

## UNA GALERIA FOTOGRÀFICA DOMÈSTICA

Per **Núria Rius**, historiadora



Gairebé en totes les estances del pis noble trobem suspesos a la paret els rostres d'aquelles persones que van resultar significatives per a la família Duran i Sanpere. Sentinelles de la casa, la seva presència dóna, des de la més absoluta dignificació, identitat a l'espai: dinàstica quan parlem dels retrats de parents com els padrins Jeroni Duran Massó i Joaquina Farreras Muntaner, i ideològica en el cas del retrat de Víctor Balaguer, realitzat pel fotògraf J. Massaguer a la dècada de 1860. Les fotografies provenen d'alguns dels estudis de més anomenada de la Barcelona de la segona meitat del segle XIX: firmes com les de Joan Martí, els *Napoleon*, Miquel Matorrodona i Pau Audouard donen autoria i prestigi a les imatges. I és que com a bona família burgesa, els Duran i Sanpere i els seus parents també van complir amb el ritual d'anar fins a la ciutat comtal per tal de fer-se fotografiar i, en aquest sentit, la casa revela, en el seu interior, les característiques formals i els usos de la fotografia en el vuit-cents, predominada per la cultura d'anar a *cal retratista*. És a dir, el retrat fotogràfic al servei de la memòria col·lectiva familiar.

### El ritual d'anar a casa del fotògraf: l'àlbum d'Elisa Sanpere

La majoria dels retrats es troben en la part noble de la casa, distribuïts pels espais del despatx, la saleta, la cambra alegre, el saló i la cambra blava, per tal d'acomplir amb la seva funció socialitzadora. No obstant això, bona part de les fotografies més importants són còpies ampliades de retrats de petit format que provenen d'una galeria privada i personal estotjada en un àlbum fotogràfic les inicials del qual –ES– donen a conèixer la seva propietària: Elisa Sanpere.

Format per més d'un centenar de retrats de familiars i parents, l'àlbum es troba avui conservat en els fons no museïtzat de la casa, tot i que, amb tota probabilitat, aquest hauria estat un artefacte més del conjunt d'objectes que, bé per la seva dimensió estètica o bé per la seva dimensió funcional, va articular l'espai domèstic dels Duran i Sanpere al llarg de la segona meitat del segle XIX. I és que la fotografia, que va ser presentada al món l'estiu de 1839 gràcies a les gestions polítiques que el govern francès va fer amb Jacques Louis Mandé Daguerre -un dels inventors de la primera càmera coneguda com a *daguerreotip*-, va trobar en el retrat una de les seves raons de ser i en l'àlbum

fotogràfic un dels seus espais més significatius dins de la llar del vuit-cents. De cuir, vellut o de nacre, i col·locat sovint sobre una tauleta, l'acte de fullejar l'àlbum per tal de fer passar el temps va ser un dels costums més establerts entre la burgesia i, molt especialment, entre les dones (M. Santos García Felguera, 2007, p. 84-86). Així doncs, el recull de fotografies d'Elisa Sanpere és el punt de partida del conjunt de retrats de la casa i un exemple molt il·lustratiu de la rellevància que va tenir el nou invent fotogràfic i els seus usos socials també a Catalunya.

El novembre de 1839 el daguerreotip va arribar a Barcelona de la mà del gravador Ramon Alabern, que en va fer una demostració pública al Pla de Palau. En els anys successius la ciutat veuria passar, en un primer moment, daguerreotipistes sovint estrangers, instal·lats temporalment en fondes i habitacions de lloguer, i, seguidament, retratistes que obririen de manera permanent estudis al mateix Pla de Palau i al llarg de les concorregudes Rambles. Malgrat la promptitud de la data, del 1839 ençà i fins ben entrat el segle XX, la fotografia va resultar, a excepció d'alguns amateurs benestants, una realitat llunyana i gairebé màgica per als profans de la matèria.

