

Núria F. Rius

**FOTOGRAFIA DE CARRER: FOTÒGRAFS
AMBULANTS, MINUTERS I LEIQUEROS**



Girona és territori de fotògrafs. La seva història visual és plena de noms singulars. No en va, la vista més antiga de la ciutat que es coneix la va elaborar el francès Franck, un dels retratistes més prestigiosos de Barcelona i, més tard, del París del Segon Imperi; i un dels primers àlbums dedicats només a Girona és obra del també preminent Joan Martí Centelles. Al llarg del segle XIX i principis de 1900 la ciutat va gaudir de concorregudes galeries de retrats, com les de Ramon i Joaquim Masaguer, la família Unal, Antoni Garcia o Josep Jou. Dels primers amateurs, se signifiquen personalitats com els germans Masó, Lleó Audouard o Carles Batlle. Ara bé, si parem atenció al segle XX, la història de la fotografia a Girona ha de fer lloc a desenes de fotògrafs de noms sovint desconeguts i, en la major part dels casos, desmerescuts socialment i culturalment. Ens referim als fotògrafs que van treballar al carrer, de manera ambulant, des dels volts de la dècada de 1930 fins a les darreries del franquisme. Molts d'ells ho van fer en la clandestinitat; altres, de manera ocasional o compaginant-ho amb oficis diversos. Tots, emperò, són responsables d'una part significativa de les fotografies familiars de la societat gironina, perquè, gràcies a ells, durant gairebé mig segle, retratar-se a la Devesa per Fires o als carrers de Girona en dates assenyalades va ser possible i, sobretot, assequible.

Així, retratistes ambulants, minuters i *leiqueros* expliquen un capítol de la història de la fotografia a Girona, en permanent moviment i contacte amb el conjunt

de la província i, en particular, amb la Costa Brava i els seus estiuiejants. Tot plegat, en temps de la definitiva normalització de la cultura fotogràfica a la societat i d'una forta generalització, com a guanyapà econòmic, de l'exercici professional de la fotografia.

La fotografia ambulant i de carrer: un comentari terminològic

Quan ens apropem a la fotografia, per estudiar-ne la història i les manifestacions, ens adonem que es tracta d'una realitat complexa i difícil d'enllistar, sent com és una pràctica cultural molt més estesa i exercida que altres formes com el dibuix, la pintura o l'escriptura en la vessant més narrativa. Per bé que sota la influència de la història de l'art s'ha tendit a privilegiar el coneixement d'alguns noms singulars i de les operacions fotogràfiques de caràcter més artístic, la fotografia, com a pràctica i com a cultura, és precisament tot el contrari. O, en tot cas, és moltes més coses.

Ja l'any 1839, quan el diputat francès i saintsimonista François Arago va liderar la definició i promoció política del que aleshores era el nou invent del daguerreotip —el primer procediment fotogràfic oficialitzat al món—, defensà les seves possibilitats múltiples i transversals de camps d'aplicació, a la vegada que promulgà que la fotografia estaria «à la portée de tout le monde». Poc després, la famosa litografia satírica de Théodore Maurisset d'un món «daguerreotipomaní-

ac», on els vagons de tren són càmeres fotogràfiques, igual que la cistella del globus aerostàtic, i, sobretot, on la societat en conjunt es llança amuntegadament per accedir a aquest nou prodigi tecnològic, il·lustra el que serà la naturalesa sociocultural de la fotografia: una pràctica visual generalitzada que, amb el temps, en efecte, arribarà a tots els racons del món i als diferents espais socials. En conseqüència, parlar d'ambulància en fotografia és referir-se a un exercici concomitant a les pràctiques de difusió dels productes culturals de la modernitat. Perquè la nova tecnologia procedent de França no només s'estendrà entre els nuclis urbans de tot el món, sinó que també, sota la pràctica ambulat dels primers retratistes del segle XIX, anirà arribant a localitats més petites.

No obstant això, nosaltres volem posar el focus en el model de fotògraf ambulant que apareix i es fa fort amb la popularització de la cultura fotogràfica a partir de 1900 i, concretament, amb el desenvolupament del que Francesc Espinet anomena la «societat-cultura» de masses. És a dir, una societat que gràcies a mitjans de comunicació com la fotografia o el cinema vehicula part de la seva cultura. Una cultura «de la societat» i, per tant, també de l'espai públic. A la vegada que una part significativa de les pràctiques culturals d'aquesta societat se centra en la comunicació en si mateixa. Per tant, el fotògraf ambulant al qual farem referència és aquell retratista que, seguint els criteris comercials de bo, bonic, econòmic i ràpid, produeix al carrer de la

ciutat, en locals tancats, en domicilis particulars o a l'aire lliure imatges a baix cost i a l'instant per abastar una societat cada vegada més habituada a interactuar amb la càmera, seguint el precepte d'Arago del 1839. Unes fotografies, les de carrer, que s'utilitzaren sovint no només per immortalitzar un moment significatiu a la vida de les persones, sinó, sobretot, per jugar i comunicar-se, socialment i afectivament, amb la gent i l'espai que els circumdava: Girona i els seus entorns.

