



LES INNOVACIONS INDUSTRIALS I TECNOLÒGIQUES A CASA DURAN

per Mònica Piera, historiadora del moble català

En un llarg procés que s'inicià en el segle XVIII, la industrialització produí canvis en totes les fases de la manufactura de productes, des del disseny fins a la comercialització. *Dissenyador, obrer, magatzem, exposició o catàleg* són paraules que entren en el llenguatge diari del nou món de la producció i en la forma d'entendre el consum al llarg del segle XIX.

Molts van ser els intents per treure al mercat productes originals, que, aprofitant els avantatges dels innovadors processos de fabricació, tenien com a objectiu oferir qualitat a bon preu. D'aquests una gran part van fracassar, però altres aconseguiren irrompre en el mercat amb èxit i canviaren per sempre un objecte, un concepte o un espai. L'arquitectura és un dels sectors que millor reflecteix aquests canvis i a l'interior de les llars es concreten amb una aposta per la novetat al servei primer del luxe i, a poc a poc, també del confort.

Efectivament, a mitjan segle XIX l'objectiu de la majoria d'iniciatives empresarials europees era proposar productes d'aparença luxosa a preus més econòmics que els manuals. S'aprofitaven els mètodes industrials per fer una producció seriada i s'investigava per tal d'oferir manufactures de materials i tècniques que s'assemblassin als preuats d'èpoques anteriors. Els habitatges de la burgesia s'ompliren d'aquestes novetats que es lluïen com a mostra de la seva posició social i econòmica. Triomfaren materials com ara el cartró pedra en lloc de la fusta, les impressions aplicades que simulaven marqueteries, el ferro colat imitant marbre o el paper pintat amb textura envellutada, que substituïa els teixits. Les indústries permetien per primer cop decorar la llar a la moda amb resultats excel·lents i a un preu relativament assequible.

Arribats a final de segle aquest tipus de béns de consum "d'aparença" continuava vestint les sales de rebre de moltes de les llars burgeses catalanes, com és el cas de la casa Duran. Els terres, les parets, els teixits, els llums o els mobles havien canviat el seu aspecte respecte a altres èpoques, però no era un canvi formal més de la història dels estils, era un canvi d'essència, de la composició dels materials i de procés d'obtenció dels productes. Per primera vegada, els salons de Catalunya deixaven de tenir tots els mobles de fusta, ja

que el cartró pedra era capaç de donar la mateixa resistència a un cost inferior; les estances s'il·luminaven amb gas perquè s'havia avançat en la generalització d'aquest nou sistema d'il·luminació que substituiria les tradicionals espelmes i, fins i tot, els sòls de terra cuita de tota la vida passaven a ser de ciment hidràulic, que simulaven les catifes de colors però que es podien rentar amb aigua i detergent.

La fabricació seriada intentà aconseguir bons resultats ja que economitava matèria primera i mà d'obra. L'ús de motllos van ser clau per a l'obtenció de molts d'aquests productes industrials. Motllos per les trepes dels terres, per aconseguir les corbes de les cadires vieneses, motllos per fer els mobles de paper maixé, o per fondre els molts objectes de metall, de vidre i de ceràmica que embellien els espais i omplien les cases. El motllo de metall o de fusta s'havia utilitzat des de sempre, però ara es perfeccionava i s'adaptava al sistema industrial ja que es revelava essencial per simplificar la producció i crear sèries. En un moment en que la bellesa es relacionava amb l'acumulació d'ornamentació, la màquina posava els mitjans perquè no fos car aconseguir-la. El problema de moltes d'aquestes creacions, però, era trobar una estètica sincera adequada a les necessitats de la població. Les màquines permetien fer coses inimaginables fins aleshores. Els fabricants queien seduïts per unes màquines que "milloraven el passat" i permetien fer de tot a baix preu (Feray, 1988), per això més que mai era necessari saber què es volia aconseguir i posar límits a la imaginació. L'exposició "Decorations on False Principles", que va tenir lloc al The South Kensington Museum, el 1852, va evidenciar aquesta falta d'orientació estètica i formal, i que des d'aquell mateix moment va intentar superar-se.

A l'època de la Restauració les noves propostes estètiques progressistes s'estenien per Catalunya i la indústria començava d'oferir productes que, encara fossin que luxosos, prioritzessin un nou concepte, el de confort aplicat a la llar. Els escrits d'artistes i teòrics anglesos com ara Pugin, i després Cole, Jones i Morris, que plantejaven nous models de bellesa, van tenir incidència a casa

nostra, canviant l'orientació dels productes d'algunes indústries. Igualment els tractats mèdics que subratllaven la importància de la solubilitat de les ciutats, dels edificis i de les llars, com ara els de Pere Felip Monlau, i també els clamors dels moralistes i socialistes a favor de la continència del luxe i de les aparences, tot plegat va desembocar en la recerca d'una llar més humana, neta i confortable, aprofitant els recursos que oferia la indústria i la tècnica.

El confort al qual s'aspirava s'entenia des de diferents vessants complementaris, com ara facilitar la instal·lació, el transport i el muntatge d'un producte, oferir comoditat a l'usuari i simplificar la neteja i el manteniment. Els "articles de luxe", com els anunciaven les empreses, es començaven a plantejar des d'aquests punts de vista, que donaran una altra dimensió al concepte disseny, ja que proposaven com a primera premissa que hi hagués una relació directa entre la forma d'un objecte i la seva funció. Els canvis més evidents i dràstics tingueren lloc al bany -amb el pas de la neteja seca a la humida, com s'ha batejat el pas del tocador al rentamans-, i a la cuina -on la cuina econòmica s'imposava sobre la tradicional llar de foc-. Objectius que s'anaven resolent i aplicant primer en els grans centres urbans i després, a poc a poc, a la resta de poblacions.

La casa Duran es construeix en un moment en què l'arquitectura domèstica a Catalunya estava incorporant aquestes rellevants novetats fruit de la industrialització i també dels avenços de l'enginyeria i de la medicina. Com bé argumenten Eleb i Debarre (Eleb i Debarre, 1995), la reglamentació, les tecnologies i els nous materials van ser els mitjans, nascuts del progrés de la indústria, per donar forma a les idees noves. El ferro i el vidre colat van ser utilitzats pels arquitectes com a vectors de les exigències d'aquest nou confort i de les recents necessitats d'higiene. Però hem vist com a la casa burgesa aquestes innovacions no van fer rebutjar les maneres anteriors, sinó que les van substituir de forma lenta i gradual, quasi imperceptible. Hi havia materials, tècniques i procediments novells que van entrar als interiors, però la casa arrossegava evidents empremtes de l'arquitectura del passat a la qual s'incorporaren aquestes novetats que finalment serien el germen de

l'arquitectura del segle xx. En el passeig per la casa Duran és fàcil adonar-se que els homes de 1890, especialment els membres de la burgesia, no menyspreaven el passat; ben al contrari, hi trobaven eines útils per donar dignitat a la seva llar, una llar en què ja s'infiltrava el nou model de confort.