El fet d'anar a *cal retratista* es tractava, en primer lloc, d'una experiència iniciàtica, pel que tenia de misteriós posar-se davant d'un objectiu de vidre de grans dimensions que els contemplava, en els primers anys durant alguns minuts, més endavant durant uns quants segons, sense que allà passés aparentment res, més que la reacció silenciosa de la química sobre la placa a l'interior de la càmera. I, en segon lloc, d'un exercici de reivindicació social, en posar a l'abast d'una part de la burgesia la possibilitat d'accedir a la possessió de la seva pròpia imatge, una realitat molt lligada a la concepció estatutària de l'antiga noblesa (Rouillé, 1982). Donada l'accentuació de la consciència individual de la societat occidental industrialitzada al llarg del vuit-cents, el negoci del retrat, que durant moltes dècades va ser l'opció professional predominant, va ser un comerç fructífer, variant només, en tot aquest temps, en els formats, les modes representatives i, és clar, també, els preus, progressivament més assequibles.

El Saló de la casa Duran i Sanpere està presidit per un retrat de grans dimensions dels besavis Jeroni Duran Massó i Joaquina Farreras Muntaner. Malgrat que la fotografia –un muntatge retocat en paper a l'albúmina– és datable del darrer quart del segle XIX, amb tota probabilitat l'efígie de Jeroni és una còpia d'un daguerreotip primitiu, si tenim en compte que el retratat va morir l'any 1856. I és que després de l'arribada de la fotografia a Barcelona, el daguerreotip es va mantenir fins ben entrada la dècada de 1850 com l'opció predominant a l'hora de fer-se un retrat. Consistent en una fotografia única, directament en positiu sobre placa metàl·lica, es tractava d'un objecte preciós, de preu elevat i d'execució complexa, que substituïa les antigues miniatures pictòriques, fins aleshores el tipus de retrat més assequible (Bajac, 2001). L'àlbum privat d'Elisa Sanpere guarda un retrat de Jeroni Duran les característiques del qual fan pensar, de nou, en una còpia en paper del que deuria ser un altre retrat fet al daguerreotip. Ignorem a quin estudi es va fer retratar Jeroni Duran, però a Barcelona Matthey, Franck, els *Napoleon* o Moliné i Albareda van ser alguns dels daguerreotipistes més distingits (García Felguera 2011).

Amb tot, la impossibilitat de fer còpies d'un daguerreotip i el seu cost, que en dificultava el consum per part d'altres estrats de la burgesia, va fer que a principis de 1860 s'introduís un nou tipus de retrat, l'anomenat *carte-de-visite*. Importat de París, on havia estat ideat pel fotògraf-retratista Eugène Disdéri, la targeta de visita consistia en un retrat de 6x9cm en paper albuminat, que partia d'un negatiu de vidre tractat amb el procediment anomenat col·lodió humit i del qual se'n podien obtenir, per un preu més reduït que el daguerreotip, nombroses imatges en posicions variades. Així doncs, gràcies a una major velocitat d'execució, amb una multiplicació del nombre d'imatges per menor cost, aquest antecedent del modern *fotomaton* va provocar un primer desenvolupament del negoci del retrat fotogràfic, fent que la fotografia es convertís en un actiu important de la indústria de la imatge (McCauley, 1985; 1994). A la mateixa ciutat de Barcelona el nombre d'estudis va créixer fins arribar a la trentena i l'oferta es va ampliar a compàs de la modernització progressiva de les possibilitats de la fotografia i l'estandardització dels retrats i els seus usos. Entre aquests darrers, l'intercanvi i la col·lecció de retrats de

persones pròximes o, fins i tot, de celebritats –polítiques, teatrals o literàries, per exemple– va ser un dels més estesos, assimilant-se a la cultura dels àlbums de cromos.

Les galeries de *posa*, fetes majoritàriament de fusta i vidre, van anar ocupant els terrats de les cases cèntriques de Barcelona –si era possible, orientades al nord– per tal d’obtenir al màxim de llum possible, fent que l’experiència d’anar a cal retratista s’iniciés amb la dura escalada com a mínim d’un centenar d’esglaons. Abans, però, en molts casos, l’espera es passava en una sala especialment agençada en els primers pisos de l’immoble, disposada en àlbums amb retrats de la casa que servien com a catàleg perquè el client triés el tipus de fotografia que desitjava. Arribat el moment, el fotògraf –sovint, cap de la petita empresa i el que donava nom a l’establiment– condicionava l’escena segons les necessitats lumíniques i l’attrezzo elegit, i, després d’haver-se tapat amb la capa negra per a poder veure dins de la màquina el reflex del retratat, destapava l’objectiu els segons requerits sota el crit del clàssic: «Que ningú es mogui!» (Sagne, 1984). Així, enmig de l’olor de bromur, iode, clor i èter, el retratat havia de procurar restar immòbil, de cara a la càmera o negant la mirada, patint sovint a través dels vidres l’escalfor de la llum directa del sol, tot esperant que la reacció química de la placa dibuixés els seus trets sobre el negatiu. Artur Masriera (1923, p. 14), escriptor i doctor precisament en Dret, evocava la rellevància del ritual en els termes següents:

