

La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes

Carmen Perrotta

carmen.perrotta@hotmail.it

Universitat de Barcelona (Grup de recerca ArsPicta)

Recepció: 24/1/2018; Acceptació: 8/4/2018; Publicació: 12/7/2018

Resumen:

La aparición de la fotografía llevó a un cambio radical en la manera de aproximarse al entorno material. Más allá de los avances que supuso para el sector de la investigación científica y para los estudios patrimoniales, la cámara fotográfica acercó el arte al gran público. Lo hizo, por ejemplo, a través de la fotografía estereoscópica y los álbumes, concebidos como *souvenirs* gráficos en grado de hacer recordar, de una forma “verosímil”, la experiencia itinerante. Asimismo, este tipo de publicaciones se inscriben en un abanico tipológico que no puede ser adscrito únicamente al florecer del turismo y que toca, entre otras cuestiones, la construcción de la identidad nacional.

Palabras clave: Fotografía, obras de arte, álbum, patrimonio, siglo XIX.

Resum: *La fotografia com a mitjà de reproducció dels béns artístics, arqueològics i arquitectònics: els primers àlbums catalans*

L'aparició de la fotografia va produir un canvi radical en la manera d'aproximar-se a l'entorn material. Més enllà dels avenços que va suposar per al sector de la investigació científica i per als estudis patrimonials, la càmera fotogràfica va acostar l'art al gran públic. Ho va fer, per exemple, a través de la fotografia estereoscòpica i els àlbums, concebuts com a *souvenirs* gràfics capaços de fer recordar, d'una forma “versemblant”, l'experiència itinerant. Així mateix, aquest tipus de publicacions s'inscriuen en un ventall tipològic que no pot ésser adscrit únicament al florir del turisme i que toca, entre altres qüestions, la construcció de la identitat nacional.

Paraules clau: fotografia, obres d'art, àlbum, patrimoni, segle XIX.

Abstract: *Photography as a means of reproducing artistic, archaeological and architectural heritage: the first Catalan albums*

The advent of photography led to a radical change in the way of approaching the material environment. Beyond the advances that it represented for the sector of scientific research and for studies of heritage, the camera brought art to the general public. It did so, for example, through stereoscopic photography and albums, conceived as graphic souvenirs that were able to recall, in a “realistic” way, the experience of traveling. Moreover, this type of publication is part of a typological range which cannot be ascribed solely to the flourishing of tourism but which touches, among other subjects, the construction of national identity.

Keywords: Photography, art, photo album, heritage, 19th century.

La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes

Carmen Perrotta

En el contexto decimonónico, el desarrollo de las primeras técnicas fotográficas produjo nuevas fórmulas de contemplación del entorno material que indujeron hacia un cambio radical en la manera de percibir la realidad, no sólo en el ámbito íntimo y familiar sino también en las otras ramas del conocimiento. En el caso de las obras de arte y de los contextos patrimoniales, la indexación gráfica no era ninguna novedad, ya que las reproducciones ejecutadas por los dibujantes cumplían con esta labor. Sin embargo, el nuevo medio de reproducción ofrecía una nueva ventaja fruto de sus mecanismos de captación ajenos, en la opinión de los intelectuales de la época, a cualquier tipo de manipulación. La imagen fotográfica, despojada de toda intencionalidad, ofrecía la posibilidad de contemplar los monumentos, tanto en prácticas de entretenimiento como en praxis científicas, de manera ilimitada y sin la necesidad de regresar a sus lugares de conservación, ya que el grado de detallismo ofrecido por la técnica del daguerrotipo daba la posibilidad de suplantación del objeto real (fig. 1).¹ Desde las primeras excursiones enmarcadas en el *Gran Tour*, y posteriormente en la práctica turística, hasta las campañas sistemáticas, cada vez más frecuentes, planificadas por las instituciones implicadas en la salvaguarda del patrimonio, los monumentos pasaron de ser mera materialización de lo nostálgico a bienes asequibles, mediante soporte fotográfico, que podían ser incorporados tanto en los álbumes de índole ociosa como en los corpus de imágenes destinados a la investigación.

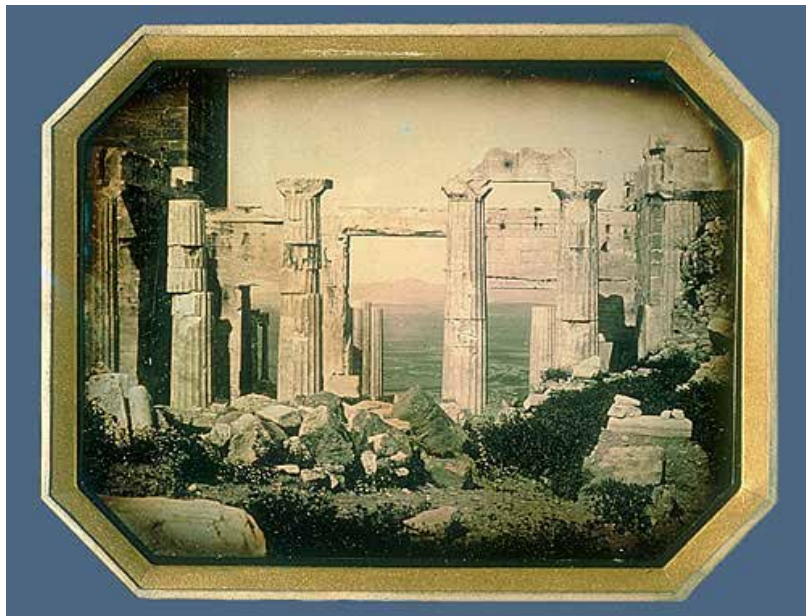


Fig. 1. Daguerrotipo de la fachada Este de los Propileos de la Acrópolis de Atenas (1850), Jean-Baptiste Louis Gros (digitalización Wikimedia Commons-Canadian Centre for Architecture). Licencia: dominio público <<https://goo.gl/H2Gb3X>>, 2018.

¹ El daguerrotipo, divulgado en ámbito francés (1839) por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), se configuró como la primera técnica fotográfica en grado de fijar, de forma permanente, una imagen sobre soporte metálico gracias al empleo del yoduro de plata y mercurio.

Queda patente que la creació de los primeros repertorios fotográficos de obras de arte, destinados tanto a un público profano como al especializado, jugó un papel relevante en la accesibilidad del gran público al arte, situando estas reproducciones en un panorama en el cual se iban delineando tres líneas productivas: el retrato, la fotografía paisajística y la documental. La reproducción fotográfica de bienes artísticos se generaría y evolucionaría entre las dos últimas especialidades, siguiendo, durante gran parte del siglo XIX, pautas y temáticas propias de la pintura y del dibujo (fig. 2).