La il·luminació artificial

Si hem vist que a la casa Duran s'aplicaren senzilles i efectives mesures per tal d'aprofitar al màxim la llum natural i graduar la seva intensitat, els avenços tecnològics del segle XIX permeteren el desenvolupament de noves fonts per obtenir llum artificial de millor qualitat que la d'èpoques anteriors, gràcies a l'arribada del gas als habitatges i posteriorment de l'electricitat. Els diferents estris i aparells per fer llum que descobrim a la casa Duran ens ajuden a mostrar les millores cabdals que es van produir en aquest terreny. Hi ha un abans i un després del gas i l'electricitat, que repercutí en els hàbits diaris, tot allargant les jornades més enllà de l'horari solar.

Quan es va construir la casa Duran a finals del segle XIX, el sistema d'il·luminació era encara amb oli, cera o sèu d'animal. La llar conserva alguns estris d'aquest període anterior al gas, testimonis d'una època on a l'ocàs del sol la foscor envaïa les estances. Així, per exemple, es conserva un parell de candelers de fusta del segle XVIII, que s'havien fet servir sobre l'altar (826 i 827). Són barrocs i es devien retirar de la capella quan aquesta es va reformar a l'estil neogòtic i se substituïren per altres exemplars a joc amb el retaule. Per apagar-los era imprescindible l'apagallums, que encara descobrim al darrere de la porta de la capella. Hi ha, encara, diverses llumeneres de sobretaula i per penjar (19, 303, 520) en llautó. Eren llums d'oli amb un dipòsit i un o diversos brocs. Tenint en compte que a les llars hi havia molt pocs punts de llum, sovint portaven nanses per poder-les traslladar, la qual cosa donava lloc a cremades a mobles i fins i tot incendis. També hi ha una parella de canelobres (539.1 i 539.2), és a dir, un suport amb dolles per encaixar-hi les candeles de cera. Són de taula amb

cinc braços i candela central, de finals del segle XIX i fabricats amb diferents peces de metall, obtingudes amb motllos, i cargolades. Hi havia moltes empreses nacionals i internacionals dedicades a aquest tipus d'objectes artístics per a la llar, com ara l'empresa Isaura de Barcelona, del 1824 al 1885 (Maestre, 1995), o ara la d'A. Farrés & Cia. de Badalona, amb dipòsit a la capital catalana.

Les recerques per millorar la qualitat i intensitat de la llum originaren propostes amb diferents olis combustibles, com ara l'oli de colza, de balena o el querosè fins al descobriment del petroli el 1859. Aquest combustible accelerà el desenvolupament de l'enllumenat artificial, i donà lloc als quinqués amb el característic canó de vidre que protegia la flama i reduïa la tremolor i el cremador i regulador, normalment de la casa Kosmos, que en millorava el funcionament. La pantalla també era de vidre per mitigar els corrents d'aire i deixar passar la llum. Es trencaven sovint, com va passar a casa Duran el juliol de 1906, com es desprèn d'una factura de reparació de Joan Sobrevila. Eren llums econòmics que suposaven una considerable millora amb els sistemes d'enllumenat anteriors, la qual cosa motivà una molt bona acollida i la producció massiva. Un quinqué col·locat al centre d'una taula o penjat del sostre permetia portar a terme activitats socials com ara jocs de cartes o fins i tot llegir, cosir o escriure. A finals del segle XIX i començaments del XX es van construir una bona quantitat de quinqués en metalls, com ara el llautó o la calamina. La decoració d'aquestes peces seguia la moda dels estils, com podem comprovar en l'exemplar neorenaixement (1) de la casa Duran, que fabricaven empreses com ara la casa Amaya. Els catàlegs de làmpades, com el de James Shoolbred & Co o el de Catterson and Sons Ird. del 1907-1908, anomenaven als quinqués de sostre *duplex lamps* o *suspending lamps* i mostraven models molt propers al que penja a la camilla.¹

1

² Informació facilitada per Leire Rodríguez.

Amb tot això veiem que arribats a final de segle, el gas encara no havia entrat a Cervera. Com comenta María Teresa de Sas en aquesta mateixa publicació, la seva expansió per Catalunya va ser molt lenta. Si a Barcelona s'inaugurà l'enllumenat públic el 1842, a Cervera aquest important esdeveniment no va tenir lloc fins al juliol de 1901, seixanta-un anys més tard, quan es va acabar la instal·lació de les canonades del gas acetilè que permetien alimentar les faroles dels carrers i també dels habitatges. És una data molt tardana, però anterior a la de petits pobles escampats pel territori. Aquest retard provocà que el promotor del projecte, Faust de Dalmases, tingués una important pèrdua econòmica, ja que no va poder amortitzar la inversió, en substituir-se, en pocs anys, per l'electricitat.²

Unes factures de l'arxiu Duran mostren com l'any 1903 s'està col·locant el gas a alguna de les seves propietats, i pensem que es tracta de la casa del carrer Major. El gas s'utilitzava per il·luminar les aranyes al centre de cada estança. És a dir que es recuperà l'antic sistema de llum de sostre amb braços llargs tot substituint les espelmes per les tulipes que protegien el llum generat per la combustió del gas. També es van col·locar aplics de paret i llums de sobretaula. Les canalitzacions es deixaren a la vista per tal de no espatllar la decoració, encara molt nova. Els llums fabricats amb tubs de metall que transportaven el gas i amb les característiques claus de pas, es guarnien amb aplicacions de llautó, ornamentacions de vidres de colors i els globus de vidre decorats. Es dissenyaven en diferents mides i estil per tal que la làmpada coordinés amb la decoració de l'estança. Empreses, com ara la d'Emilio Judas o la de Miret i Assens, venien infinitat de models, que seguien propostes semblants a les d'altres països, per exemple, l'americana de Mitchell, Vance & Co. Una de les formes de llum de sostre era l'anomenada de lira, com la que es troba al menjador (123) amb una decoració que preliu el modernisme i que intuïm

2

² La inauguració de l'enllumenat amb gas acetilè.p. 271-274.

semblant a la que Narcís Oller descriu a un menjador de la dècada de 1880 “una senzilla lira de gas il·luminava aquelles parets pintades d’un color torrat (...) El parament de la taula brillava, no obstant, net i polit, sota la lira de gas, que destriava sa llum en els coberts d’argent, les copes de mig cristall, els plats de pisa blanca amb filets blaus, i el porró de cristall (...)” (Oller, 1980). De totes maneres, la majoria d’exemplars de la casa són al gust francès en llautó emmotllat i daurat, i destaquen per la seva qualitat la que llueix al saló (528) i la de l’habitació blava (856). A més dels fabricants dels aparells i de les empreses subministradores d’aquesta font d’energia, el gas donava feina a moltes empreses que s’encarregaven del manteniment de les instal·lacions, de netejar els metxers, canviar peces, etc.