Els primers ambulants i minuters en els anys previs a la Guerra Civil

L'emergència de noves pràctiques ambulants en fotografia es pot explicar des d'una perspectiva social, cultural i també tecnològica. Comencem per aquesta darrera i estirem les arrels fins a finals del segle XIX. Pels volts del 1880 es va estendre a Espanya el ferrotip, un procediment que consistia en un positiu directe sovint sobre una fulla de metall lacada de negre. El ferrotip, si bé no era un recurs nou, va tenir una revifada en l'últim quart de segle gràcies al fet de permetre l'elaboració de retrats econòmics en barraques ambulants, per a fires i festes, i especialment de manera ràpida: cinc o sis minuts. Una celeritat que va originar les primeres expressions de fotografia «al minut». Paral·lelament, a ciutats com Barcelona es van impulsar diferents màquines automàtiques de retratar buscant sempre l'equilibri entre facilitat en l'operació, preu mòdic i resultat

instantani. Aquests aparells pioners no van acabar de funcionar aleshores i caldria esperar el nord-americà Photomaton de finals de 1920 per a un procés realment automàtic. No obstant això, tal com ha estudiat l'historiador Salvador Tió, el que sí que van llegar aquestes màquines va ser la idea d'una càmera que tingués, a l'interior, l'espai i les eines del laboratori de revelatge; el pas necessari per a les càmeres «minuterres» i el seu laboratori portàtil integrat.



Fotògraf minuter als jardins de la Reina Victòria.
Autor desconegut. 1900-1910 (Fons Impremta Franquet)

D'altra banda, la dècada de 1880 també va ser central per al desenvolupament del gelatinobromur, un procediment fotogràfic nou que facilitava la prefabricació industrial de negatius i que, per tant, alliberava el fotògraf de la necessitat de carregar tot el pesant laboratori que, abans, exigia la preparació immediata dels clixés de manera prèvia a l'ús. El gelatinobromur també va consolidar la instantaneïtat fotogràfica, fins aleshores anhelada, però no reeixida del tot o no sense dificultats. El gelatinobromur és, en definitiva, el principi tècnic de la fotografia d'aficionat, tan paradigmàtica per l'empresa Kodak, o les portes obertes per a l'emergència del fotoperiodisme. Veurem com, també, va facilitar l'ofici dels nous fotògrafs ambulants que, gràcies al petit laboratori integrat a la càmera, retrataven, revelaven i entregaven les còpies al moment gràcies a aquest procediment veloç i fàcil, que marcaria tot el segle xx.

Les pràctiques fotogràfiques ràpides i econòmiques van ser una insistència de la indústria i es van estendre com una taca d'oli a partir de 1890-1900. De manera paral·lela a la seva arribada a les grans ciutats com la mateixa Barcelona o Madrid, l'ara anomenada *fotografia al minut* també s'introduïa a Girona. Hem pogut localitzar poques notícies d'aquests anys primerencs, però algunes força il·lustratives. Per exemple, els anuncis que es publicaren el 1910 en diaris com *La Lucha* per trobar un agent que comercialitzés a la província de Girona la càmera Wonder-Photo Cannon, un

aparell patentat només dos anys abans per l'empresa nord-americana Chicago Ferrotipe Company i distribuïda a Catalunya per J. Vallhonrat. Aquesta càmera, protagonista inicial al cèlebre film de Buster Keaton *Cameraman* (1928), permetia l'elaboració de diversos ferrotips en un «sol minut», sense necessitat de coneixements profusos en fotografia. Tal com asseveraven els seus anuncis, «podrá usted hacer retratos sin necesidad de ser fotógrafo». No obstant això, l'aparell que s'acabaria imposant en la fotografia de carrer és la icònica capsa de fusta que, com ja hem esmentat, funcionava simultàniament com a càmera i com a laboratori portàtil; un aparell que, finalment, s'entrecreuà amb la introducció al mercat del paper postal, l'últim ingredient que mancava i el suport principal del retrat ambulànt. De la *fotografia al minut* derivaria el nom de *fotografia minuter*. Així, el fotògraf ambulànt de principis de segle xx serà el *minuter*, el primer, el més popular i el més pintoresc de tots els ambulants del segle.

Des d'una perspectiva social, els primers minuters a la ciutat de Girona apareixen de manera sincronitzada amb l'increment de la venda ambulànt al carrer: venda a l'aire lliure de menjar, begudes, joguines o globus per a unes formes de vida cada vegada més adequades a la idea de cert temps d'oci i una creixent cultura d'esbarjo. En aquest sentit, la fotografia és ambulànt o de carrer perquè té sentit allà on, sobretot, hi ha persones en temps no productiu. El fotògraf va de la mà de la multitud i els seus moviments: per dins de la ciutat,

als espais més concorreguts; a fora, a les poblacions sense retratista permanent; a la costa, on es desplacen els estiuejants. En paraules del fotògraf gironí Ricard Pla Maranges al diari *Los Sitios* (1946), «la multitud es un rebaño que después de adquirir lo esencial para la vida se queda con cuatro pelos, pero luego venimos nosotros: los fotógrafos, los periodistas, los dueños de cafés, de bailes, de cines, de teatros... que acabamos de esquilarles los cuatro pelos sobrantes». Aquesta equiparació del fotògraf de carrer amb altres espais d'entreteniment posa de manifest una de les dimensions poc reconegudes de la fotografia, vinculada sempre a l'àmbit de la memòria. Ens referim al joc i la recreació. Per això molts dels fotògrafs de carrer se situaven en espais o moments de desconexió del dia a dia com els jardins de la Devesa o les Fires de Sant Narcís, on fer-se un retrat al moment, fins i tot disfressat de mariner o de guàrdia de trànsit, formava part del conjunt de les atraccions i diversions. Parafrasejant Rafael Garriga, eminent industrial barceloní de material fotogràfic per a minuters de la dècada de 1920: «Es evidente que de no existir estos minutereros, estas máquinas automáticas o estos cine-retratos, una parte de estas fotografías las harían los fotógrafos profesionales, pero no hay que olvidar tampoco que gran parte de las fotografías que se hacen por tales sistemas no se harían ya que el hacerse depende de la facilidad del momento». Facilitat tècnica, però, en particular, facilitat contextual: la fotografia ambulants era directa, accessible, desenfadada.