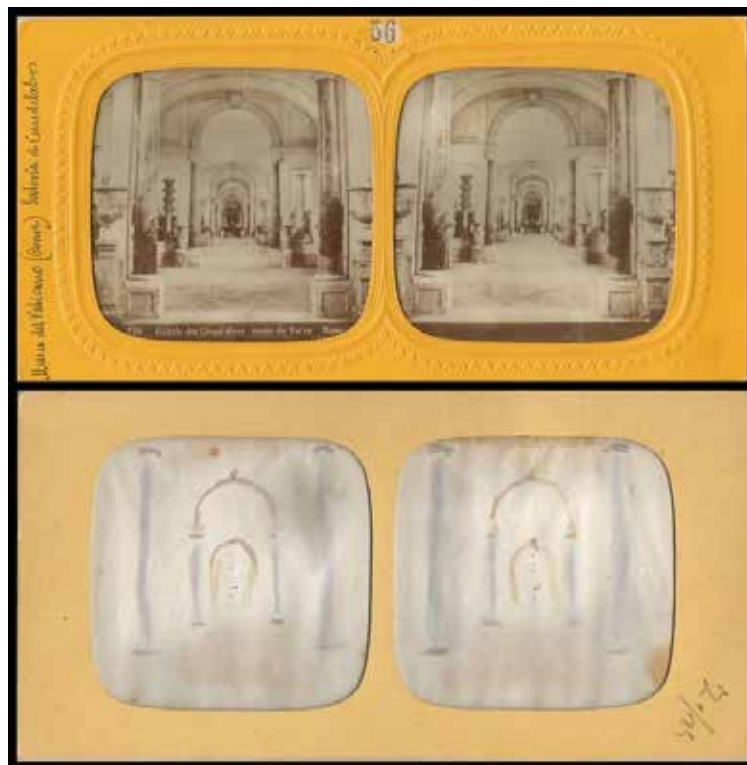


Fig. 2. Las dos caras de una fotografía estereoscópica iluminada de la Galería de los Candelabros (Museos Vaticanos), col. de la autora.

Las teorías divulgadas por críticos como Henri de la Blanchère (1821-1880), incluidas en el caso de este último en su ensayo *L'art du photographe*, validaban aquella sensación generalizada de que la fotografía de monumentos, ajena a la esfera de lo artístico, se basaba exclusivamente en la fidelidad, a partir de la convicción de que «la photographie monumentale, dont le but, analogue au dessin d'épure, n'est pas l'effet, mais seulement la netteté et la fidélité extrême», ya que «se relève et brille quand sur un plus modeste horizon s'élèvent des monuments, des ruines. Elle excelle à rendre la perspective des monuments de nos villes» (1860:9,74-75). No obstante, el apoyo incondicional dado al medio fotográfico, compañero y heredero de aquella reproducción gráfica manual, la cual

hasta entonces se había ocupado de documentar el ámbito patrimonial, se vio en parte minado por una de las problemáticas de tipo técnico: la captación del color. Desde un primer momento las arquitecturas y las esculturas se prestaban perfectamente a las exigencias de la nueva técnica y a sus necesidades de búsqueda de condiciones óptimas, tanto desde el punto de vista estático/volumétrico como de iluminación, ya que se encontraban en el exterior o podían ser desplazadas de un lugar a otro para ser documentadas. Sin embargo, las pinturas planteaban retos difíciles de superar. Los problemas relacionados con la reproducción de obras pictóricas dependían sobre todo de la distorsión de la coloración, ya que en la fotografía en blanco y negro era imposible distinguir las tonalidades de la gama cromática. De hecho, las primeras emulsiones presentaban la misma sensibilidad tanto con el azul como con el blanco; en los positivos los amarillos y los rojos pasaban a ser tonos oscuros mientras que azules y lilas se convertían en capas muy claras. Dicha problemática no se llegaría a subsanar hasta los años 80 del siglo XIX, momento en el cual se empezaron a popularizar las placas ortocromáticas (Scharf 1974:62).² La distorsión tonal de las primeras reproducciones había generado cierta polémica y en 1857 la crítica de arte británica Elizabeth Eastlake (1809-1893), en un texto publicado en *The Quarterly Review*, abordaba la cuestión afirmando que, en el caso de las obras pictóricas, «if the cheek be very brilliant in colour, it is as often as not represented by a dark stain. If the eye be blue, it turns out as colourless as water; if the hair be golden or red, it looks as if it had been dyed, if very glossy it is cut up into lines of light as big as ropes», añadiendo que «thus it is that the relation of one colour to another is found changed and often reversed, the deepest blue being altered from a dark mass into a light one, and the most golden-yellow from a light body into a dark colour has been lost and dissolved in the solar presence» (1857:451-455). Estas cuestiones, sumadas al hecho de que, en muchos casos, las pinturas se encontraban en interiores desprovistos de las adecuadas condiciones lumínicas, explican el porqué de la escasez de reproducciones de obras pictóricas en aquellas recopilaciones de las primeras décadas, en donde los exteriores arquitectónicos se enmarcaban en una supremacía jerárquica indiscutible. Los primeros inventarios de obras de arte generados mediante el auxilio de la cámara fotográfica resultan ser, por lo tanto, fruto no sólo del gusto crítico del momento, sino también de limitaciones de tipo técnico que marcaron, en parte, la selección de lo fotografiable.

² Hay que recordar que la placa autocroma, primer procedimiento fotográfico en color patentado por los hermanos Lumière en 1903, debido a distintas problemáticas, entre las cuales su elevado coste, no permitió una gran difusión de esta tipología de material. Sería con la llegada de la película Kodachrome en 1935 que se abriría el camino hacia la posterior consolidación de la fotografía en color.

Bellezas y Maravillas: los primeros álbumes fotográficos de arte destinados al gran público

En el siglo XIX, la afirmación del espíritu romántico había conseguido impregnar también el sector de la documentación fotográfica, llevando a la difusión generalizada de material que pretendía perpetuar visiones nostálgicas de las grandes obras monumentales. En lo inherente a la producción de los primeros álbumes, *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du Globe* (1840-1842) de Noël-Marie Paymal Lerebours (1807-1873) se configura, por su temprana aparición y por la envergadura del proyecto, en uno de los ejemplos más importantes. Sin ninguna pretensión de tipo científico, la finalidad de la obra era la de convertirse en una mastodóntica recopilación de vistas de distintos ámbitos territoriales, incluyendo un gran número de reproducciones de monumentos. Su publicación en volúmenes (26,6 × 35,5 cm), basada en el formalismo estético típico de los álbumes ilustrados por grabados, se centraba en una subdivisión de tipo geográfico que incluía vistas de los rincones más sugestivos del norte de África, Europa, Oriente Medio y Norteamérica.³ A pesar de la producción de 1200 daguerrotipos, el número de reproducciones utilizadas para la conformación de la obra fue de sólo 114, de las cuales, por problemáticas de tipo técnico, se lograron publicar únicamente tres ejemplares fotográficos a través de un procedimiento muy tosco ideado por Hippolyte Fizeau;⁴ el resto de ilustraciones se realizaron mediante la técnica del grabado al aguatinta a partir, probablemente, de las tomas fotográficas originales.⁵

En este cambio progresivo, desde la ilustración mediante grabados a la incorporación de positivos fotográficos, el editor Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) jugó un papel fundamental, mereciendo la mención del “Gutenberg de la fotografía”. En la empresa de Blanquart-Evrard se realizaron, de hecho, importantes volúmenes como *L’Italie monumentale* (1851) del arqueólogo Eugène Piot (1812-1890) o *L’Art religieux au Bords du Rhin* (1853-1854) de Charles Marville (1816-1879).⁶ En el caso de la obra

³ (Lerebours 1840) A pesar de que, al ser el editor, Lerebours se presentara como único autor, el volumen se podría definir como obra colectiva, ya que las distintas tomas fotográficas se encargaron a sus alumnos, aceptando además material procedente de otros profesionales. Entre los fotógrafos que participaron en el proyecto se pueden mencionar a Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878), Pierre Gustave Joly de Lotbinière (1798-1865) y Hugh Lee Pattinson (1796-1858).