Un document de l’arxiu històric de Cervera ens informa que al juliol de 1908 s’està en procés de fer la instal·lació de l’enllumenat elèctric públic i particular a la ciutat.³ Encara que no es disposa d’un document que ho certifiqui, tot apunta pensar que a la casa Duran l’electricitat arribà en aquell mateix any o en el primer semestre del següent, ja que es conserva una factura del 22 de setembre de 1909, amb una anotació que diu textualment “*arreglar una regadera, los timbres y la luz eléctrica, trabajo dos horas y media, 2 pesetas*” que confirma que en aquesta data la casa tenia la instal·lació elèctrica en funcionament. Molt possiblement l’entrada de la llum elèctrica no va eliminar totalment la de gas, sinó que ambdós sistemes van conviure a la casa, com es va fer a moltes altres. Com explica Mireia Freixa, a les sales de representació era molt comú mantenir les aranyes de gas, mentre que l’electricitat es començà a instal·lar a les zones de pas i de servei (Freixa, 1998). Aquesta és possiblement la raó que el llum de sostre d’estètica plenament modernista de la casa el trobem al rebedor (núm. 22).

3

³ Dades del document firmat per José Dessy i presentat a l’alcalde de Cervera.

El sistema mixt d'enllumenat no es donava només als habitatges, sinó que eren les mateixes empreses fabricants de llums que les oferien per tal de donar rendibilitat a les inversions i als models dels catàlegs. Van mantenir dissenys de gas per a llums que funcionarien elèctricament o afegien braços electrificats a llums i aplics que inicialment havien estat pensats per a gas. Els aplics de la capella (núm.327) són d'aquest sistema mixt i els de les tauletes de nit i d'alguna altra sobretaula són models de gas readaptats.

Les aranyes dissenyades per a il·luminació elèctrica van eliminar el tub gruixut i les claus de pas de les de gas, però sovint presentaven estils i formes properes. La producció era en gran part industrialitzada, encara que el muntatge es fes manualment. Moltes d'elles es construïen a base de peces cargolades i encaixades, sistema que facilitava l'oferta de models similars amb més o menys decoració o punts de llums. L'important era l'efecte general, per això sovint els llums semblen el resultat d'una combinació de peces de metall, vidre o porcellana triades aleatòriament, com ara l'aranya de la cambra alegre (496). Només alguns dels models es proposaven en "l'estil modern", és a dir, d'estètica modernista.

Dels diferents llums elèctrics de la casa volem destacar, per novadores, les grans bombetes col·locades al sostre del saló principal i que, tocant a la gran aranya central, permetien il·luminar la sala com mai abans s'havia fet. Són grans globus en vidre glacejat i decorat a l'àcid enroscats directament al sostre, en concret al centre de les rosetes de la sanefa de guix que decora el perímetre del sostre. Les trobem a casa Duran de Cervera, igual que altres cases decorades en aquesta època, com ara al saló principal de la casa Turull de la plaça Urquinaona de Barcelona, entre molts exemples. Era una demostració clara de l'aposta per a aquest nou sistema d'il·luminació i de les enormes possibilitats que oferia. Altres models elèctrics presents a la casa conserven les formes de les aranyes d'espelmes del segle XVIII amb llàgrimes de cristall i tubs de vidre que

mantenien viva l'elegància dels palaus francesos a la llar burgesa del segle XX (núm. 444).

Dels llums de taula, la majoria mantenen l'estètica dels canelobres d'espelma, però ressaltem un llum art Deco de porcellana amb pantalla de paper pintada, comercialitzat per la prestigiosa casa J. Busquets del Passeig de Gràcia, 36, de Barcelona (500). Aquesta empresa, que va iniciar la trajectòria el 1840 es va dedicar a la tapisseria, ebenisteria i a la decoració al centre de la ciutat, va arribar a ser una de les més importants empreses del sector durant el Modernisme. El 1917 es va traslladar a l'Eixample des d'on continuà servint la nombrosa clientela (Sala, 2006) i oferia el nou estil que arribà de París: l'Art Deco.

Avenços tècnics aplicats a parets, terres, tapisseries i retrats

Els productes industrials van permetre que membres de la burgesia poguessin gaudir d'espais interiors que recreaven èpoques i estils del passat i que oferien a les seves llars l'apropiada elegància. Dèiem en el capítol anterior que cada un dels espais ens transportava a un gust o una cultura diferent. Per complir aquest objectiu certs elements com ara les parets, els sostres, els terres i les tapisseries eren especialment importants. Les parets de la major part de la casa són recobertes de paper, i és que des del segle XVIII aquesta tècnica guanyà terreny com a revestiment de parets, gràcies a la millora de qualitat del producte i de la fixació dels colors, que es presentaven en una ampla gamma cromàtica. La producció es va mecanitzar seguint els passos de les indústries tèxtils i es posaren al mercat esplèndids papers pintats com els que trobem a les sales de la casa Duran, on es percep un destacat gust pel daurat, present en el fons o en la mostra dels de la zona noble. A finals de segle XIX la qualitat del paper és tan bona que fins i tot s'arriba a imitar les textures, com ara la del vellut del saló principal. El paper decoratiu que omple les parets es complementa amb un arrimador, en paper o pintat sobre el guix, de fons llis sobre el que es resolen unes sanefes o una composició geomètrica de referències arquitectòniques. Aquest arrimador dóna pas cap a les decoracions també geomètriques dels

terres hidràulics, així com dels quarterons de les portes de pas i dels porticons de les finestres. Per la part alta, en canvi, la paret es remata amb unes sanefes horitzontals, en paper o en guix, que ressegueixen el perímetre i ajuden a establir una relació estètica entre paret i sostre. A cada una de les sales principals, el sostre es treballa amb sanefes de guix al perímetre, que emmarquen un floró central que acull les grans aranyes en bronze daurat. Els estucs presenten el gust propi de la Restauració, amb estrelles, flors de piques o paper, palmetes i llaceries en dissenys de base geomètrica i amb una suau paleta de colors on dominen els rosats, blaus i ocres entre motlures novament daurades. D'aquesta manera, ja sigui a través del material o dels motius utilitzats, en la decoració de cada sala es busquen elements de relació per tal d'aconseguir la unitat estètica dels espais.