RICARD PLA MARANGES

Caricatura de Ricard Pla Maranges. *L'Autonomista*, 12-8-1935, p. 3.

Qui van ser els primers minuters de Girona? Atès el caràcter popular de la fotografia ambulant, no és fàcil trobar petjades documentals per escriure'n la història. De les poques dades de què disposem fins ara, la major part provenen de les acceptacions o denegacions de l'ajuntament per instal·lar fotògrafs a la via pública, sobretot de la dècada de 1930. Perquè en els anys precedents, els diaris van plens d'ofertes dels estudis fotogràfics de la ciutat, com els d'Octavi Unal o Joan Barber. No obstant això, poc abans de la Guerra Civil s'intueix un canvi en el mapa fotogràfic Gironí. D'una banda, el 1933 René Sevestre Rosseau va instal·lar una cabina ambulant Photomaton, i el 1935 en va col·locar un nou exemplar a la plaça de Sant Agustí. De l'altra, ciutadans com Mariano Juan Solé, Pere Constantini o Salvadora Fortià sol·licitaven autoritzacions per situar fotografies minuterres en espais com la rambla de la Llibertat o la Devesa, tot i que sovint eren denegades.

Mereix una menció a part Ricard Pla Maranges, un dels fotògrafs més reconeguts per la societat del seu temps i un dels professionals més actius en la defensa de l'espai laboral dels fotògrafs ambulants locals. Maranges instal·là una «fotografia al minut» als jardins de la Devesa també l'any 1933, després d'aconseguir el permís municipal pertinent. Gironí de naixement i marit de la minutera Salvadora Fortià, el fotògraf tornava a la ciutat després d'uns quants anys al Marroc, on havia treballat com a músic de l'exèrcit. Per notícies en premsa, sabem que Pla Maranges, i deduïm que

també la seva muller, que treballava amb ell, combinava la feina a la Devesa amb serveis de «fotografia al minut» o «fotografia ràpida». Així mateix ho anunciava als diaris: servei a domicili a Girona i pobles, per fer fotografies de carnet, passaport i, amb preus especials, retrats de grups escolars i particulars, però també fotografia «artística», de la mateixa manera que tasques de laboratori (revelatge, còpies, ampliacions). Utilitzava la perruqueria de la rambla de la Llibertat (núm. 21) o el cafè de l'entrada als jardins de la Devesa com a oficina de contacte. També publicava la seva adreça personal, al carrer de la Rosa, número 12, segon pis. Tot plegat, amb un tarannà logístic sobri i familiar, tan propi del fotògraf ambulat. Des d'aquell 1933 i fins a la dècada de 1950, Maranges es convertiria, sense cap mena de dubte, en un dels fotògrafs ambulants més arrelats a la ciutat i també amb més dimensió pública, com proven les notícies dedicades a la seva figura, més o menys regulars, aparegudes en diaris locals com *L'Autonomista*. Així, per exemple, aquest mateix període publicava l'estiu de 1935 tota una columna dedicada a la biografia dels anys de joventut i adolescència de Pla Maranges, encapçalada amb una caricatura del fotògraf i amb la broma arquetípica del «no es mogui» i l'«ocellet» de la càmera.

Precisament en les edicions del 23 i el 24 d'octubre de 1935 del diari *L'Autonomista* va aparèixer un anunci de dimensions considerables que convidava els ciutadans de Girona a «protegir la nostra indústria». Tot

seguit, el reclam, sense signar, informava que el fotògraf que treballava als jardins de la Devesa «entrant a mà esquerra» era de Girona i que oferia fotografies per a passaport o carnet electoral d'una manera ràpida i econòmica. L'anunci tancava amb una nova proclama: «Gironins! Protegiu els nostres compatricis!». Aquest avís va ser publicat previsiblement per Pla Maranges, en dates de Fires, perquè ja un any abans el mateix diari havia informat dels conflictes del minuter, «un dels fotògrafs dels jardins de la Devesa», amb representants de l'Ajuntament per haver-lo expulsat del seu emplaçament habitual. El que val la pena remarcar, al nostre entendre, és el final de la crònica, en què *L'Autonomista* opinava «que si alguna preferència hi ha d'haver-hi ha d'ésser, en tot cas, en Ricard Pla, que és fill de Girona i no per un foraster». Tant l'anunci com la notícia evidencien la coexistència de diferents fotògrafs minuters a la ciutat i el sorgiment de les primeres lluites entre ells i amb l'Administració. També mostra un factor gens insignificant com el de la procedència del retratista. La fotografia ambulants va ser sempre espai d'ocupació per part de fotògrafs originaris d'altres localitats, que es movien pel país segons el calendari de festes, però era igualment terreny d'acollida per a immigrants que trobaven en la fotografia de carrer un ofici per sobreviure, com veurem amb claredat en temps del franquisme. Tot plegat, en el context de la dècada de 1930, quan la competència i la sobreabundància de minuters es començava a palesar a les diferents ciutats del país.