⁴ Fizeau fue un físico francés que se dedicó, entre otras cuestiones, a estudiar y mejorar los procesos fotográficos.

⁵ La ficha de la obra puede ser consultada en la web del Getty Museum <<https://goo.gl/jTyyhA>>, 15/02/2018.

⁶ Aunque no sea posible enumerar cada uno de los álbumes producidos en Francia es importante poner de manifiesto que se trató de un contexto muy prolífico en relación a este género fotográfico. Es importante hacer referencia, además, a que la Comisión de Monumentos Históricos del gobierno francés en 1851 organizó la conocida *Mission Héliographique* (1851) con el fin de introducir definitivamente el medio fotográfico en las praxis de documentación, tratándose de un planteamiento pionero en Europa que tendría

de Piot cabe destacar que se configuró como el primer intento de reproducir mediante la fotografía a gran escala bienes artísticos de distinta naturaleza (González 2007: 87).

Entre otras cuestiones, la mejora de la técnica fotográfica tuvo como consecuencia la ampliación de la categoría de los álbumes y por lo tanto de las *Bellezas*, resultado de la práctica de la fotografía itinerante. En el marco de este variado abanico se situaban y operaban múltiples establecimientos como el de los hermanos Bisson conocidos como “*photographes des ministères*”,⁷ con la puesta en circulación de obras como *Reproductions photographiques des Plus Beaux Types d’Architecture et de sculpture d’après les monuments les plus remarquables de l’Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance* (1853-1862), o el de Séraphin Médéric Mieusement (1840-1905), quien en 1872 escribía al Ministerio de Instrucción francés para proponer la creación de un inventario de aquellos monumentos de interés histórico, arquitectónico, artístico y pintoresco (Fanelli 2009:99).

En el contexto inglés de los años 40 William Henry Fox Talbot (1800-1877), padre del calotipo,⁸ emprendía una colaboración con Calvert Jones (1804-1847) y Nicholas Henneman (1813-1898), ambos pioneros en la reproducción de bienes arquitectónicos, para poder realizar fotografías de esculturas y edificios públicos de localidades como Londres, Cambridge, York, Oxford, etc., y después introducir dichas imágenes en el mercado a través de las consolidadas casas de venta de láminas (Gernsheim 2011:57).⁹ Entre los editores ingleses con más éxito en este género se sitúan el fotógrafo Francis Frith (1822-1898) (fig. 3) y la empresa London Stereoscopic Company, famosa por su lema “ninguna casa sin visor estereoscópico”. Esta última, fundada en 1854 por George Swan Nottage (1823-1885), en 1858 había llegado a comercializar, mediante el trabajo del fotógrafo William England (1830-1896), unas cien mil imágenes de parajes y arquitecturas

una clara influencia en otras acciones similares emprendidas posteriormente por otros países.

⁷ Auguste-Rosalie (1826-1900) y Louis-Auguste Bisson (1814-1876) participaron en la realización de la obra *Monographie de Notre-Dame-de-Paris et de la nouvelle sacristie de MM Lassus e Viollet-le-Duc* aportando doce fotografías realizadas entre 1853 y 1854.

⁸ El invento había sido presentado en la Royal Society de Londres en 1839. La técnica, generada paralelamente a la del daguerrotipo, permitía realizar positivos fotográficos sobre papel, solventando gran parte de las problemáticas intrínsecas en la técnica de Daguerre, entre las cuales se encuentran el poder generar copias y el poder introducirlas como parte de las obras ilustradas.

⁹ El mismo Talbot, en relación a la tabla V de su *The Pencil of Nature* (1844-1846), en la cual aparece el busto de Patroclo, primer testimonio de documentación de una obra de arte antiguo mediante fotografía, afirmaba que las esculturas se documentan bien y con rapidez por la cámara fotográfica debido a su colocación clara y que estas piezas podían ser movidas a cualquier lugar respecto a la posición del sol; esa característica daba además la posibilidad de elegir los mejores efectos una vez posicionada en una zona iluminada, mediante la utilización de una sábana blanca que reflejara los rayos del sol y que ayudara a evitar que los detalles se perdieran en las sombras. Estas consideraciones, conjuntamente a las pruebas realizadas por el autor, podrían configurarse como praxis pionera, en relación a las siguientes campañas documentales relacionadas con material escultórico, llevando a la formación de los criterios vigentes en el siglo XIX.

relacionadas con Gran Bretaña, Irlanda, Estados Unidos y Francia (Fanelli 2009:245).¹⁰



Fig. 3. Las estatuas de la llanura de Tebas (1858 c.), Francis Frith (digitalización Wikimedia Commons-Wellcome Library). Licencia: dominio público <<https://goo.gl/LgJgkJ>>, 2018.

En ámbito español, concretamente en lo inherente a la región catalana, en 1842 salía al mercado *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y en boj. Cataluña* de Francesc Pi i Margall (1824-1901). Se trata de una publicación en fascículos encuadernables que se configuraría como el primer intento documentado de introducción de la fotografía en la generación de este tipo de volúmenes. Como nos indica el mismo título no se trató de un álbum fotográfico, ya que, frente a la imposibilidad técnica y material de introducir esta tipología de reproducciones como parte de la publicación, las vistas daguerrotípicas se utilizaron únicamente para la producción de parte de los grabados reunidos en la obra.

En Cataluña la construcción de una identidad nacional había encontrado terreno fértil en el fervor de la Renaixença, en el marco de la cual el patrimonio artístico-arqueológico se convirtió en vehículo de transmisión ideológica. La vehemencia patriótica sirvió para impulsar la generación, igual que en otros contextos territoriales, de los primeros álbumes fotográficos dedicados a la recopilación de obras calificadas como identitarias.

¹⁰ La fotografía estereoscópica, inventada por Charles Wheatstone (1802-1875) en 1838, se basaba en el principio de la visión binocular. En ella se empleaban dos imágenes del mismo sujeto, tomadas desde un punto de vista ligeramente diferente, que debían ser observadas mediante un visor específico para que se produjera la sensación de visión en tres dimensiones.