Al llarg de la història, els teixits han desenvolupat un paper decisiu al parament de la llar, no només perquè tenien una presència destacada, sinó especialment perquè els preus de les teles bones sempre han estat alts i per tant aquest material servia per marcar estatus. Vestir una casa amb velluts, domassos de seda o brodats només s'ho podia permetre persones d'un alt nivell adquisitiu. La matèria primera ja era costosa i la producció, amb telers manuals o directament llavorant a mà, era molt lenta. En aquest camp els avenços industrials van tenir molt camí per recórrer i ho van aprofitar. Ja al segle XVIII es van obtenir resultats destacats, com ara els teixits estampats, les indianes, amb decoracions de colors variats i a la moda a preus assequibles aptes per a la classe mitjana. A mitjan segle XIX la potent indústria tèxtil era capaç de produir una bona varietat i qualitat de teixits al servei de la indumentària i del parament. Quan es va decorar casa Duran, la qualitat de les robes que es fabricaven a Catalunya era molt alta, amb teixits duradors, amb capacitat per produir dibuixos complexos i àmplies gammes de colors artificials, i fins i tot teles impermeables a base d'encerats, ideals per als tendurs o els seients de despatx. La revolució més important va venir de la mà del teler jacquard, que permeté mecanitzar el procés d'obtenció del teixit i, així, augmentar significativament la producció, i, sobretot, produint teixits

complicats amb gran exactitud, fins aleshores inimaginables, com ho demostra el saló principal de la Casa Duran. Raons estètiques, però també aquestes millores tècniques van afavorir la moda de les robes pesades i bigarrades a tota la segona meitat de segle, que sovint s'acompanyaven de jocs cromàtics contrastats, com a repercussió de les teories físiques del color. El punt de mira per a Catalunya, com per a la resta d'Europa, era París d'on sortien els models i les més rabioses novetats.

El tapisser era el professional més beneficiat per aquestes millores de la indústria tèxtil, la qual cosa li va permetre ser decisiu en els dissenys dels interiors. A la seva botiga no es confeccionaven només tapisseries, sinó que ara, alguns d'ells, per primera vegada, venien també mobiliari i oferien el servei de decoració integral. Es començaven a vendre salons, dormitoris o menjadors complets amb mobles, teixits i també objectes ornamentals i complements. Per ajudar a seleccionar, es posaven a l'abast del client diferents recursos comercials. Per una banda, a les noves botigues es presentaven estances completament muntades; per altra banda, es publicaven catàlegs comercials que s'anaven actualitzant periòdicament i, fins i tot, se li ensenyaven fotografies amb els models proposats, eina que també iniciava la trajectòria al servei de les indústries.

En un camp on els tapissers van tenir un paper decisiu va ser a les estructures dels seients que aportaven un nou concepte de comoditat gràcies a les molles helicoidals. Es va veure clar que la combinació de molles amb el farcit de llana o de crin conferia als seients un confort superior. El nou sistema d'entapissat es va generalitzar ràpidament, així com el *capitoné*, on les puntades que fixen les molles s'oculten sota un botó. L'organització i disposició dels botons és el que donava un nou aspecte a l'entapissat dels seients. Des de 1840, alguns es van entapissat enterament i ocultaven totalment l'estructura de fusta, que van donar lloc als anomenats, per influència francesa, *seients confortables*, que

s'acompanyaven de cintes, galons, cordons i borles de passamaneria, sempre fent joc amb la roba.

Era als salons i als dormitoris on el teixit tenia una presència més destacada i on sempre es tenia cura que les robes coordinessin. El saló de casa Duran i el dormitori principal en són dos bons exemples. Al saló, la roba del cadiratge, de les cortines dels balcons, de les portes de pas i dels cobretaules es va fer servir la mateixa roba, un jacquard en llana i seda de flors en tons rosats i daurats enriquit amb cintes i borles de passamaneria, que llueixen a joc amb el paper pintat de les parets i contrasten amb el negre brillant dels mobles. Les cortinetes, naturalment de roba més lleugera perquè deixessin passar la llum, s'havien escollit per entonar en colors i dibuix. En el dormitori, per la seva banda, es va seleccionar una seda de color blau per entapissar totes les peces de l'estança i de l'alcova, inclòs el dosser i el cobrellit. Aquí també es va buscar que el color anés a joc amb el dibuix del paper de la paret, de fulles blaves sobre fons daurat, i que contrastés amb les fustes de tots els mobles, sempre fosques. Sobre alguns mobles es col·locaven delicats cobretaules, com ara un mantó de Manila sobre el piano o la calaixera, que aportava una nota de cosmopolitisme a la llar. En canvi, a la *saleta*, sala de confiança o gabinet, els mobles que componen el cadiratge estan entapissats a joc i es complementaven amb confortables i escambells coberts amb altres robes, amb les quals es barrejaven, per aconseguir un aire més desenfadat, adequat a l'ús de l'estança.

Un altre material que confereix a les estances un aire diferent respecte a períodes anteriors a va ser la rajola hidràulica produïda a les fàbriques catalanes. Aquest terra homogeni complia tres requisits essencials, era decoratiu, higiènic i s'oferia a preu competitiu. Tal com es planteja en les innombrables exposicions d'arts sumptuàries i industrials que serveixen de model a les manufactures, la rajola hidràulica exemplifica bé el que es buscava en la producció al servei de la llar, reunir bellesa i utilitat. El dibuix del terra del saló simula una catifa amb sanefa que remata la decoració central a base d'un

dibuix ortogonal alternat amb rosetes que coordinen amb les que decoren els estucs del sostre i els agafadors de les portes. Igual que a les parets, els colors escollits per aquesta sala són especialment llampants.

Quan les habitacions estaven en ús, tots els elements que les integren conservaven els colors i textures originals. Imaginem la bona impressió que causava als convidats, quan s'encenia la gran làmpada de bronze central i es feia evident el taronja i groc del terra, l'impressionant daurat del paper pintat, els marcs daurats de les fotografies de les parets, els fils de colors de les tapisseries contra el negre brillant dels mobles.

