista prou nítida per, tot seguit, poder guiar-se, copiar les formes i publicar-ne una imatge. Així, doncs, les imatges de Guesdon i de Castelucho podrien ser considerades com a antecedents de les fotografies d'Esplugas, ja que, malgrat la seva publicació final en altres suports, el seu mètode de producció va anar vinculat plausible-

ment, i encara que fos a manera de suport, a l'ús de la màquina fotogràfica, fent coincidir, de fet, dues tecnologies que es complementaven a la perfecció en l'enregistrament de la imatge urbana: el globus aerostàtic, que possibilitava nous punts de vista, i la fotografia, que en garantia un enregistrament objectiu, ràpid i reproduïble. És possible, a més, que es portessin a terme nous intents en els anys posteriors, si tenim en compte que, un cop mort Mayet per accident, José Ruiz Budoy, enquadernador i deixeble del malaguanyat aeronauta,⁵⁴ va seguir amb els espectacles a Barcelona fins al mateix any 1888.⁵⁵

La ciutat de l'esdeveniment i l'actualitat: el fotoperiodisme

Tenint en compte que el gènere d'una imatge no es troba en els seus aspectes formals com en els de l'ús, podem considerar que moltes de les imatges produïdes per Audouard i publicades a *La Exposición*, entorn de les del certamen, tenien, explícitament, la funció d'informar sobre l'actualitat de la seva construcció, per bé que per motius tècnics poguessin dessincronitzar-se.⁵⁶ I és aquest registre un dels paràmetres visuals nous derivats de la celebració de l'Exposició Universal, tot i que en termes de llenguatge les fotografies d'actualitat del 1888 van ser el resultat d'una mescla variada de pràctiques fotogràfiques alienes. Així, en el darrer quart de segle, en termes de llenguatge visual, es produeix una fusió entre el retrat, la fotografia d'excursionisme —un terreny molt vinculat a una primera concepció turística de Catalunya—⁵⁷ i la crònica balbucejant, i s'estableixen d'aquesta manera els inicis del que després es constituïria pròpiament com la fotografia de reportatge o el fotoperiodisme.

54 *La Vanguardia* (7 de setembre del 1881), p. 4804: «El joven que el domingo último se levantó en el globo con Mr. Mayet no es lampista como se dijo, sino encuadernador. Se llama José Budoy y tiene 21 años [...]».

55 *La Vanguardia* (29 d'octubre del 1888), p. 2. A finals de novembre del 1888, però, la mateixa premsa feia saber que el globus havia estat venut a un veí de Gràcia, després d'una ascensió de comiat de l'aeronauta que va acabar amb un accident mortal d'un dels assistents i ferides greus del capità. Finalment, es va organitzar per al dia 2 de desembre una nova elevació del globus des dels terrenys graciencs ocupats anteriorment per la fàbrica Puigmartí. [La Dinastia, 1 de desembre del 1888, p. 3].

56 *La Exposición. Órgano oficial* (31 de desembre del 1887), p. 10: «Las fotografías de los Sres. Audouard [sic] y Compañía que nos han servido para la ejecución de los grabados publicados en este número, relativas al estado de los Trabajos en la Galería Central del Palacio de la Industria y el Gran Café Restaurant, fueron tomadas del natural en los primeros días del presente mes; así es que ambas Construcciones están en el día mucho más adelantadas de lo que aparece en dichos grabados».

57 Ramon BARNADAS. «Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses». A: *Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya [et al.], 2012.

Un retratista implicat també en la primera industrialització dels processos fotomecànics a Espanya, Heribert Mariezcurrena i Corrons, és considerat l'autor del primer reportatge en premsa amb motiu dels terratrèmols que el Nadal del 1884 van afectar una part d'Andalusia.⁵⁸ El cert és que el fotògraf va treballar-hi enviat per l'editor Lluís Tasso en nom de la revista *La Ilustración*, una publicació que ja des del 1881 estava immersa en l'experimentació de la fotografia aplicada en premsa, juntament amb el mateix Mariezcurrena i el citat Miquel Joarizti, de manera que va ser la primera a reproduir fotomecànicament una imatge. El 1888, moment en què alguns dispositius instantanis ja estaven llestos per al seu ús, es van produir algunes de les primeres imatges d'origen fotogràfic pròpiament d'actualitat. No obstant això, aquesta no va ser tant una qüestió tècnica com social: per primera vegada es tenia consciència que a Barcelona hi succeïen esdeveniments d'actualitat, en una societat cada cop més pròxima a les necessitats de la informació i la seva difusió massiva. N'és una prova el fet que moltes de les imatges van ser publicades a la premsa en format gravat, malgrat que els coneixements en la impressió fotogràfica ja es tenien des de feia uns anys. El procés de construcció dels diferents pavellons, la inauguració de l'Exposició Universal, la visita de la reina regent i els festejos i activitats que es van organitzar en honor seu van ser, així, motiu d'informació gràfica en periòdics il·lustrats com *La Ilustración Española y Americana* i *La Exposición*. Igualment, van ser assimilades com a informacions gràfiques fotografies de la nevada del febrer del 1887 i molts professionals les van captar en un sentit comercial del negoci de les vistes, com ja hem vist amb Antoni Esplugas. Els mateixos Heribert Mariezcurrena i Miquel Joarizti en van publicar un conjunt de fotografies a la mateixa *La Ilustración*, després d'haver fet un recorregut amb caruatge per l'estació de Vilanova (França), la zona del port, Medinaceli, el parc de la Ciutadella, el passeig de Sant Joan, l'estació de Saragossa (Nord), el conjunt de la Rambla i les places circumdants, el passeig de Gràcia fins a Vallcarca, acompanyats per Lluís Tasso, tal com es narrava des de la mateixa publicació. El canvi de fesomia experimentat per la ciutat era l'atractiu de la imatge, a la vegada que era un motiu informatiu per la paràlisi de l'activitat comercial de Barcelona i alguns desperfectes