Los primeros álbumes catalanes de los cuales se conservan ejemplares, más en la línea de la producción de inspiración romántica que en la de las recopilaciones de índole científica o nacionalista, proceden de la actividad del fotógrafo Joan Martí i Centellas (1832-1902).¹¹ La trilogía, dedicada a tres importantes enclaves urbanísticos-monumentales, Barcelona, Montserrat y Girona, situaría a Martí en la misma tendencia de otros autores que operaban en territorio español, como por ejemplo Jean Laurent (1816-1876), aunque con importantes matices, ya que la casa de fotografía madrileña poseía una especialización en el género mucho más profunda y comercialmente más productiva.¹² Sobre el proyecto de Martí, que más allá de glorificar el patrimonio catalán, como símbolo nacional, pretendía darle una salida meramente comercial, los textos publicados en prensa en el año 74 nos informan sobre la buena recepción de la iniciativa, calidad de las reproducciones, encuadernación, acabados gráficos, formatos escogidos, números de reproducciones presentes en cada ejemplar (50), coste (200 rs. y 50 rs. según el formato) y, finalmente, sobre el nombre del editor de la obra (Pere Vives).¹³

En relación a las características materiales de la trilogía de Martí, en el caso del volumen sobre Barcelona nos encontramos con una recopilación de los lugares más emblemáticos de la ciudad, materializados en vistas generales y tomas más concretas -como por ejemplo la del Teatro Principal, del mercado de la Boqueria o de la Lonja- que, en relación a los puntos de vista escogidos, nos remiten claramente a la tradición del grabado.¹⁴

En el caso del volumen sobre Montserrat, puesto a la venta en 1875, se conocen dos versiones, en formato tradicional y desplegable provisto de funda (13 x 9,5 cm); estos últimos contenían respectivamente 40 y 41 láminas que pretendían proporcionar al adquirente tomas de los ámbitos más característicos del importante enclave artístico-religioso.¹⁵ La herencia temática procedente de la corriente romántica se hace palpable en las

¹¹ En 2008 el Arxiu Fotogràfic de Barcelona organizó la exposición *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX* de la cual derivó un interesante catálogo y una plataforma virtual en la cual es posible visionar las distintas fotografías <<https://goo.gl/DNHKmZ>>, 15/08/2017.

¹² Sin profundizar en la importantísima actividad de Laurent, cabe hacer referencia a que la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva un espectacular álbum de la casa madrileña en el cual se reúnen vistas de monumentos de muchas localidades españolas. Entre ellas constan los clichés 1217, 1208, 1230, 1236, 1219, 1223, 1228 correspondientes respectivamente a Santas Creus, Poblet, y Tarragona. Aunque se desconozcan los canales a través de los cuales este volumen llegó a la institución, queda documentada la recepción de imágenes del autor entre 1881 y 1882, pudiéndose tratar de estas mismas reproducciones reunidas posteriormente bajo el formato de álbum.

¹³ Dicha información se recoge en el *Diario de Barcelona* del 1 y 2 agosto de 1874.

¹⁴ En el caso de la trilogía, la técnica fotográfica utilizada para realizar los positivos fue el procedimiento a la albumina. Este último consistía en un positivado en papel a partir de la utilización de un negativo de vidrio generalmente producido a partir de la técnica del colodión húmedo.

¹⁵ De este álbum he podido analizar los dos formatos puestos a la venta en 1875, estéticamente menos

monumentales vistas de la montaña elevada a sujeto autónomo y a la vez convertida en marco del patrimonio arquitectónico y de las prácticas religiosas. Muy interesante en este sentido es la fotografía número 14, titulada *La Virgen y sus escolares*, en la cual se nos presenta una composición que evoca claramente el sentimiento religioso condensado en su máxima expresión: la escultura de *La Moreneta* enmarcada entre la ságoma de su montaña y rodeada por niños músicos. Los elementos a través de los cuales se construye la imagen evocan los modelos pictóricos, recordando obras como el retablo gótico de Jaume Cabrera, en el que aparece la Virgen y el Niño y ángeles músicos (Museu Episcopal de Vic), o la tabla anónima del siglo XVI atribuida a un discípulo de Quintín Massys (Museo del Prado) en que consta la misma temática. En esta segunda pieza, aunque el grupo de



ángeles músicos resulte ser inferior respecto a la obra de Cabrera, el paisaje de fondo completa la narración igual que lo hacen los picos de la montaña de Montserrat en la toma de Martí, tratándose, como nos indica la alfombra en primer plano, sobre la cual están dispuestos los personajes, de un “escenario” generado por el fotógrafo mediante la fusión de dos fotografías (fig. 4).¹⁶

Fig. 4. *Bellezas de Montserrat* (1875), Joan Martí (digitalización Biblioteca de Catalunya).

Licencia: dominio público <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/materialsBC/id/5662>>, 2018.

cuidados y lujosos si son comparados con el volumen dedicado un año antes a Barcelona. El tamaño de bolsillo remite claramente al hecho de estar pensado para el viajero que, por su paso por el monasterio, podía adquirir un ejemplar por un precio relativamente módico. En 1883 se puso a la venta una segunda edición del formato reducido que incluía, en lugar de un índice inicial de las ilustraciones, como en el caso anterior, pies de fotos por cada imagen y una introducción textual que aportaba información sobre los ámbitos reproducidos. Dicho apartado, titulado «colección de cuarenta y una vistas tomadas del natural de su montaña y monumentos, completada con un extracto de sus tradiciones antiguas y religiosas y datos científicos en seis diferentes idiomas», remite aún con más fuerza el hecho de que la obra estuviera formulada de cara al turismo. Los textos se presentan, de hecho, en catalán, castellano, italiano, francés, alemán e inglés, cada uno diferenciado por el tipo de fuente tipográfica utilizada.

¹⁶ El tema de la identidad cultural se introduce en el volumen como simple referencia mediante la presencia de *tipos*, como en el caso de la ilustración 39 de la versión desplegable de 1883 en la cual el hombre viste según la tradición local. Hay que señalar que en esta segunda edición se incluyen detalles de las tomas presentes en los volúmenes anteriores, introduciendo alguna variación.

A pesar de que el último volumen sobre Girona (1877) sigue las mismas pautas temáticas que los dos anteriores álbumes, en él se introdujeron cambios substanciales, por encargo del Cabildo de la Catedral, mediante la incorporación de reproducciones de bienes no pertenecientes al sector arquitectónico-paisajístico. De hecho, desde la ilustración 19 a la 34, se observa una secuencia compuesta por objetos suntuarios y obras escultóricas propiedad de la catedral de la localidad.¹⁷ En el caso, por ejemplo, del *Tapiz de la creación*, una pieza considerada de especial interés en los actuales estudios patrimoniales locales, la reproducción de Martí presente en este álbum se configura como el primer testimonio fotográfico sobre su estado de conservación, siendo una imagen básica para el estudio de la obra textil en cuestión.¹⁸

Volviendo a cuestiones generales, en el panorama decimonónico catalán la crónica visual, ligada al redescubrimiento del patrimonio medieval, estaba siendo el eje central de la política divulgadora de los bienes locales. El excursionismo científico se diferenció, sin duda, por su carácter pionero en relación a la voluntad de documentar fotográficamente los principales ámbitos patrimoniales de cara a la creación de corpus e inventarios específicos. Además, como recuerda Barnadas, el conocimiento cultural de la región debía tener lugar mediante la observación *in situ* (2012: 11); gracias a estos desplazamientos fue posible reproducir gran parte del patrimonio de la región para su posterior introducción en las principales recopilaciones fotográficas del siglo XIX. En tal sentido la *Associació*

¹⁷ Aunque los estudios realizados hasta el momento remitan a que este volumen se generó a partir del encargo de un álbum destinado al papa Pío IX, explicando el porqué de la presencia de reproducciones del tesoro de la catedral, las consultas realizadas en la Fototeca de los Museos Vaticanos (noviembre-diciembre de 2016) no han permitido individuar la obra en cuestión entre los volúmenes registrados en las colecciones de la citada institución. En este sentido no ha sido posible encontrar ulteriores informaciones que expliquen la ausencia del álbum, no pudiéndose esclarecer si la pérdida de la obra tuvo lugar antes o después de su llegada a la sede vaticana.