L'homogeneïtzació dels espais interiors es compensava amb petits detalls que marcaven el grup concret al qual pertanyia la família, els èxits que havien assolit els membres, així com altres detalls que permetien identificar-los a ells i els seus objectes. Els retrats familiars, les inicials brodades a les tovalloles i estovalles, l'orla universitària, els diplomes i premis, l'estampa de la Primera Comunió, tots aquests objectes s'exposaven amb orgull a la casa, perquè s'entien com a testimoni de fites rellevants de la vida familiar i ajudaven a donar cohesió. En aquest sentit els retrats de membres de la família subratllaven el respecte a les lleis humanes de la successió i de l'herència, una institució social sobre la qual es sustentaven el passat, el present i el futur de cada un dels membres que la componien. A les parets del saló i sobre alguns mobles s'han disposat retrats fotogràfics, i és que el nou mètode de reproducció anava guanyant terreny, tot substituint el gravat i la pintura. A casa Duran es pot gaudir d'exemples de retrats treballats amb tècniques properes al pictoralisme, a mig camí entre la pintura i la fotografia, en un moment en què aquesta no estava totalment acceptada com a medi artístic. En el retrat de la Sra. Carme Inglés i de Torres (529), observem aquest intent de donar aire artístic a una fotografia, tot afegint traços de dibuix a llapis. Sovint eren dones les que treballaven en els tallers de pintura de les cases de fotografia i eren elles qui practicaven aquests retocs als positius i als negatius. Un treball que es presentava, a més, com una de les atraccions de les sales a on esperaven els clients abans d'entrar a fer-se el retrat.

Els mobles

En la decoració integral de les estances destaca el paper del mobiliari. Poc sabem dels autors dels mobles de la casa Duran a excepció de l'altar signat per Sobrevila i les cadires de fusta corbada, de les quals tot seguit en parlarem. Vist el paper determinant de Sobrevila a l'organització dels espais i la decoració, és possible que pogués actuar com a intermediari d'alguna de les moltes empreses de mobiliari actives a Barcelona i que, com explica Leire Rodríguez (Leire Rodríguez , 2011) i els anuncis dels diaris de la ciutat (Piera i Mestres, 1999), oferien mobles d'estètica i factura molt similars als de la casa.

La funció de cada sala determina les tipologies escollides i el seu aspecte. Una passejada ràpida a les quatre sales de visita de la casa Duran no deixa dubtes que la funció principal, sinó única és la de rebre. Els seients són molt nombrosos, en format cadira, cadira de braços, cadira lleugera o canapè; la gran majoria alienats contra la paret, tal com s'havia fet al llarg de tota la història, per deixar-los ordenats. Només quan era menester, els seients es separaven de la paret per després retornar-los al seu lloc. Els d'aquestes sales, encara que construïts amb molles són de models que obliguen a seure amb l'esquena rígida, ja que els seients tenen poca fondària i els respatlles pugen amb molt poca caiguda. Són seients de compromís i per seure segons les normes d'urbanitat vigents. Igualment rígides, però molt delicades, eren les cadires anomenades *de ball* d'ús femení, que trobem al saló (545). Són d'un model molt lleuger, tornejat i amb reixeta que feien servir les dones, especialment joves, en recepcions, concerts o balls. El model es va crear a França a mitjan segle XIX, i va aconseguir un gran èxit en el període de Napoleó III, perquè servien de complement als cadiratges entapissats. El model es va estendre a altres països, i el van incorporar en els catàlegs de mobles.

En realitat, és només durant el segle XIX que els seients es començaren a col·locar al voltant d'una taula de centre –alta, naturalment- o d'un braser o un

vetllador. Va ser una de les novetats que demostraren la influència de la burgesia a la societat amb la incorporació d'unes maneres més informals de relacionar-se. La nova disposició dels mobles és perceptible als espais familiars, com ara la *sala de la padrineta* o la *camilla*, però en canvi no es trasllada a les sales de representació, on les imposicions de l'aristocràcia continuaven deixant la forta petjada. En aquest sentit destaca la saleta, que, encara que es troba a la zona de visita, és l'estança de menys compromís i, per tant, els mobles s'han disposat com a la zona privada de la casa. A més, s'han disposats els confortables, que permetien que l'usuari pogués seure en una posició menys rígida i, per tant, més relaxada i informal.

Els cadiratges de les sales de rebre es feien a joc amb un moble decoratiu, ja fos en forma de consola o d'entredós. La consola és una tipologia que va aparèixer en el segle XVII i que des de llavors es va convertir en l'element indispensable de galeries i sales de rebre. Complementava la decoració parietal i se li atorgava una funció més estètica que funcional. Es composava d'una taula sobre la qual lluien objectes a la moda, en forma de rellotges, escultures i, sobretot, canelobres, la flama dels quals es reflectia a la lluna del mirall que s'alçava per sobre del tauler. L'entredós, en canvi, era una tipologia nova del segle XIX, que va sorgir a França on es coneixia sota el nom de *meuble d'appui* o *meuble d'entre-deux*, fent referència al fet que se solia col·locar entre dues obertures, ja fossin finestres o portes. Era la versió moderna de l'armari baix, amb funció principalment estètica, per això es decorava l'exterior de les portes. Sovint s'acompanya també d'un mirall, com és el cas de l'exemplar del saló Duran (538).

Els mobles de la saleta i els del menjador responen a un dels estils més difosos a Catalunya durant l'últim quart de segle XIX, el neorenaixement. Era, com deien els anuncis de les empreses, la versió moderna del Renaixement no només italià, sinó també l'anglès i sobretot el germànic. Els models arribaven de les modernes indústries de moble d'Alemanya i d'Àustria, i a Catalunya es desenvolupaven en fusta de noguera tallada amb elements arquitectònics, com

ara arcs de mig punt, pilastres estriades, mètopes, puntes de diamant i baguetes; combinats amb motius clàssics com ara fulles d'acant, rosetes, palmetes, petxines, tots ells esquematitzats i emmarcats en formes geomètriques. Se sumaven a elements tornejats, especialment columnes, fusts bulbosos, galeries de balustres i potes de ceba organitzats en estructures simètriques de clares referències renaixentistes i pesades visualment i físicament.

En el cas dels seients, la fusta s'acompanyava de tapisseria o de les imitacions de cuir, com les que trobem al menjador i al dormitori de la padrina, fetes amb pasta de cartró estampada i fixada per tatxes, que ens transporten al mobiliari propi del segle XVI espanyol. L'èxit de l'estil del neorenaixement va permetre que s'allargués fins ben entrat el segle XX amb poques variacions. Si ens fixem bé en el conjunt de la saleta, podem apreciar les petjades del modernisme en aquests mobles de tall clàssic, en concret en els motius florals dels coronaments dels seients i de la consola (443 i 438).