*«El acto de irse a retratar un barcelonés en aquellos felices tiempos, era tan grave y costoso como el de ir a otorgar testamento o arrancarse una muela. Vestirse de gala, subir más allá de un quinto piso y perder media tarde, para luego, a los quince días, oír de labios del fotógrafo “No ha sortit bé: hem de tornar-hi”, requería, en verdad, mucha afición a la propia efigie.»*

Precisament, la *carte-de-visite* és el format que predomina en el conjunt de retrats compilats en l’àlbum d’Elisa Sanpere. Moltes de les fotografies provenien dels tallers barcelonins de les dècades de 1860 i 1870 (Martí, *Napoleon*, Ramon Roig, Rafel Areñas, entre altres) i que segueixen els patrons que es van anar generalitzant amb l’assentament del negoci fotogràfic,

especialment en termes d'attrezzo, amb l'ús de cadires, butaques, columnes, cortinatges, miralls, joguines per als més petits, i tauletes per a recolzar-se o per a col·locar objectes que parlessin del retratat o que el dignifiquessin en termes culturals, com podien ser llibres.

Seguint la dinàmica europea, en el darrer quart del segle XIX Barcelona va passar dels *tallers* de barraca als primers grans *estudis* de retrat, com així van ser els casos de la Fotografia A. y E. dits Napoleon a la Rambla de Santa Mònica, la Gran Fotografia Martí a la Rambla dels Estudis o la Fotografia Audouard, primer a la Gran Via i després als baixos de la casa Lleó Morera del Passeig de Gràcia (García Felguera, 2011; Iglesias, Torrella, 2008; F. Rius, 2011). Aquestes galeries comptaven amb tota mena de detalls decoratius i petits luxes, com una entrada específica per a carruatges, diverses galeries de retrat –algunes específiques per a nens–, i variats objectes d'attrezzo que anaven des del mobiliari neorenaixentista fins al modernista. A aquests estudis barcelonins també van acudir els diferents membres de la família Duran i Sanpere per fer-se retratar, com així en queda constància tant a l'àlbum d'Elisa Sanpere com a les parets de la casa: o bé amb motiu d'una primera comunió (Retrat de la capella, il·luminat, de l'estudi de Joan Martí, 1899) o, simplement, per immortalitzar la pròpia efígie adequadament engalanada (familiar militar, de l'estudi de fotografia dels Napoleon). Malgrat que també sabem que alguns d'ells van ser retratats en cases tan prestigioses com la d'Alfonso de Madrid o la de Frédéric Boissonas de Ginebra. Tots van repetir un ritual que es mantindria vigent en bona part del segle XX, com ho proven els retrats de les filles del propi Agustí Duran i Sanpere, fotografiades a l'estudi de Banús Ferrer, en un moment en què el del retrat fotogràfic era un negoci plenament normalitzat i, fins i tot, en vies de massificació, si tenim en compte que pels volts de 1920 a Barcelona el nombre d'estudis ja sobrepassava la vuitantena.

Cal fer una menció especial pel que fa a les orles universitàries i sobre les quals la casa ens ofereix dos clars exemples, posant de relleu com algunes carreres acadèmiques liberals van ser clients fonamentals per als estudis de retrat barcelonins. La nissaga Duran, amb l'avi Agustí Duran i Sanpere, el pare Agustí Duran i Farreres i, finalment, el mateix Agustí Duran i Sanpere, va