¹⁸ El análisis llevado a cabo sobre una colección de álbumes conservados en la fototeca de la American Academy in Rome (AAR) me ha permitido identificar dos fotografías de Martí (claustro y tapiz de la Catedral de Girona) incluidas en el volumen *Spain and Portugal* (folio 4, fot. 2-3). Es posible que dichas reproducciones hayan sido adquiridas singularmente, por un particular, para ser posteriormente incluidas en el volumen conjuntamente a otras reproducciones, como en el caso de la imagen procedente de la casa Laurent (folio 1, fot. 3, cliché original 1223) o de otras tomas de ámbito catalán. En relación a la colección de la AAR, los volúmenes han sido datados entre 1874 y 1878, tratándose de seis ejemplares titulados *Florence, Austria & Germany, Scotland and England, England II, Russia – Switzerland – Tyrol – Greece – Turkey – Palestine*. El análisis conjunto de los volúmenes ha puesto de manifiesto que pudo tratarse de una colección personal y no de una obra editorial, ya que en algunos casos aparecen las fechas de posibles visitas realizadas a algunas localidades. En el caso del volumen sobre España, cabe destacar además que, aunque haya sido inscrito en la década de los 70, las fotografías de los conjuntos arquitectónicos de Poblet y Santas Creus, han sido identificadas durante la investigación como parte de las colecciones publicadas entre 1880 y 1883 por ACEC (folios 7-14), indican claramente que se trata de un álbum ensamblado total o parcialmente en los años 80.

Catalanista d'Excursions Científiques (ACEC), convertida posteriormente en *Centro Excursionista de Catalunya* (CEC) gracias a su fusión con la *Associació d'Excursions Catalanes* (AEC), jugó un papel fundamental en este proceso. Desde los primeros textos, hasta los más explícitos boletines publicados a partir de 1891, la asociación remarcó



Fig. 5. *Album pintoresch-monumental de Catalunya* (1878), claustro del monasterio de San Salvador, ACEC (digitalización UAB). Licencia: dominio público <<https://ddd.uab.cat/record/59933>>, 2018.

la grandiosidad del patrimonio medieval conservado en la región y lo hizo también a través de la utilización de la cámara fotográfica.

En 1878 la asociación publicaba un primer álbum fotográfico titulado *Album Pintoresch Monumental de Catalunya* (fig. 5),¹⁹ desglosado en fascículos, a través del cual se pretendía recopilar lo más interesante del patrimonio local, con una clara inclinación hacia la producción de la Edad Media, acompañando las imágenes por textos adicionales que tenían una función dilucidadora respecto al repertorio gráfico. La obra no nacía como álbum meramente ilustrativo, ya que con su edición se pretendía generar una antología patrimonial dirigida principalmente a los círculos culturales locales.²⁰ El prólogo, de una extensión de cinco páginas, delineaba el marco de desarrollo de la obra. Se trataba de una introducción titulada *Als qui Llegirán*, elaborada por Manuel Milà

i Fontanals (1818-1884), que intentaba argumentar la necesidad de conocer, estudiar y conservar el patrimonio. Es claro que una recopilación fotográfica de estas características podía resultar primordial para despertar conciencias respecto a la importancia, según palabras de Milà, del derecho de las generaciones futuras a poder gozar de este mismo patrimonio:

«L'esfors individual, lo de l'Associació y de las otras Societats agermanadas, han de tirar abans que á tota altra cosa, á la conservació dels monuments.

¹⁹ El título completo es *Álbum Pintoresch-Monumental de Catalunya, Aplech de vistas dels mes notables monuments y paisatjes d'aquesta terra acompanyadas de descripcions y noticias históricas y de guias pera que siguin fàcilment visitats*.

²⁰ Los primeros datos incluidos en la publicación se referían al número de suscriptores (157), indicando la presencia de instituciones adquisidoras con su sede en otras localidades españolas, como en el caso del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid.

Molt s'ha guanyat de quaranta anys ensá en gust y en coneixements arqueològichs [...]. Lo que no s'hagués fet se podria fer, lo que s'ha desfet no 's pot refer. Cada monument es un exemplar únich, fill, ademes del enginy, de las circunstancias históricas de que á sa tanda ell se converteix en viu testimoni y res hi há que puga posarse en son lloch. Útils, com s' es dit, son las copias, [...]. Utilíssims son los museus, mentres usen y no abusen de son dret de naufragi, es á dir, mentres deixen en son propi lloch lo que hi está bé. Ni las copias, per bonas que sían, ni '1 recull de fragments, per bé que se 'ls ordene, poden satisfacer lo sentiment artístich, ni '1 sentiment histórich [...]. Si volem ser verament il·lustrats, si volem seguir l'exemple de las demás nacions, no esperem á repentirnos quant ja no hi haurà remey, guardem los monuments que 'ns restan, pensem que no fentho així trencam los drets de las generacions esdevenidoras, y també, com sabiament digué un nostre amich [D. Francisco Morer], de tota la república de las arts [...].»

Al texto de Milà seguían las fichas descriptivas de los monumentos, veinticinco en total, acompañadas por las correspondientes láminas (15 x 22 cm).²¹ Cabe destacar que el examen del volumen pone de manifiesto una especial y única inclinación hacia las arquitecturas, ya que no se puede apreciar documentación relacionada con otros bienes artísticos contemporáneos a los edificios seleccionados.²² Cada ficha descriptiva se concibió según el binomio descripción-guía, incluyendo, por lo tanto, las indicaciones prácticas sobre cómo llegar a los distintos ámbitos monumentales. En la presentación de los monumentos no se siguió una agrupación geográfica, ya que el volumen empieza por Vic y vuelve a tratar el mismo contexto territorial en la mitad y al final de la publicación. En consecuencia, no queda claro el criterio adoptado en la ordenación de los distintos monumentos.²³ Las fotografías de las que proceden las láminas (heliograbados) han sido atribuidas a Heribert Mariezcurrena (1847-1898), fundador de la Sociedad Heliográfica Española (1876), mientras que el editor fue Pau Riera.