Si el menjador es va afermar com un espai cabdal en la vida familiar burgesa, la taula havia de poder encabir el nombre de comensals de cada àpat, d'aquí ve el triomf de les taules extensibles a base d'afegir allargadors, que les estovalles s'ocupaven d'amagar. Van ser els anglesos que, a finals del segle XVIII, començaren a dissenyar diferents models de taula extensible per a menjador. Thomas Sheraton (Sheraton, 1791-1794) presenta per primera vegada una taula al mig de l'estança, quan, fins aquell moment, es concebien plegables per poder adossar-les a la paret quan no es feien servir. A partir d'aquell moment diverses empreses de mobiliari van crear intel·ligents sistemes per obrir i tancar-les de forma fàcil que patentaren amb l'objectiu de mantenir en exclusivitat la venda. Encara que el Regne Unit sempre va mantenir el liderat, altres països van copiar aquells invents. A Catalunya, a mitjans de segle XIX es va generalitzar la taula circular amb extensions al mig, però a final de segle, durant l'estil alfonsí, també es va desenvolupar amb èxit el model de taula quadrada o rectangular, com la del menjador de Casa Duran.

L'estètica de la taula anava a joc amb les cadires i amb els altres mobles que equipaven l'estança. Sovint, eren dos els mobles que formaven el conjunt i que servien per exposar i guardar el necessari del parament de taula. L'un agafava la forma d'aparador gran amb portes de fusta a la part baixa i vitrina a la part alta. L'altre moble, en canvi, era més petit i es denomina trinxant, perquè la seva primera funció era la de fer de suport del menjar quan arribava de la cuina, i trinxar i preparar la vianda abans de servir-la. El tauler del moble havia de ser resistent a la calor, per això majoritàriament en aquella època era de marbre, material que s'havia convertit en imprescindible en el mobiliari català del segle XIX i que a partir d'aproximadament 1860 solia ser del tipus gris i ja no del blanc de Tortosa, fins que amb el modernisme s'imposà el de to rosa.

A la vitrina de l'aparador es guardava i també es mostrava, la vaixel·la de luxe, la qual es feia servir només en grans ocasions i quan hi havia convidats. D'aquesta manera, la vitrina del menjador permetia que aquestes peces bones, així com altres objectes del servei de taula seleccionats, quedessin a la vista, encara que no es fessin servir. També en aquest camp la industrialització va donar molt bons resultats qualitat-preu. Novament van ser els motllos que permeteren la seriació de les formes per molt complexes que fossin i l'estampació i el gravat van ser els camins més fàcils i efectius per omplir d'ornamentació els objectes de taula. Un dels molts exemples d'aquest tipus d'indústria va ser l'empresa Pickman, que va aconseguir una molt bona comercialització per tot Espanya i per això peces d'aquesta marca es localitzen a moltes llars burgeses (145). La fàbrica de ceràmica va ser creada a la Cartuja de Sevilla per Charles Pickman, un empresari que pertanyia a una nissaga dedicada, en una primera etapa, a l'exportació de ceràmica i vidre des d'Anglaterra amb sucursals per diferents països europeus. El 1841 va instal·lar una fàbrica de ceràmica a l'interior del monestir de Santa María de las Cuevas, tot aprofitant la desamortització dels béns eclesiàstics per Mendizábal. Les peces agafaven formes elegants i per a la decoració feia servir gravats en planxa de coure, tot seguint tècniques i maneres angleses, que van ser premiades a diverses exposicions de productes industrials. Una altra peça a la moda i que devia lluir a la vitrina o sobre una

taula era la copa en ferro colat realitzada a la fundició de Mägdesprung, a l'antiga Prússia d'estil del neorenaixement, i que porta el número de registre així com el logotip gravat de l'empresa. El fet que fos un objecte decoratiu estranger en un estil admirat pels catalans a final de segle XIX li afegia interès i ajudava a crear un aire cosmopolita a la llar.

Hem de referir-nos a l'acabat negre que presenten molts dels mobles construïts a Catalunya a l'últim quart de segle XIX i els de Casa Duran no en són una excepció. El negre que trobem als mobles del dormitori alegre, del dormitori blau i també del saló responen a una moda generalitzada a Europa durant aquell període i que tenia com a font de referència la laca japonesa i també la preuada fusta de banús. La influència de l'*Aesthetic movement* o estil artístic que es desenvolupà a Londres va centrar la mirada a la producció d'aquell país asiàtic i especialment a aquells elements que l'identificaven i que s'allunyaven de la producció històrica europea. La voluntat de trobar propostes originals que superessin els historicismes va fer de l'art japonès un nou referent. La mirada a l'art oriental –les laques-, així com l'expansió dels mobles de paper maixé i el moble filipí, va convertir el negre en un color dominant per als interiors. No es tractava, però, de pintar els mobles de negre, sinó d'aconseguir un acabat que s'apropés a la finor de la laca. En la producció catalana de cap al 1870 es va posar en pràctica l'acabat en xarol negre i la fusta ebonitzada d'una gran qualitat. Encara que la composició del vernís res tenia a veure amb la resina vegetal de la laca, l'efecte era relativament proper. Un negre intens, brillant, compacte, anomenat *barniz negro* a l'*Almanaque del museo de la industria*, publicat per Eduardo de Mariategui (Acosta, ANY??, p. 14), que li donava un aspecte homogeni. Només els bons envernissadors sabien donar aquest acabat a base de goma laca i fum d'estampa i acabat a secant.⁴ Per ajudar a l'efecte brillant i

4

² Moltes han estat les receptes publicades al llarg dels segles per donar un negre perfecte a la fusta, que tenen com a comú denominador llustrar molt l'acabat per tal d'apropar-se al negre del banús o de la laca.

polit es treballava sobre caoba, que es tractava abans per tapar-li bé el porus i es preparava per tal d'obtenir una superfície al més fina i llisa possible. Amb la voluntat d'abaratir fusta, la caoba es posava normalment en forma de xapa, encara que en les zones que s'havia de fer algun rebaix, era menester posar un regruix de caoba, de la fondària del treball de la talla o motllura, com per exemple a la calaixera de la cambra alegre (483). Les bones peces, com ara la consola del saló, mostren en els treballs de talla un joc de brunyits, mates i cisellats, que ajuden a generar efectes volumètrics i a enriquir encara més l'acabat (523). L'estructura interior dels mobles, en canvi, solia ser de pi en els mobles més senzills i de cedre en els millors. Per tant, hem de desmentir la creença popular que relaciona el negre d'aquests mobles amb el color del dol i tenir present aquesta voluntat d'apropar-se a l'aspecte de la laca per fer una lectura adequada de l'ús de la caoba per sota de la capa de pintura.