Finalment, i en consonància amb la seva posició al marge, amb freqüència la fotografia ambulante es va exercir en l'encreuament d'altres pràctiques, abans i després de la guerra. Era un guanyapà. L'exemple el trobem des dels inicis de 1900 amb figures tan rellevants per a la història de la fotografia gironina com Valentí Fagnoli, que, entre els seus treballs de fotògraf de paisatge i patrimoni per a encàrrecs de l'arquitecte Rafael Masó o el també fotògraf i empresari Adolf Mas, produïa retrats a les localitats que visitava, com Vidreres, Celrà, Sils o Torroella. El fons Fagnoli es conserva en diferents institucions, com el CRDI, i de manera entremesclada s'hi poden trobar paisatges, arquitectura —ara en clau de patrimoni— i retrats de vilatans i les seves celebracions. Segurament, una de les imatges més associades a Fagnoli és la de la seva figura sobre la bicicleta, i al damunt seu la càmera minuterera de calaix, per desplaçar-se a les localitats rurals de la zona i oferir el servei de fotògraf. Aquest és el retrat paradigmàtic del retratista ambulante, que, amb els mitjans que té a l'abast, sovint precaris, se les enginyava per guanyar diners. En el cas de Fagnoli, l'ofici de fotògraf ambulante li permetia uns ingressos amb què complementava —o, a vegades, compensava— la seva feina com a fotògraf «d'art i d'arqueologia», i la prova dels guanys que suposava és la continuació de l'ofici ambulante en mans del fill, Antoni Fagnoli Vilaseca, d'ençà de la mort del seu pare, el 1944.

Com és ben sabut, els estralls de la Guerra Civil van

afectar diferents aspectes de la vida social i afectiva, així com econòmica i productiva, de la societat. La indústria de la fotografia també se'n va ressentir, sobretot a mig conflicte, quan el material necessari va començar a escassejar. Així mateix, les forces d'ordre del Govern de la República van engegar un protocol de vigilància sobre la possessió de càmeres fotogràfiques en mans de la ciutadania. A Girona, aquest control es va iniciar el gener de 1938, i des d'aleshores es procurà una estricta verificació d'establiments, fotògrafs, professionals i amateurs, i del material que s'expedia. Amb tot, és possible afirmar que, malgrat la guerra, o precisament per la guerra, la fotografia ambulat va viure una sort d'èdat daurada a Espanya perquè les seves imatges, econòmiques i ràpides, facilitaven el diàleg afectiu entre soldats i éssers estimats. És a dir, el retrat ambulant va contribuir a una certa «normalitat» dins de l'anomalia del conflicte, gràcies a la força comunicativa de la fotografia, ara assequible en un minut.

Els *leiqueros*: un nou ofici per combatre el pauperisme franquista

La victòria del bàndol insurreccionat i l'inici de la dictadura franquista van anar acompanyats, poc després, de la reaparició dels fotògrafs al carrer. En aquesta línia, a partir de 1940 s'aprovaren noves autoritzacions municipals a Benito Amiel Font, per a una fotografia a la placeta del sortidor dels jardins de la Devesa, o a Ra-

mon Martí Oro, per a un taller de fotografia al carrer Ciutadans, en paral·lel al seu inici com a ambulat. El 1944 a *Los Sitios*, Carles de Bolós, amb el pseudònim de *Gerion*, dedicava tot un article als fotògrafs de «La tela de fondo», palesant a l'inici del text l'embranchada que estava agafant a Girona l'ofici de fotògraf a l'aire lliure. És interessant fer notar la distinció que fa l'autor entre els fotògrafs que tenen la galeria «enmig del carrer» i els que «cacen els clients al vol». A qui es referia, Bolós?

A la mateixa dècada de 1930, a algunes ciutats del país s'havien anat multiplicant fotògrafs de carrer que, en lloc d'utilitzar la màquina minuter, empraven càmeres de cinema per fer retrats als vianants, en seqüències de tres imatges. Era una sort de fotografia «per sorpresa», com la titularien a *L'Autonomista* el 1935, ja que el fotògraf, en aquest cas, s'anticipava a la demanda del retratat, tot fotografiant-lo sense el seu consentiment per, després, oferir-li un cartró com a val de compra. En cas de voler adquirir la fotografia, el passant s'havia de dirigir al corresponent estudi fotogràfic i pagar la còpia. Aquest tipus de format va desaparèixer amb la guerra per transformar-se en el que s'anomenarien fotògrafs *leiqueros*, *leiquistas* o «amb càmeres tipus Leica»; l'arquetip de fotògraf dominant al llarg de gairebé tot el franquisme.

La Leica era una càmera que havia contribuït a capgirar el fotoperiodisme modern, de nou, a la dècada de 1930. Va ser, nogensmenys, un dels models de cà-

mera que utilitzaren Robert Capa o Agustí Centelles a la Guerra Civil. Es tractava d'un aparell costós i, és clar, no tothom se'n podia permetre una, i menys enmig de l'autarquia franquista. Ara bé, l'enginy era condició per a molts d'aquests fotògrafs ambulants de la postguerra i la majoria tenia càmeres fetes a base de peces i parts d'altres màquines. Molts també empraven marques i models distints però semblants d'Agfa, Kodak, Condor, Dollina, Foca, Retina o Futura, molts procedents de l'estraperlo. Dir *leiquero* era un recurs metonímic, ja que s'utilitzava el nom de la marca pionera alemanya per designar un conjunt de màquines modernes relativament petites, dinàmiques i, sobretot, que funcionaven amb negatiu de pas universal, en lloc de les plaques antigues o el paper postal dels minuters. Els negatius resultaven molt més fàcils de revelar i fer-ne còpies, i, per tant, s'aplanava el camí per convertir el domicili particular en un laboratori professional. A més, el fet que la càmera funcionés sense trípod de va alliberar els moviments de l'ambulant, va permetre fer diverses fotografies, una darrere de l'altra, i va obrir el ventall de possibilitats comercials: del retrat al carrer a reportatges complets de processons i altres celebracions religioses i cíviques, col·lectives i personals (casaments, banquets, etc.).