destacar en l'àmbit acadèmic de Dret, motiu pel qual en ambdós despatxos de la casa podem veure les orles fotogràfiques de les seves promocions. Les orles dels estudiants de Dret, com els de Medicina i els de Notariat, van ser objectes d'exhibició pública durant molt de temps a Barcelona, i esdeveniren una atracció ciutadana ben popular. A la dècada de 1880 Pau Audouard exhibia els seus retrats al passatge Madoz, mentre que a principis de la dècada de 1890 el fotògraf Antoni Esplugas feia el propi en els aparadors de la cèlebre confiteria Pere Llibre, situada a la Rambla del Centre cantonada amb carrer Ferran, via on també al llarg d'anys el retratista Miquel Matarrodona, en un aparador situat al costat de l'església de Sant Jaume, hi va exhibir els retrats dels *boys*, tal com ho evocaria irònicament l'advocat i cronista Joaquim Marí de Nadal (1943, p. 46-47):

*«En el de Matarrodona [sic], había siempre los cuadros de “fin de curso”; aquellos cuadros que tantos esfuerzos motivaron por darles una apariencia un poco artística “sin conseguirlo”. Cualquiera hace una obra de arte contando, como protagonistas, con una cincuentena de muchachos de todas pintas, tirando a feos –porque la edad lo trae consigo– en cuyas caras se inicia la decoración capilar con una espléndida floración de granos de todas las medidas! Y, para alegrar la perspectiva, unos cuantos señores barbudos envueltos en sus mucetas como podrían estarlo en las manteletas de sus señoras respectivas, y un bedel, con hábito de ministro y una espada al cinto que hubiese sido discreto sustituir –tal como estaba, de revuelta, la Universidad de entonces– por un sable o por una escopeta de dos cañones...»*

### L'art del retoc: els retrats de la Sala

Des de la sessió de posa a la galeria fins a l'obtenció de la còpia en paper del retrat, en un estudi s'hi duien a terme diferents tasques: la preparació del vidre per a sensibilitzar-lo, el revelat del vidre després d'haver-se fet la fotografia i, finalment, les còpies en positiu, normalment sobre paper. En aquesta darrera fase hi entrava la figura del retocador, la tasca del qual resultava d'una importància cabdal, ja que era l'encarregat que el retratat sortís afavorit en la imatge final. En aquest sentit, tot i que la fotografia va ser una novetat

tecnològica pròpia del vuit-cents, el dispositiu en si mateix no va comportar inicialment un nou tipus d'imatge. Ben al contrari, la fotografia va cercar la seva identitat primigènia apropiant-se de la cultura visual pertanyent al gravat i a la pintura. És en bona part per això que la imatge fotogràfica, encara no instantània, va trobar el seu primer format adequat en el retrat i, consegüentment, el retoc pictòric va passar a ser un recurs natural, procurant contradir o matisar la genètica mecànica de la càmera.

Durant molt de temps la condició d'un estudi fotogràfic reputat anava lligada a la contractació de bons retocadors i *plomejadors* de clixés i d'ampliacions. Així, per exemple, bona part del prestigi dels Napoleon es devia a la seva plantilla de retocadors, que, segons el mateix Nadal (1943, p. 46), eren «*capaces de convertir la Patum de Berga en la Venus de Médicis*». Ambivalents entre la pintura i el dibuix, els retocadors –sovint dones– treballaven amb rascadors, pinzells fins, llapis, plomes o carbonet, colors a l'aiguada, pigments en pols, gomes, vernís i trementina sobre positius o negatius. En aquest darrer cas, s'ajudaven d'un pupitre equipat amb un mirall amb el qual es redirigia la llum sota el negatiu, que s'havia de trobar col·locat amb l'emulsió cap per amunt.

Ja amb el format primitiu del daguerreotip, l'art del retoc va suplir la manca cromàtica de la fotografia. S'interveniva la imatge amb una punta o un ganivet per tal de fer ressaltar la brillantor de la pupil·la dels ulls o d'una joia, i seguidament s'acoloria. En aquest sentit, les fotografies solien ser retocades per tal de corregir els petits defectes que podia presentar la imatge o per uniformitzar, per exemple, el rostre del retratat. Sovint es corregien les galtes i les mans i es dauraven les joies. A vegades s'il·luminava per complet el retrat, i es convertia en una autèntica pintura fotogràfica. Aquest recurs va ser emprat sens dubte amb el primitiu daguerreotip, fet que facilitava la seva assimilació amb el precedent de la miniatura, però també amb fotografies en paper de grans dimensions produïdes a finals de segle. Una altra opció era el plomejat o el redibuix amb carbonet de les formes, retocant la zona dels ulls, corregint la comissura dels llavis o ajudant a perfilar –o reduir– les línies del rostre. Més enllà dels efectes beneficiosos per al narcisisme del client a l'hora d'afinar les formes i fer desaparèixer les arrugues, en l'àmbit professional de la fotografia,



sens dubte, el retoc era considerat un exercici artístic que dotava de dimensió estètica al retrat fotogràfic (Gunthert, 2008).