Amb l'objectiu d'aconseguir la unitat cromàtica i estètica de les estances, alguns dels mobles anteriors a la reforma de la casa es van “modernitzar” per tal d'adaptar-los al nou espai. Aquest devia ser el cas del llit de la cambra alegre, que data de mitjan segle XIX i que es va envernissar de negre per coordinar amb la resta de mobles que es van comprar a final de segle, en aquest cas, per tant, amb un negre que no ve de fàbrica.⁵

Casa Duran és el millor exemple per adonar-se de la repercussió de la moda pel negre en el mobiliari d'època de la Restauració, i veure la petjada que va deixar a les principals estances de la casa. El cadiratge del saló (543) n'és un dels exemples. Formalment aquest conjunt respon a l'estil popularment conegut com *alfonsí*, que combina elements del neorenaiement i del Lluís XVI, en tots els casos fugint de formes corbes i accentuant la simetria i els elements de procedència arquitectònica. Les formes d'aquest cadiratge responen

5

⁵ Als comptes de Juan Sobrevila se cita actuacions a un llit i a un somier –estrènyer i escurçar- i envernissar de negre. El document no dóna més dades, però creiem que es podria tractar del llit de la cambra alegre, que estilísticament és anterior a la resta del dormitori i porta l'acabat negre.

perfectament al gust català de l'últim quart de segle XIX, en concordança amb propostes alemanyes i angleses. L'acabat més comú d'aquests mobles era en noguera natural, però en aquells conjunts que es volia donar major qualitat s'escollia l'acabat negre que, amb tocs daurats, oferia el marc ideal per tal que lluís el jacquard de tons rosats i daurats de la tapisseria, a joc amb les cortines del saló. En certs punts les propostes de l'alfonsí s'agermanen amb l'estil neogrec, l'altra dels estils de moda a l'Europa de final de segle XIX i que podem trobar en alguns dels detalls del conjunt, i que també revela fonts comunes amb la producció de l'empresa de Herther Brothers, artesans, que procedents d'Alemanya es van instal·lar a Nova York i van mantenir obert el prestigiós negoci des de 1864 fins a 1906.

Fins i tot el dormitori blau, d'estil de Lluís XVI que en el segle XVIII es va caracteritzar per l'ús de colors clars i pastels, es va reinterpretar amb fusta de caoba i acabat negre. La forma d'aquest cadiratge respon a les propostes sorgides cap a 1860 com a resultat del cansament de l'estil neorococó que havia dominat la decoració dels salons a meitats de segle. Les indústries del moble proposaven una tornada a estils de línies rectes, com ara el neorenaixement, que comentàvem abans, i el neoclassicisme, especialment en la versió francesa de Lluís XVI, com és el cas. La qualitat de la fusta d'aquest cadiratge li confereix una solidesa estructural i un lluïment decoratiu que permet considerar aquest conjunt com de molt bona categoria. L'ueix amb el respall de *chapeau* o barret i s'acompanya de muntants en forma de columnes tal com s'havia fet en els models del segle XVIII. De totes maneres, hi ha trets nous que no trobaríem mai en les versions originals, com les potes de xampinyó i coronament del respall, a més de l'acabat negre. A *El carpintero moderno*, publicat per José Abeilhé i Juan Justo Huguet el 1885, i que servia de model als fusters de l'època, hi ha versions properes del model, que seguien d'altres estrangers, com ara els de la casa anglesa James Shoolbred, que almenys des

de 1876 va publicar en el seu catàleg i el va mantenir en anys posteriors fins al tancament de l'empresa el 1931.⁶

En aquest mateix dormitori i entre els dos balcons, trobem un dels dos armaris de lluna de la casa, de molt bona qualitat, treballat en xapa de xicaranda i amb talles aplicades, novament en negre Ilustrós. La precisió i destresa en l'ús de les gúbies per fer les talles denoten un bon artesà com també ho és el treball de l'envernissador que li va conferir un acabat a monyeca vermellós que va brunyir a les parts prominents i deixà en mat les fondes per aconseguir un efecte volumètric de les talles. Aquests acabats manuals es combinen amb treballs mecànics per tal d'aprofitar al màxim els avantatges industrials. L'ús de serres mecàniques va permetre, entre altres coses, dedicar atenció fins i tot als interiors, que són xapats, cosa que no era habitual en la producció d'èpoques anteriors i en canvi es repeteix sovint en mobles decimonònics.

L'armari de lluna és un guarda-robes que inclou un gran mirall a la part exterior de la porta. Aquest tipus de moble contenidor i a la vegada gran mirall és una tipologia nova, que apareix per primer cop cap al 1835, quan s'industrialitza el sistema de fer grans llunes de mirall. Van ser les empreses vidrieres d'Alemanya que oferiren grans planxes de vidre pla sense que es trenquessin en refredar-se, ja que podien graduar-ne la temperatura i mantenir-la estable. A més, van fructificar les recerques per aconseguir la superfície reflectant a base de platejat en lloc de la planxa de metall sota mercuri. Podem dir que aquests avenços van democratitzar els grans miralls i en van permetre la col·locació a cases de nivells socials que fins llavors no s'ho podien permetre.

Tenint en compte que fins aquell moment el mirall era un dels objectes més luxosos de les cases, a causa de la dificultat que comportava fer-los i, per tant, també del seu elevat preu, podem entendre l'èxit de l'armari de lluna i la seva

6

⁶ Agraeixo a Leire Rodríguez la fructífera col·laboració en la localització d'informació sobre indústries artístiques i a Angels Creus, en la elaboració de les fitxes de les peces de la casa museu.

ràpida expansió per tot Europa, el qual fou un dels mobles més representatius del dormitori del segle XIX, que va convertir-se, junt amb la calaixera, en el contenidor de roba personal. En realitat, les dues tipologies van conviure durant un llarg període de temps, fins que a mitjan segle XX, els armaris, derivats d'aquests guarda-robes amb lluna, han dominat en els dormitoris.

Podem entendre que l'armari de lluna va ser molt ben acollit perquè permetia que la classe mitjana pogués accedir a un moble que solucionava a l'hora diverses funcions importants, com ara guardar roba, reflectir la llum i emmirallar-se de cos sencer. A més, el fet que la cara externa de la porta, és a dir el *frontis*, fos ocupat per un mirall, que ara no era car, abaratia el preu de l'armari, ja que eliminava el material que hagués ocupat aquest lloc principal del moble.