En conseqüència, un eixam de noms van anar ocupant els carrers de Girona, alguns encara molt presents en l'imaginari col·lectiu dels ciutadans: Martí Massafont, Justo Zamorano Vitora, Antoni Muñoz León,



Retrat d'un militar a l'encreuament entre el carrer Santa Eugènia i la Gran Via de Jaume I, a Girona Martí Massafont. 31/03/1957.

Joan Pujol Juando, Pere Estrach Frigole, Miguel Morilio Gallego, els ja esmentats Ramon Martí Oro i Antoni Fagnoli i, és clar, Ricard Pla Maranges. Tots ells van estar actius en carrers de tradició fotogràfica, és a dir, en espais concorreguts, com la plaça de la Independència, on havien tingut estudi Ramon Masaguer, Dalmau i Boadella, Amis Unal i Bartomeu Serra; la rambla de la Llibertat, amb els retratistes Tomàs Bernardi Boadas i Ròmul Comas, o la pujada del pont de Pedra, a prop de l'estudi de Josep Jou i, després, Narcís Sans.

Aquests nous ambulants, a diferència dels minuters, es movien per tota la ciutat, també per la Devesa i les fires, i eren uns habituals de les processons, els aplecs i els concursos de sardanes, així com d'organismes amb què arribaven a acords d'exclusivitat, com hospitals, escoles, esglésies, institucions militars, restaurants, comerços o entitats i instal·lacions esportives, entre d'altres. Tal com deia per aquelles dates la publicitat d'acadèmies a distància com la Fotográfica Hispano Americana, el lema era «¡Sea el fotógrafo de su localidad!». Centenars de cerimònies i celebracions suposaven, en els preàmbuls del franquisme del *desarrollismo*, una oportunitat per fer diners tot retratant i venent còpies als assistents. Cal tenir present, però, que precisament pel caràcter festiu de la fotografia, s'encomanava, o tenia sentit, en dies no laborables. Una circumstància que va permetre a molts ambulants compaginar la fotografia amb una professió entre setmana, com la de dependent, mecànic o carter, i veure en l'activitat de

leiquero uns ingressos extraordinaris per a l'economia familiar. De nou, hem de fer referència a un ofici d'escalafó sociocultural baix i accessible a persones que, sovint, havien après la fotografia d'una manera autodidàctica per poder treballar-hi. No per casualitat, una part important dels fotògrafs ambulants provenien de la immigració interna de la postguerra i eren originaris de ciutats i pobles com Còrdova, Toledo, Estepa o Ciudad Real.

Malgrat el caràcter popular i senzill de la fotografia ambulant, els controls sobre la professió es van endurir amb el franquisme. Així ho reflecteix l'abundant paperassa que generava un sol expedient de fotògraf ambulant entre les dècades de 1950 i 1960, avui en dia conservada a l'Arxiu Històric de Girona, al fons del Govern Civil. A la sol·licitud escrita pel candidat i les dues fotografies de rigor, calia sumar-hi un informe de bona conducta politicosocial escrit per la policia, que, en cas de no obtenir informació dels seus expedients, no dubtava a indagar entre els veïns del fotògraf. Tot plegat, un exemple molt il·lustratiu del grau d'informació que el règim disposava dels ciutadans. Ser «adicta al règim», «apolític» o «indiferent a la Causa Nacional» era una condició per obtenir el permís.

Dins d'aquest marc administratiu, una de les característiques més remarcables de l'època del franquisme és el zel amb què l'Administració va pretendre regular el nombre de fotògrafs ambulants actius a la província de Girona, una restricció que tenia lloc, paradoxal-

ment, en temps d'una completa expansió de la cultura i el consum fotogràfics a la societat. Aquesta severitat comptava, és clar, amb la connivència dels fotògrafs ja amb llicència que gaudien, així, de certa exclusivitat. L'any 1949 la Direcció General de Seguretat havia censat disset ambulants a tota la província, fet que va provocar que s'establís aquest número com l'assignació total de llicències que podrien coexistir en actiu. Aquesta limitació es mantindria de manera rigorosa en els primers anys de la dècada de 1950 i causaria una pluja de denegacions a tota nova sol·licitud. Casos com el del fotògraf de Figueres Amadeo Rosell Portabella, que acabaria emigrant a l'Argentina, demostren el *modus operandi* entre fotògrafs. Una càmera Agfa i un Chevrolet com a laboratori fotogràfic eren després traspassats a Josep Argeles Buixera, fill del també fotògraf ambulant d'origen francès Miquel Argeles Congost. A Girona, Ricard Pla Maranges traspassaria la seva llicència a Albert Marco Ballesteros el 1954, després d'haver-se traslladat a Sant Feliu de Guíxols i haver adquirit un estudi fotogràfic. És a dir, les baixes d'uns permetien les altes dels altres, a més de la cessió del material.

Poc després, les pressions per engrandir-ne la xifra van evidenciar la inoperativitat del sistema, i de disset s'augmentà a vint-i-una autoritzacions. El 1956 s'obrí la franja fins a trenta-cinc per encabir les més de deu sol·licituds que aleshores es trobaven en llista d'espera: Narcís Sans Prat, Juan Mendoza Blanch, Juan Simón

de Najas (o Denajas), Miguel Colines Escalera, Roman Suris Caballero i Francisco Coll Carreras, només per a la ciutat de Girona.