En 1879 se publicaba la “segona col·lecció” del *Album Pintoresch* en la cual se reunieron

²¹ El formato general del álbum es de 41,5 x 30,5 cm.

²² Los ámbitos territoriales y correspondientes monumentos enumerados en la publicación eran: Vic «La Seu y son claustre; Monument al Dr. Jaume Balmes, Plana de Vich, Paisatge de Sant Pere de Casserras y Paisatge de Sabassona; Monastir Sant Pere de Casserras»; Sant Llorens del Munt «Ermita y Cova de Santa Agnés, Sant Feliu del Recó, Roca y Cova del Drach, Monastir de Sant Llorens»; Breda «Claustre del monastir de Sant Salvador, Lo Castell de Montsoriu, Paisatge de la vall del Tordera»; Barcelona «Gran saló de la Llotja; Pati dels taronjers en la casa de la Diputació, Capella Real de Santa Agatha»; Sant Cugat del Vallés «Monastir: Claustre i iglesia»; Viladecans «la Torra del Baró»; Vilassar «Lo Castell de Burriach»; Gavá «Lo Castell d'Aramprunyá»; Tarrasa «Antiguetats de Sant Pere de Tarrasa».

²³ Los autores que elaboraron las fichas técnicas fueron Josep Fiter i Inglés (1857-1915), Antoni Massó, Joaquim Guasch, Antoni Auléstia i Pijoan (1849-1908), Ramon Soriano, Cèsar August Torras (1852-1923), Eduard Tàmaro, Ramon Arabía i Solanas (1850-1902), Jaume Balaguer i Merino, Jacinto Torres i Reyató, Lluís Domenech i Montaner (1850-1923), Heribert Barallat, Pere Antoni Ventalló y Andreu Balaguer i Merino.

reproducciones gráficas, numéricamente superiores en comparación al primer volumen, acompañadas de breves descripciones denominadas “Ensaig Monogràfic”.²⁴ A nivel formal se pueden evidenciar diferencias respecto al volumen anterior, tanto en la estructura del binomio descripción-lámina como en el aspecto general que lleva a un incremento del tamaño (40 x 50 cm) y a un cambio en la estética general de la obra. Otra diferencia substancial reside en la importancia otorgada a la imagen fotográfica, convertida en verdadera protagonista, haciendo que el sujeto patrimonial se documentara bajo múltiples puntos de vista. Otro elemento de diversificación tiene que ver con la introducción de imágenes de bienes escultóricos, como en el caso de algunas piezas conservadas en el Museo de Tarragona. En relación a la autoría de las imágenes, no consta el nombre del fotógrafo.²⁵

La siguiente obra publicada por la ACEC fue una trilogía de álbumes en los cuales se mantuvo el mismo título de *Album Pintoresch Monumental de Catalunya*, con el añadido de *petita edició* (fig. 6). Los tres volúmenes trataban tres conjuntos concretos: Poblet (1879), Montserrat (1881) y Santas Creus (1883).²⁶ A la reducción de tamaño se sumaron unas cuantas variaciones que conllevaron a una diferenciación substancial respecto a sus predecesores. A nivel estructural el texto se componía por una descripción histórica, unas indicaciones prácticas para llegar al monumento, una bibliografía y un dibujo en planta o cartografía, según el caso. La elección de presentar un texto trilingüe (catalán, castellano y francés) denota claramente una voluntad divulgativa más profunda.²⁷ Aunque no conste el nombre del autor de las fotografías, según los estudios realizados por Roma i Casanovas (s.a.:153) se trata de la obra de Antoni Massó.²⁸

²⁴ Catedral de Barcelona (11 fot.), Monasterio de Santes Creus (9 fot.), Catedral de Tarragona (6 fot.), Monumentos de la Edad Antigua (12 fot.), Castillo de Solivella (2 fot.), Priorato del Tallat (1 fot.), Monasterio de Vallbona de les Monjes (6 fot.), Santa Coloma de Queralt (1 fot.).

²⁵ Según el estudio realizado por Bassegoda (2008: 33) la edición de este álbum se alargó hasta 1883. Como anécdota, hay que citar que en el álbum constaban los premios otorgados a los mejores textos en catalán presentados a un certamen, igual que el volumen sobre Ripoll del cual se hablará sucesivamente, y así se hacía constar en la revista *La Renaixensa* del 31/7/1879: «[...] Coleccio Del Primer Volum Del “Album Pintoresch Monumental de Catalunya” oferta de la Direcció del “Escut de Catalunya” al que presenti lo mellor estudi filosofich-moral, considerant á la enveja com un dels vicis capitals de la humanitat [...]. Un exemplar, ricament encuadernat de la monografia y fotografias de Santa Maria de Ripoll [...] al autor de la mellor Memoria-histórico-topográfico-artístico-científica del poble y terme de Vallfogona de Riucorp».

²⁶ Algunas de las imágenes de la trilogía aparecen en el ya citado álbum *Spain and Portugal* (folios 7-14).

²⁷ La descripción histórico-narrativa ocupa en el caso de Poblet cuatro páginas (divididas en: reseña histórica, index de las imágenes y guía), en el caso de Montserrat trece páginas (divididas en: descripción general, vertiente oriental y septentrional, vertiente meridional, guía, bibliografía y cartografía) y en el caso de Santas Creus seis páginas (divididas en: reseña Histórica, index de las imágenes y guía).

²⁸ No hay que olvidar que en 1888 la ACEC publicaría el *Album de Poblet ab 19 vistes fototípicas inalterables* en donde se especificaba «reproduhidas del natural pel soci D. Antoni Massó». Dicho álbum se conserva actualmente en el CEC.

La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes

Carmen Perrotta

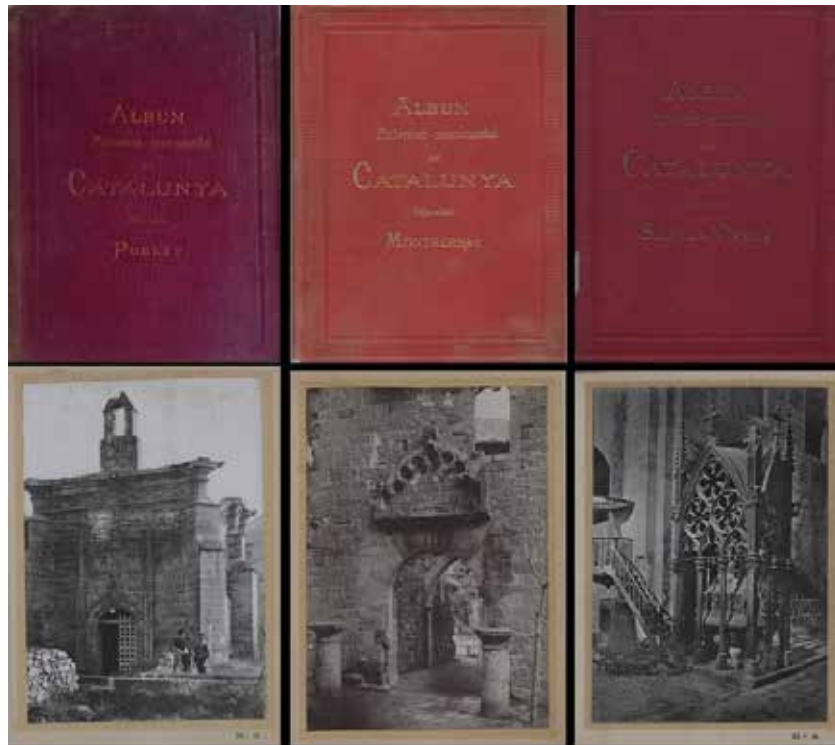


Fig. 6. *Album pintoresch-monumental de Catalunya: petita edició (1879-1883)*, ACEC. Portadas e ilustraciones de los tres volúmenes.