58 Jaume FABRE. *Historia del fotoperiodisme a Catalunya: 1885-1976*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1990; Núria F. RIUS. «Heribert Mariezcurrena i Corrons, retratista de Jacint Verdaguer i pioner del fotoperiodisme a Espanya (1847-1898)». *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX* (2011), núm. 19, p. 397-418.

arquitectònics soferts.⁵⁹ Però la pionera *La Ilustración* no va ser l'única a publicar fotografies o gravats —a partir de fotografies— de la nevada, perquè la revista *La Exposición* va fer la respectiva crònica amb fotografies de Pau Audouard, alguns originals de les quals es conserven a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Així, en el número del 26 de febrer mostrava vistes de la Rambla i, en doble pàgina, diferents parts del parc de la Ciutadella.

Finalment, cal fer una menció especial de la fotografia que Pau Audouard va elaborar del Gran Hotel Internacional de nit, en plena fase de construcció, publicada a *La Ilustración Española y Americana* el mes de març del 1888 i que seria una de les primeres imatges nocturnes de la ciutat.⁶⁰ La confluència de la presència de llum artificial per tal de facilitar els treballs de construcció, juntament amb la major sensibilitat de les plaques seques pròpies del període, van ser elements que Audouard va saber conjugar, gràcies també als seus coneixements en l'elaboració de retrats amb llum elèctrica des del 1881, i així va poder oferir una imatge sobre l'avenç de les obres d'un dels edificis més carismàtics del certamen.⁶¹

Epíleg

En el joc de forces entre patrons visuals precedents i noves formes de representació de la ciutat, la gènesi de la construcció visual de Barcelona al llarg del vuit-cents posa en relleu diferents qüestions. En primer lloc, que l'anàlisi de la fotografia com a dispositiu visual abraça altres imatges, més enllà de les còpies fotogràfiques, i que és el gravat, sense cap mena de dubte, un objecte d'estudi que cal tenir en compte en igualtat de condicions, de la mateixa manera que no podem parlar exclusivament d'un registre documental de la imatge fotogràfica perquè aquesta també permet l'experiència estètica i fins i tot tangible del territori. En segon lloc, i ja en el cas específic de la producció visual de l'Exposició Universal del 1888,

59 Vegeu l'explicació que dona el diari a *La Ilustración* (20 de febrer del 1887), p. 122.

60 *La Ilustración Española y Americana* (30 de març del 1888), p. 2.

61 La proliferació de l'ús de la llum elèctrica a Barcelona va propiciar que des del 1888 es multipliqués el nombre de fotografies nocturnes fetes a la ciutat en espais com, per exemple, el carrer Ferran. Àngels SOLÀ. «Fotografia i societat a Barcelona...», p. 140, ref. 79.