Per la seva banda, els fotògrafs ambulants també s'emparaven amb la rigidesa administrativa de l'aparell franquista per fer valer els seus drets. Es trobaven aglutinats en el Grup Provincial de Fotògrafs Ambulants, que formava part, a la vegada, del Sindicat Provincial del Paper, Premsa i Arts Gràfiques dels Sindicats Nacionals de la Falange Espanyola Tradicionalista. Mitjançant aquest òrgan pseudosindical, els fotògrafs sol·licitaven protecció davant de la nombrosa competència que apareixia a la ciutat de Girona i al llarg de la Costa Brava amb la bonança del temps i la vinguda d'estiuejants o per les Fires de Sant Narcís. Perquè els fotògrafs ambulants es van multiplicar i estendre per tot Espanya entre 1940 i 1960, però cada territori tenia les seves circumstàncies socials i econòmiques particulars. El cas de Girona i les poblacions costaneres permet observar la lluita dels fotògrafs locals per defensar el seu espai de treball davant de l'allau d'ambulants de Barcelona que, darrere l'empremta dels estiuejants, es traslladaven de la ciutat a la platja per seguir amb l'activitat retratística. Els ambulants no només volien fotografiar el gironí, sinó també el «pixapí».

En moltes altres ocasions, els mateixos fotògrafs, a títol individual, denunciaven els companys que consideraven intrusius perquè no tenien l'autorització d'ambulància pertinent. Així, la Guàrdia Civil intervenia en

els conflictes entre ambulants de Girona i altres fotògrafs de la província o fotògrafs procedents d'altres demarcacions. Tals serien els conflictes amb Gabriel Miralpeix Boadas, d'Arbúcies, o Jesús Cadefau Capdevila, de Puigcerdà, fotògrafs que, malgrat no tenir llicència per treballar a la via pública, sí que podien operar en l'interior de locals sempre que disposessin del permís del propietari. En altres ocasions, les denúncies entre col·legues ambulants responien a sospites de préstec de càmeres i llicències per delegar l'activitat professional a altres persones. Va ser el cas de Sebastià Martí i Antonio Muñoz León, les acusacions sobre els quals van ser desestimades per indemostrables per la policia. El primer era propietari d'un establiment fotogràfic al carrer Cort-Real i comptava amb un equip d'ajudants per fer fotografia a salons i domicilis. En el segon cas, l'organització de xarxes familiars al voltant de la fotografia ambulant dificultava aquesta claredat i individuació de la professió, tal com va argumentar la mateixa policia aleshores. Antonio Muñoz León era gendre del fotògraf ambulant Juan Simon de Najas i germà de dos ambulants més, Pascual i Pablo Muñoz León. Aquests darrers operaven amb les mateixes càmeres i disposaven, a més, de llicència del Govern Militar de Girona per fotografiar en campaments i casernes, encara que no tenien autorització de la Direcció General de Seguretat.

A vegades, l'ordre dels fets era invers. Fotògrafs o ciutadans que fotografiaven ocasionalment, de manera



Sr. Sánchez, empleat de Sebastià Martí Roura (Fotografia Martí), fotografiat per un ambulat el 1956. (AHG. Fons Govern Civil. Secció Fotògrafs ambulants).

clandestina, per treure's un sobresou, es defensaven de les acusacions dels professionals amb llicència. Va ser el cas, el 1955, del pintor i fotoreporter Antoni Crosa Mauri de Palamós, denunciat pel fotògraf de carrer de la localitat, «que además de tener una bolsa bien repleta se puede trasladar en Vespa propia a Gerona», com afirmaria el mateix Crosa en una missiva enviada a Francisco Moré per sol·licitar protecció del Govern Civil.

Potser per tractar-se d'un dels més antics de la ciutat, Ricard Pla Maranges també va ser dels fotògrafs més actius a l'hora de defensar els drets dels ambulants autoritzats. De vegades a títol personal, però també en comunió amb altres col·legues de la ciutat, com Roman Surís, Fernando Lajaima, Luis Zamorano o Juan Simón, amb qui bregaria per l'estricta compliment del marc legal i no dubtaria a denunciar fotògrafs sense llicència mitjançant la mateixa fotografia per provar les acusacions. No obstant això, les nombroses peticions d'ordre al Govern Civil fetes per Pla Maranges evidencien el desbordament de l'ofici i les constants transgressions del marc legal.

En la majoria dels casos, el conflicte s'originava per incongruències i contradiccions en la distribució de competències a l'hora de decidir, precisament, qui podia decidir. La Direcció General de Seguretat del Govern Civil tramitava les autoritzacions per a la fotografia ambulant, però, a la vegada, els ajuntaments també gestionaven sol·licituds. D'altra banda, el Go-

vern Militar de la província tramitava permisos als seus espais, i els propietaris de locals o les famílies de domicilis particulars tenien la potestat, és clar, d'autoritzar fotògrafs a treballar amb ells. De fons hi havia una sort de carrera contra el vent o un fer mans i mànigues per intentar esquivar l'oracle de la tecnologia moderna: la cultura fotogràfica, i el seu exercici, avançava de manera incontenible amb els conflictes d'interessos i competències professionals derivats. La seva gestió i, sobretot, la voluntat de vigilància i constricció estaven, senzillament, abocades a l'embolic i al desordre, com també a les arbitrietats de les lògiques del poder, ara administratiu, ara gremial; una circumstància de la qual eren ben coneixedors els agents implicats del Govern Civil de la província, que periòdicament emetien informes sota l'epígraf «Asunto: fotógrafos ambulantes» per intentar revisar o aclarir el que era un fenomen puixant i, per tant, complex i problemàtic, com demostra aquesta correspondència interna de principis de 1950, conservada a l'Arxiu Històric de Girona:

Desde la implantación del cupo y cierre del mismo, han venido desfilando por este Gobierno Civil infinidad de personas dedicadas a fotógrafos ambulantes, que en su mayoría trabajan en la clandestinidad con la pretensión de documentarse para poder trabajar legalmente, y al no serles admitidas las instancias, no dejan de demostrar su desagrado, especialmente los que tributando al Estado como fotógrafos y carecer de tal autorización especial, se ven obligados a ejercer clan-

destinamente. / Unos se conforman y se quedan esperando para cuando ocurra alguna vacante y puedan solicitarla, pero otros, como se ha visto se han dirigido directamente a la Dirección General donde al parecer son escalafonados, circunstancia muy anómala, pues si se tiene dispuesto a los Gobiernos Civiles que no se admitan tales instancias, no habiendo vacantes, tampoco deberían admitirlas en dicho Centro, sin haber pasado antes las peticiones por el Gobierno Civil correspondiente, que es el que en realidad debe proponerlos, si se ajustan a lo dispuesto [...].

En conclusió, si bé les xifres oficials d'ambulants actius rondaven la vintena, sembla obvi que a la pràctica n'eren moltíssims més. El fet de posseir una càmera, en un moment en què encara no era un fet completament generalitzat, facilitava l'exercici de retratista, ni que fos d'una manera puntual. Ho exemplifiquen altres fotògrafs que no apareixen en la documentació del Govern Civil però que sabem del cert que van exercir de fotògrafs de societat a Girona, com va ser el cas de Salvador Crescenti. Perquè la cultura fotogràfica estava cada vegada més normalitzada i l'accés a un retrat no només resultava més fàcil, sinó també més demanat per part de vianants i vilatans, estiuejants o assistents a un embalat, a les fires del poble o a una celebració social. Així, també, el mapa de fotògrafs s'aniria eixamplant amb noves localitats com la Bisbal, Platja d'Aro, Torroella de Montgrí, la Jonquera, Espolla i un llarg etcètera.

On són les dones?

Per bé que el camp de la fotografia sempre ha estat prolífic quant a la presència de dones fotògrafes, tant professionals com amateurs, malauradament la seva visibilitat en les fonts primàries i en les lectures històriques és força minsa, i encara més en el cas d'un terreny, com el de la fotografia ambulants, ja de per si precari en termes de percepció i reconeixement sociocultural. Encara que només puguem escriure'n quatre ratlles, creiem que val la pena recordar-ne els noms.

Sabem del cert que hi havia dones fotògrafes ambulants o ajudants de fotògrafs, però resulta difícil exemplificar-ho amb casos. Ja hem esmentat el de Salvadora Fortià, a qui es denegà autorització per treballar a la Devesa, per bé que va exercir de fotògrafa juntament amb el seu marit, Ricard Pla Maranges. Altres petites pistes documentals entre els expedients del Govern Civil donen a entendre que alguns fotògrafs, com Enric Pujol Carbonell, delegaven a l'esposa la producció de fotografies a la via pública, mentre que molts dels fotògrafs ambulants, com s'ha estudiat amb el cas de Martí Massafont i la seva esposa, Maria Fontanils, tenien el suport de la unitat familiar per fer totes les tasques de laboratori als vespres, a la llar familiar.

De tots els expedients, acceptats o denegats, que el Govern Civil va gestionar en les primeres dècades del franquisme, només ens costen dues sol·licituds procedents de dones. La primera pertany a M. Luisa Zara-

goza Simón, de Palafrugell, que iniciava els tràmits per a una llicència l'any 1955, al·ludint que aleshores ja es dedicava a la indústria de la fotografia, sense galeria, i, per tant, només amb laboratori de revelatge, ampliació, il·luminació i retoc. La fotògrafa argumentava el fet de ser cridada amb regularitat a fotografiar en hotels, locals esportius o altres espais tancats de la Costa Brava per elaborar reportatges socials. La petició va ser denegada, entre altres motius, perquè «no era possible acceder a dicha pretensión por no estar permitido dicho trabajo al sexo femenino». Poc després, el 1959, a Dolores Feijoo Borrajo, de Caldes de Malavella, se li assignava el lloc número vuit de la llista d'espera sense més incidències.

A partir de 1960, a poc a poc, els murs del gènere s'anirien flexibilitzant una mica, no tant per l'obertura de la mentalitat de l'època com pel fet que algunes filles de fotògrafs s'anirien incorporant a l'ofici, fos ambulant o de fotoreportatge. Però aquesta història s'entrecreua amb nous tombs de la cultura fotogràfica i, per tant, amb l'inici del final de la mateixa fotografia de carrer.

La normalització de la fotografia d'aficionat i l'ocàs dels ambulants

L'any 1969 Tomàs Mallol, l'eminent col·leccionista i pare del fons del Museu del Cinema de Girona, rodava el curtmetratge *Daguerre i jo*. L'argument gira al voltant del minuter Jaume Galtés, instal·lat al parc Bosc

de Figueres, i la seva espera, cada vegada més resignada, d'uns joves als quals ha retratat i que, just després, han marxar esvalotats sense veure el resultat final de la fotografia ni tampoc pagar el retrat. És un film d'aire taciturn que narra, en certa mesura, l'ocàs d'aquests fotògrafs de carrer al tombant de la dècada de 1960.

Sovint s'aborda la història de la fotografia atenent només als aspectes tècnics i econòmics. És una cantarella força habitual la que afirma que la fotografia, durant molt de temps, va ser una pràctica reservada a les famílies benestants perquè les càmeres resultaven molt costoses per a la resta de la societat. Això mereix algunes puntualitzacions. La perspectiva d'entendre la fotografia no només com una qüestió material, sinó sobretot cultural, ens hi pot ajudar.