Licencia: dominio público <<https://ddd.uab.cat/record/59933>>, 2018.

En el caso de Poblet, a las imágenes fotográficas se sumó una reproducción en planta del monasterio, igual que en el volumen dedicado a Santas Creus, siendo un elemento ausente en el ejemplar sobre Montserrat en donde nos encontramos únicamente con un documento cartográfico. En relación al número de imágenes, se incorporaron respectivamente 18, 44 y 23 reproducciones fotomecánicas.²⁹ En ellas es fácil apreciar como la práctica de distribuir sujetos con el fin de devolver la escala dimensional del monumento, una praxis muy arraigada en el género de la fotografía de patrimonio, se convierte, especialmente en el volumen de Poblet, en norma.

En este mismo marco histórico, de la colaboración entre la ACEC y del historiador Josep M^a Pellicer i Pagès (1843-1903) surgió un importante volumen dedicado al monasterio de Santa María de Ripoll.³⁰ Esta publicación, titulada *Santa María de Ripoll. Álbum de fotografías que acompaña a la reseña histórica escrita por José María Pellicer y Pagès*

²⁹ El procedimiento de impresión fotomecánica conocido con el término de fototipia (1856), en el cual se empleaba un negativo fotográfico para la obtención de una matriz de vidrio, permitió una amplia difusión de las tomas fotográficas tanto en revistas y textos impresos como a través del formato postal.

³⁰ Como recuerda Mascarella (1993:12) en 1879 la ACEC remitía una carta a diferentes entidades y revistas para que ayudaran en la restauración de Santa María de Ripoll. El eco de esta iniciativa llegaba incluso a *La Lluanera* de Nova York.

(1879), adquirible conjuntamente a la obra del mismo historiador *Santa María de Ripoll. Nobilísimo origen de este Real Santuario, sus glorias durante mil años y su oportuna, conveniente y fácil restauración. Reseña histórica* (1878), pretendía llegar más allá de la mera divulgación. Dicho proyecto fue único en su género, ya que en él confluyó la voluntad de suplir la falta de interés, por parte de las entidades estatales, en relación a la supervivencia del contexto monumental. El precario estado de conservación del conjunto arquitectónico, considerado emblema del nacionalismo catalán, se había convertido en foco de interés de determinados círculos culturales que, preocupados por su futuro, empezaron a buscar soluciones alternativas que permitieran llevar a cabo una intervención restaurativa/reconstructiva. El álbum se convertía así en uno de los medios de recaudación de los fondos económicos necesarios para desarrollar las intervenciones requeridas. En el frontispicio del mismo se hacía referencia a la finalidad del volumen mediante el subtítulo «Destínese el producto de la venta á la restauración del Real Santuario según las bases transcritas en el dorso de la cubierta». El hecho de que la ACEC se involucrara en un proyecto de estas características es bastante lógico, ya que refleja su postura firme respecto a aquellos ideales de preservación del patrimonio medieval nacional, como testimonio de un pasado glorioso.

Desde un punto de vista formal, el volumen, situado claramente en la línea estilística de los primeros álbumes de viajes, presentaba una distribución horizontal de las ilustraciones y un tamaño relativamente estándar (23 x 30 cm) para este tipo de publicación. Bajo el punto de vista estético, se mostraba al público mediante un trabajo de encuadernación artesanal en el cual las imágenes fotográficas se fijaron manualmente, igual que sus pies de foto, tratándose, además, de positivos fotográficos y no de láminas fototípicas. El autor de estas imágenes fue Marc Sala ya que, aunque no se mencione su autoría en el frontispicio, cada positivo tiene su firma. Queda documentada asimismo una doble edición, que comprendía 12 y 18 ilustraciones. En el caso de la versión compuesta por 18 fotografías, estas últimas retrataban distintos aspectos del conjunto arquitectónico, desde vistas generales a tomas de detalles.³¹ En relación a la praxis de producción del material no queda claro si se llevó a cabo una campaña documental específica, destinada exclusivamente a la elaboración del álbum, o si las imágenes ya pertenecían al archivo de Sala y se reutilizaron en la obra en cuestión. Los modelos, igual que los puntos de vista

³¹ Los pies de foto incluyen los siguientes textos: «1. vista general de los siete ábsides [...]; 2. Vista interior del templo; 3. Mosaico del presbiterio; 4. Cenotafio llamado de Oliva [...]; 5. Vista general del claustro; 6. Ala oriental de claustro; 7. Detalle del ala oriental del claustro; 8. Capiteles del ala occidental del claustro; 9. Capiteles del ala del Capítulo; 10. Portada - vista general; 11. Portada – sección de San Pedro; 12. Portada – sección de San Pablo; 13. Ala del sud – obra de Besora y Descatllar; 14. Sarcófago de Berenguer III el grande [...]; 15. Primeros capiteles de la parte más antigua del claustro [...]; 16. Capiteles de la parte sud del claustro; 17. Capiteles del ala del Capítulo; 18. Frisas y capiteles de la galería del claustro [...]».

utilizados para la generación de este corpus, denotan continuidad formal respecto a las tomas presentes en los tradicionales álbumes pintorescos. La ausencia de texto explicativo tiene su lógica, ya que la edición, como ya se ha mencionado, estaba concebida para ir acompañada por la reseña histórica de Pellicer. Los rudimentarios pies de foto, enganchados en el retro de cada cartulina, trasladaban no sólo la información sobre la imagen sino también la referencia a la citada reseña, valiéndose así del carácter explicativo del contenido de esta última para la contextualización de las fotografías.³²

El desarrollo de un análisis comparativo, entre los álbumes catalanes citados a lo largo del texto, lleva a una necesaria reflexión sobre el papel primordial jugado por el sentimiento patriótico en la generación de este tipo de producción. La diferencia substancial existente entre estos ejemplares y la producción fotográfica procedente del sector turístico, o de la práctica *amateur* -de índole itinerante y ligada al *Grand Tour*-, reside claramente en el carácter político y en la voluntad de recuperar y propiciar la conservación de aquella producción artística ligada al concepto moderno de nación.