que malgrat el canvi de paradigma visual viscut aleshores, una bona part del corpus fotogràfic produït pertany a una tradició visual precedent, incloent-hi aquelles imatges menys evidents, com podrien ser les vistes aèries d'Esplugas. Per acabar, queda per subratllar un element que pertany al dispositiu de recepció d'aquestes imatges i és el rol de mediació de la fotografia amb la ciutat, amb l'objectiu de convertir Barcelona en una realitat comprensible, objecte de diverses forces d'arrelament i identitat. O, tal com es proposa des de l'estudi de la geografia humana, la fotografia com una eina per establir un vincle afectiu amb l'espai, tot localitzant-hi aquells elements que el distingeixen, no només per part del barceloní, que reconeixerà i s'identificarà visualment amb la ciutat, sinó també del turista, un visitant el pas del qual és efímer, però de qui, potser, es pot aconseguir la repetibilitat del seu viatge gràcies al sentit del lloc facilitat per la imatge.⁶² I finalment, i de manera sistèmica en l'època, ens referim al desenvolupament de la pràctica fotogràfica al compàs d'altres realitats pròpies del període, com l'impuls de l'urbanisme modern, la pràctica del turisme, l'organització d'esdeveniments com els certàmens industrials a escala global, els nous formats i sistemes constructius de l'arquitectura i el monument del període i, també, el desenvolupament de la premsa escrita amb una major complexitat informativa visual. En l'horitzó de totes i cadascuna d'aquestes pràctiques, hi ha el rol exercit per la fotografia en la construcció d'uns llaços afectius sòlids amb l'espai de Barcelona que poguessin assegurar l'estabilitat de l'individu i del grup social, una realitat que a l'època fou complementada per noves pràctiques també en el terreny específicament retratístic. Ens referim sintèticament, per una banda, a l'impuls de la fotografia d'identificació personal portada a terme per als carnets d'entrada al certamen de l'Exposició Universal, i que va tenir en Rafael Areñas un dels fotògrafs més actius; per l'altra, a les primeres experiències de fotografia de retrat automàtica, amb la «bàscula fotogràfica automàtica» enginyada per Joan Cantó Mas.

Un cop esdevingut el certamen, al llarg de les dècades posteriors van mantenir-se molts dels patrons visuals descrits —a vegades en variava el format, per exemple amb l'arribada de la targeta postal— i al mateix

62 José ESTÉBANEZ ÁLVAREZ. «La dimensión espacial en el estudio de la ciudad». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* (1992), núm. 12, p. 63-72. Daniel HIERNAUX. «Una década de cambios...».

temps van acabar de consolidar-se aquells signes que emergien el 1888. N'és un exemple la multiplicació de fotografies de tipus informatiu elaborades al llarg de la dècada del 1890 per part de fotògrafs com Antoni Espugas, que, a poc a poc, anirien obrint les portes a un nou tipus d'aprehensió territorial, marcada fortament pel sentit de l'actualitat. Igualment, a partir del 1888 el retrat urbà barceloní va ser complementat per una nova tipologia d'imatge allunyada dels imperatius professionals i que no era cap altra que aquella produïda pels fotògrafs amateurs, aleshores en plena emergència. Té lloc, així, una rotació envers l'esfera humana de la ciutat moderna, amb una construcció fotogràfica que gira entorn del sentiment vernacular que el fotògraf experimenta en relació amb el territori que l'envolta, combinant conciudadans i monuments, en una clara mostra de l'assimilació que l'amateur ha fet de la construcció del sentit del lloc que les imatges professionals havien ajudat a consolidar.

La proliferació d'aparells fotogràfics fàcils de manejar i de petit format —Kodak, Stein, càmeres «détective», entre d'altres— convidaven a l'elaboració d'una fotografia lúdica, allunyada dels paradigmes representacionals dominants —per bé que no d'uns espais-referent que es troben de manera paral·lela als itineraris urbans seguits pel mateix amateur—, basada en la idea fragmentària del temps en uns instants aparentment arbitraris i alliberats de qualsevol connotació discursiva. La Rambla, el port, el monument a Colom, el parc de la Ciutadella i els carrers de l'Eixample s'alternaven amb instantànies de la multitud passejant, guàrdies a cavall, nens jugant i algun familiar o amic en un balcó o terrat —els espais més lluminosos de l'àmbit domèstic—. D'aquesta manera, i malgrat el sentit improvisat que podria evocar una fotografia instantània, aquestes imatges són un clar reflex no només de l'estatus sociocultural del fotògraf —majoritàriament masculí, d'un poder adquisitiu alt—, sinó també de les idees dominants del període, assumides de manera individual i traduïdes en les imatges tant pel que fa a l'espai com en les persones retratades, i és significatiu tant allò visible com allò visualment negat: el caràcter popular de la Rambla i la rellevància d'emblemes moderns com Colom, el reforç del lligam familiar a partir de l'acte de fotografiar-lo, especialment els més petits. Es tracta del pas d'una fotografia al servei de la reconciliació del ciutadà amb el territori, a una fotografia emprada per a l'autorepresentació del barceloní en els espais que li són afins. Però aquest és un àmbit de recerca que queda obert per treballar en el futur.

Barcelona a la butxaca **La fotografia el 1888: Política, art i record**

L'Exposició Universal de l'any 1888 ha estat entesa, per la tradició historiogràfica, com un dels capítols més importants de la gènesi fotogràfica de la ciutat de Barcelona. En el present treball s'aborda de nou aquest esdeveniment i les conseqüències que va tenir en l'àmbit de la fotografia, entenent-lo com un estadi ambivalent entre la consolidació de règims visuals precedents, propis d'altres dispositius com la pintura o el gravat, i l'emergència de noves pràctiques que madurarien a l'inici del segle XX com, per exemple, el fotoperiodisme.