Si retrocedim a la dècada amb què iniciàvem aquest text, els anys trenta, veurem que ja aleshores els cursos de fotografia amateur i d'aficionat eren molt habituals i que el mercat ofería un bon assortiment de càmeres de diferents preus. Això no vol dir que aleshores tothom tingués un aparell fotogràfic, perquè no tothom es veia a si mateix amb la possibilitat de tenir-ne un. A més, fins llavors era un objecte associat, simbòlicament, a l'estatut burgès. Però sí, a poc a poc la societat va anar assumint la cultura retratística com a pròpia i els fotògrafs de carrer van ser de les primeres portes obertes a l'autorepresentació. No hem d'oblidar, emperò, que sovint els ambulants treballaven en moments d'oci i espais d'esbarjo. Per tant, una part de la

seva fotografia responia a les ganes de jugar, de dedicar-se un moment o de fer-se un retrat per enviar-lo als éssers estimats pels gironins o els visitants, i també, és clar, de tenir un record de la seva participació en els diferents esdeveniments de la ciutat. La prova és que molts ciutadans, tot i tenir càmera, adquirien retrats fets pels ambulants.

El pas de la dècada de 1960 a 1970 comportà diversos canvis socials i culturals, amb l'emergència d'una joventut que encapçalaria la lluita per una subversió del model de país, mentre s'apropava la mort de Franco. No per casualitat, aquesta joventut nascuda pels volts dels anys 1950, alguns amb la càmera del pare a casa, seria la primera a abraçar majoritàriament la fotografia d'aficionat per poder tenir eines d'autorepresentació més adequades a les noves formes de sociabilitat i afecte. Seria el símptoma d'una generalització definitiva de la presència de càmeres a les llars i als grups, alhora que formes culturals dominants en les dècades anteriors anirien minvant. En clau estrictament fotogràfica, la imposició el 1968 d'un nou requisit per als ambulants, el carnet d'empresa amb responsabilitat, juntament amb l'adveniment de la fotografia en color en detriment del blanc i negre, aboliria el caràcter casolà de què havia gaudit la fotografia fins aleshores i la capacitat autònoma dels retratistes. Tot plegat, condemnava minuters i *leiquer*os a la seva progressiva desaparició.

Què van aportar els fotògrafs de carrer durant més

de mig segle? D'una banda, l'accessibilitat econòmica i material del retrat a una part de la població que, bé per manca de capital, bé per trobar-se en àrees rurals, els resultava difícil accedir a la tecnologia fotogràfica. De l'altra, la «facilitat del moment», que deia Garri-ga, la possibilitat de disposar de la fotografia com un engranatge que relliga persones amb persones, perso-nes amb moments i persones i moments amb espais. També van ser professionals utilitzats per empreses privades, associacions sense ànim de lucre, instituci-ons religioses o cíviques i el mateix Ajuntament. Eren fotògrafs més econòmics que un fotoreporter, però so-bretot eren legió, sabien moure's i fer xarxa de clients, estaven a l'abast i abastaven tota la ciutat. Podríem dir que, en bona mesura, les càmeres dels fotògrafs ambu-lants eren les càmeres de Girona.

Des de la perspectiva del segle XXI, les seves foto-grafies, si bé no resulten singulars o originals segons els canons estètics de l'alta cultura, sí que són altament comunicatives i afectives, i ens permeten reflexionar sobre una història cultural més pròxima als marcs co-muns de pensament i sentiment del conjunt de la soci-etat i les seves relacions interpersonals i amb el territori. També fan possible valorar aquesta pràctica com un guanyapà essencial que va permetre a moltes persones sortir de la misèria. En aquest sentit, el valor de la fo-tografia de carrer resideix precisament en la norma, en allò que comparteixen les imatges i els seus fotògrafs, en els elements que guarden en comú. Que bona part

dels fons personals i privats de Girona i les localitats circumdants estiguin replets de fotografies d'aquests ambulants és un senyal material inequívoc del seu pes i rellevància en la història de la fotografia a la ciutat.

Fonts documentals

AHG, Fons Govern Civil, caixes 1552 i 1553.

Bibliografia

CALAFELL, J. «La fotografia familiar com a font documental», *L'Avenç* [Barcelona], núm. 413 (juny 2015), p. 32-39.

ESPINET, F. *Notícia, imatge, simulacre: La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*. Bellaterra: UAB, 1997.

IGLESIAS FRANCH, D. «Una superposició de realitats sobre l'Hospital de Santa Caterina». A: GIL, M. R.; MIRAMBELL, E.; JUAN, I. [et al.]. *Antic Hospital de Santa Caterina: 350 anys d'esperit de servei*. Girona: Fons, 2016.

— «Fotografia a Girona: moments decisius». A: *Retalls d'història de Girona: Cicle de conferències Girona a l'Abast: XIV*. Girona: Bell-lloc, 2012.

INSENER, E. *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: Notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, Girona: Curbert Comunicació Gràfica, 2000.

- Martí Massafont*. Girona: Ajuntament de Girona: Rigau, 2012.
- ROLDÓS I SOLER, A. «Fotògrafs guixolencs. La postguerra», *L'Arjau* [Sant Feliu de Guíxols], núm. 55 (deseembre 2006), p. 16-19.
- TIÓ, S. «El fracaso de The Automatic Photograph Company, origen de la cámara minuteria». A: *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Saragossa: Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el Católico (en premsa).