En el caso concreto de Cataluña, el redescubrimiento del patrimonio medieval se generaba, igual que en otros ámbitos territoriales, en el marco de aquella recuperación cultural en la cual, a través de la mirada nostálgica, se intentaba proclamar, más allá del valor patrimonial real, la grandiosidad de ciertos vestigios históricos. En estos casos, los márgenes existentes entre visión objetiva del monumento y su elevación a símbolo se pierden, se mezclan y desaparecen. El concepto de nación se reivindica, por lo tanto, también a través de la vertiente patrimonial; los bienes en cuestión pasan así por una necesaria fase de indexación y catalogación de la cual se generarían verdaderos repertorios de arte nacional. La cámara fotográfica, fruto del progreso científico-industrial, se ponía así al servicio de la recuperación icónica del país.

De cara a los actuales estudios patrimoniales, el universo de los álbumes decimonónicos nos remite un elevado contenido informativo sobre el estado de conservación de gran parte de aquellos ámbitos artísticos que han ido incorporándose y consolidándose en el imaginario colectivo a la vez que, en algunos casos, se iban modificando y manipulando. Sin embargo, los datos que aportan no se limitan sólo a cuestiones inherentes a la realidad

³² En el caso, por ejemplo, de la octava imagen, el pie de foto nos remite al texto presente en la página 67 de la citada monografía: «Capiteles del ala occidental del claustro, siglo XII con referencia a la página 67. En la respectiva página 67 de la reseña de Pellicer se puede leer: [...] 440 columnas distribuidas en dos pisos, las de abajo son de bruñido jaspe de varios colores, las restantes de piedra dura [...]. El mérito principal [...] está en los capiteles y en las columnas: en el primer piso todos los capiteles tienen forma distinta siendo casi iguales abacos, en el segundo todos los capiteles tienen dibujo igual y los abacos diferentes». Cabe destacar que la correspondencia entre pies de foto y páginas de la reseña no siempre resulta ser la correcta. En el caso, por ejemplo, de la foto número 1 la página del texto a la cual tendría que corresponder resulta ser errónea, tratándose de una hoja en blanco.

material de las obras, ya que nos permiten aproximarnos a la manera de ver y documentar el patrimonio y a la experiencia itinerante intrínseca en la praxis de formación de los repertorios. Estos últimos se enmarcan en un universo cultural en el cual el viaje *amateur*, la exploración científica, la creación de una identidad nacional y la vertiente comercial -ligada al turismo- contribuyeron a la creación de aquellos primeros corpus de imágenes fotográficas que fueron sustituyendo, paulatinamente, al material procedente de las más antiguas y consolidadas técnicas de reproducción gráfica. Los álbumes en cuestión son parte de aquel cambio de paradigma visual que arranca con la aparición de la fotografía y que llegaría a condicionar la manera de mirar y contemplar el entorno material y, por supuesto, de aproximarse y gozar del arte.

FUENTES DOCUMENTALES

American Academy in Rome (AAR)

AAR. *Spain and Portugal*. 188? (v.V).

Biblioteca de Catalunya (BC)

BC. Francesc Pi i Margall, *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y en boj*. Cataluña, Barcelona, Imprenta de Juan Roger, 1842.

Biblioteca Pública Arús (BPA)

BPA. Josep Maria Pellicer y Pagés, *Santa María de Ripoll: álbum de fotografías que acompaña a la reseña histórica escrita por José María Pellicer y Pagés*, s.l., s.e. 1879.

Biblioteca Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (BRASJ)

BRASJ. Colección de láminas de la casa J. Laurent Madrid. 188 [1 y 1].

Centre Excursionista de Catalunya (CEC)

CEC. *Album pintoresch-monumental de Catalunya: aplech de vistas dels més notables monuments i paisatjes d'aquesta terra acompanyadas de descripcions y noticias históricas de guias per a que siguin fàcilment visitats*. 1878-1879 (I-II v.), Barcelona, Impressor Eusebi Riera.

CEC. *Album pintoresch-monumental de Catalunya: petita edició*. Poblet, Barcelona, Imp. De Riera 1880.

CEC. *Album pintoresch-monumental de Catalunya: petita edició*. Montserrat, Barcelona, Imp. De Riera 1881.

CEC. *Album pintoresch-monumental de Catalunya: petita edició*. Santas Creus, Barcelona, Imp. De Riera 1883.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

Blanchère, Henri de la (1860), *L'art du photographe: comprenant les procédés complets sur papier et sur glace, négatifs et positifs*, Paris, Amiot Éditeur.

Diario de Barcelona, 1/08/1874, p. 7111.

La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes

Carmen Perrotta

Diario de Barcelona, 2/08/1874, p. 7147.

La Renaixensa, 31/07/1879, p. 105.

Martí Centellas, Joan (1974), *Bellezas de Barcelona*, Barcelona, Vives.

Martí Centellas, Joan (1975), *Bellezas de Montserrat*, Barcelona, Vives.

Martí Centellas, Joan (1977), *Bellezas de Gerona*, Barcelona, Vives.

Pellicer y Pagés, José María (1878), *Santa María de Ripoll: nobilísimo origen de este real santuario, sus glorias durante mil años y su oportuna, conveniente y fácil restauración: reseña histórica*, Gerona, Imprenta y Librería de Vicente Dorca.

BIBLIOGRAFÍA

Barnadas, Ramon (com., 2012), *Fotògrafs viatgers (1876-1936) l'àlbum d'Ulisses*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya – Museu d'Historia de Catalunya – Generalitat de Catalunya.

Bassegoda, Bonaventura i Hugas (2008), «Les primeres publicacions de l'excursionisme català», *Muntanya*, núm. 879, p. 31-35.

Blanchère, Henri de la (1860), *L'art du photographe: comprenant les procédés complets sur papier et sur glace, négatifs et positifs*, Paris, Amiot Éditeur.

Eastlake (1857), relacionado en Recursos web.

Fanelli, Giovanni (2009), *Storia della fotografia di architettura*, Roma, Laterza.

Gernsheim, Helmut (2011), *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Allemandi.

González Reyero, Susana (2007), *La fotografía en la arqueología española (1860-1960) 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid, Real Academia de la Historia.

Mascarella i Rovira, Jordi (1994), «Els darrers temps del Monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès. Annals 1992-1993*, Girona, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

Scharf, Aaron (1974), *Art and Photography*, Harmondsworth, Pelican.

RECURSOS WEB

Arxiu Fotogràfic de Barcelona, exposició *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX* (2008), catàlego <<https://goo.gl/DNHKmZ>> 15/08/2017.

Eastlake, Elizabeth (1857), «Photography», *London Quarterly Review*, núm. 101, p. 442-468 <<http://goo.gl/18E6w>>, 19/01/2016.

Getty Museum, <<https://goo.gl/jTyyhA>>, 15/02/2018.

Lerebours, Noël-Marie Paymal (1840-1843), *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du Globe*, Paris, Lerebours (Bibliothèque Nationale de France <<https://goo.gl/bL3bjA>> 15/02/2018.

Pérez Gallardo, Helena (2013), *Fotografía y Arquitectura en España, 1839-1886*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid <<https://goo.gl/4793tW>> 27/01/2016.

Roma i Casanovas, Francesc (s. a.), *L'excursionisme a Catalunya. 1876-1939*, <<https://goo.gl/h1pBFc>> 20/04/2016.