A partir dels dos exemplars de la casa, observem que aquestes peces responen a una construcció modular i seriada pròpia del segle XIX. Les diferents parts es poden muntar i desmuntar amb facilitat i les decoracions són afegides, ja sigui encolades o emmetxades, de tal manera que era fàcil canviar-les per adaptar-les als diferents gustos i necessitats, sense haver de fer una peça única. Aquest tipus de construcció triomfà al segle XIX i permeté que la classe mitjana pogués decorar les llars amb peces elegants, a la moda, sense un cost excessiu.

Una tècnica aplicada al moble que es desenvolupà gràcies a la revolució industrial és la dels mobles de fusta corbada, anomenats també de Viena, com ho demostra la documentació de la casa.⁷ La producció industrial de mobiliari fent servir fusta de faig corbada va ser iniciada per Michael Thonet a Boppard i després a Viena. El mètode, totalment mecanitzat, aconseguia corbar la fusta per aplicació de vapor sobre motllos específics per a cada una de les formes del moble, primer amb fusta laminada i ja el 1840 amb massissa. El mètode ofería mobles forts, flexibles, econòmics, eficients, funcionals i muntats amb molt

7

⁷ Al compte de Juan Sobrevila de l'any 1906 es diu que per serrar una cadira de Viena i per encolar les cames i el respall i fer un tamboret de fusta i treball cobra 2 pessetes i 15 cèntims.

poques peces. Així, el marc del seient de les cadires estava realitzat per només una peça corba. Les potes encaixaven en aquest marc i el respall, que podia adquirir diverses formes, era una prolongació dels suports del darrera. Els seients més cars eren els de reixeta, però hi havia també de contraxapa llisa, contraxapa en relleu, perforats o dibuixos al foc imitant marqueteria, entre altres. Thonet venia a tot el món a través de catàlegs on les peces estaven numerades per facilitar les comandes, catàlegs que renovava al llarg del temps, tot incloent-hi nous models. L'èxit de la producció basada en la quantitat va portar moltes altres empreses, com ara Kohn o Fischel, a competir amb ell, quan li van caducar les patents el 1869. A l'Exposició Internacional de Barcelona de 1888 va haver-hi una important participació d'aquestes empreses de fusta corbada al pavelló d'Àustria i Hongria, època en què el moble de fusta corbada ja estava en ús a la capital catalana. En el cas espanyol, València va ser el centre productor més fort amb les empreses Ventura Feliu, Salvador Albacar i Luis Suay, entre altres.

A casa Duran hi ha cadires, cadires de música, escambells i balancins on es pot apreciar l'ús del faig corbat, la simplificació constructiva sense emmetxats tradicionals, l'ús de cargols industrials i tècniques com ara el pirogravat i l'estampació per a la producció dels seients. Unes de les cadires de la cambra de la padrineta, per exemple, responen al model número 14 de la casa Thonet, el més famós i del qual ja es van produir en vida de Michael Thonet milers d'exemplars. Aquesta cadira és la que li va donar fama mundial per haver aconseguit un seient individual simple, elegant i de construcció totalment industrialitzada que només necessita 6 elements a part dels cargols; és la que millor exemplifica les seves recerques i els seus èxits i ha estat reproduïda en innumbrables ocasions. Les cadires del despatx, per la seva part, responen al número 57 del catàleg *Gebrüder Thonet* de 1890. Com indica l'etiqueta, van ser venudes per l'agent *Muebles de Viena- F. Castelltort* al carrer Pelai 56.⁸

8

⁸ Agraïxo a Julio Vives la col·laboració en la catalogació d'aquestes cadires.

Intel·ligentment, i per tal d'expandir al màxim la comercialització dels seus productes, Thonet establia relacions amb botigues i empreses de moble que dominaven el mercat local. Aquest és el cas d'aquestes cadires, que encara que van ser construïdes per Thonet, les venia Castelltort sota la seva etiqueta i les publicava en el seu catàleg de venda, també de 1890. Els respatl·lers i els seients són fets de contraxapat en relleu, imitant els cars i desitjats cuiros d'estil neorenaixement. Tot un moble a la moda, a preu assequible a partir d'unes tècniques i materials senzills. A part d'aquesta etiqueta, les cadires en llueixen altres de més petites amb un nombre que indica la peça de sèrie en la fabricació i que s'hi posava per facilitar-ne el muntatge, ja que el transport dels mobles es feia desmuntat per aprofitar al màxim l'espai de les caixes d'embalatge.

Aquests i molts altres objectes obtinguts per mitjans industrials omplien les llars del segle XIX. Especialment a partir de l'Exposició Universal de Londres de 1851 es van multiplicar les propostes per substituir els materials naturals i les tècniques manuals per les novetats industrials sense disminuir en ornamentació. Més aviat al contrari, la facilitat a incorporar-la, l'afegia en excés. Com diu I. Campi i hem comprovat en el respàs de peces de la casa *"en el marco de la cultura burguesa, los excesos ornamentales tenían una explicación más socioeconómica que estética. La industria ofrecía la posibilidad de adquirir a buen precio papeles pintados, tapicerías estampadas, muebles y toda clase de objetos decorativos hasta entonces sólo asequibles para las clases aristocráticas. Ello permitía que cualquier familia de clase media aparentara un estatus social superior al que realmente tenía (...)"* (Campi, 2007, p. 94). És en aquest context d'industrialització al servei de la burgesia benestant que hem d'entendre la Casa Duran, els espais de què disposa i els objectes que conserva.

Bibliografia

MANCA LA REFERÈNCIA D'ACOSTA, ELEB I DEBARRE!!!

CAMPI, Isabel. *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FERAY, Jeray. *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*. París: Berger-Levrault, 1988.

FREIXA, Mireia (1998): "La "casa" de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure". A: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. Barcelona: MNAC, La Caixa, 1998, p.119-137.

OLLER, Narcís. *La febre d'or*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

PIERA, Mònica i MESTRES, Albert. *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al Modernisme*. Manresa: Angle Editorial, 1999.

RODRÍGUEZ, Leire. "Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914)". A: *Estudio del Mueble* (novembre, 2011), núm. 14, p. 26-29.

Maestre, Vicente. "Francisco de Paula Isaura (1824-1885), broncista y platero". A: *Locus amoenus* (1995), núm. 1, p. 209-225.

SALA, Teresa M. *La casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida: Universitat Autònoma, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida, MNAC, 2006.

SHERATON, Thomas. *The cabinet-maker and upsholsterer's drawing book*. Londres: Bensley, 1791-1794.