Sabem pocs noms dels retocadors que van treballar a Barcelona. D'entre els primerencs trobem al litògraf Eusebi Planas i Franquesa i al caricaturista Manel Moliné, ambdós il·luminadors a principis de 1850 a l'estudi del daguerreotipista Matthey. Poc després Moliné obriria un negoci amb Rafel Albareda el 1856 que destacaria per la intensa activitat dels pintors en plantilla, com els mateixos fotògrafs s'encarregaven de fer-ne publicitat (Marco, 2003, p. 154-55). Ja a l'era dels grans gabinets retratístics del 1900, la història ha pogut localitzar alguns noms com els d'E. Vial, retocador de les cases Napoleon i Audouard, o de Manuel Torres Gascó, treballador de l'estudi d'Antoni Esplugas al Passeig de Gràcia (F. Rius, 2011, p. 507; Fernández, 1998, p. 17).

Una vegada més la casa ens ofereix alguns exemples que il·lustren molt bé la importància del retoc. Així succeeix amb els retrats ampliat sobre paper albuminat de Nicolau Labrós i Ferrer i de Carme Inglés i de Torres, situats a la Sala, al costat del retrat format pels padrins d'Agustí Duran i Sanpere, igualment retocat segurament per un tal A. Pastor, tal com consta a la firma al marge inferior dret. En el cas del retrat de Nicolau Labrós, el carbonet està aplicat per ressaltar uns cabells i una barba molt canosos el blanc dels quals ha tret densitat gràfica a la imatge, així com per a perfilar de nou els ulls. Mentre que pel que fa a la Carme Inglés el retoc s'ha aplicat per redibuixar els cabells, els ulls i el contorn de la cara.

Un darrer exemple subratlla de nou els préstecs que el retrat fotogràfic va fer del terreny pictòric. Ens referim al retrat de la jove Joaquina Labrós, mare d'Elisa Sanpere, que es troba repetit en dues còpies, primer a la Cambra Alegre i, després, a la Cambra Blava. Ambdues ampliacions són obra del Photo-Studio Areñas de Barcelona, és a dir, que estan elaborades pel taller de Rafel Areñas Tona, un agent destacat en la promoció artística de la fotografia a Catalunya durant el primer quart del segle xx, fill del retratista barceloní Rafel Areñas Miret i deixeble de Pau Audouard, ambdós reputats fotògrafs de la ciutat en el darrer quart de segle (F. Rius, 2011, p. 509-511).

Una vegada més, l'àlbum de fotografies d'Elisa Sanpere és el principi a partir del qual deriva en bona mesura la galeria fotogràfica pública de la casa, atès que les dues fotografies modernes són còpies d'una targeta de visita elaborada a l'estudi *Fotografía Barcelonesa* dels senyors LL i G., situada al número 40 del carrer Hospital de Barcelona. Pentinada amb els clàssics tirabuixons de l'època, el retrat de Joaquina Labrós, de família de notaris, va ser fet, amb tota seguretat, a la dècada de 1860, en un interior d'estudi, de peu, recolzada, com era habitual en l'època, en una butaca per tal d'evitar el moviment. No obstant això, les còpies modernes del Photo-Studio Areñas han substituït l'interior estandarditzat de la galeria fotogràfica per un paisatge clàssic, provant novament la concessió que durant molt de temps la fotografia es va permetre de l'àmbit de la pintura.

### Conclusió

Originària del vuit-cents, la cultura d'anar a casa del fotògraf per fer-se retratar ha estat vigent fins fa escasses dècades. La voluntat –o a vegades la necessitat– d'immortalitzar un moment vital difícilment resisteix, però, a l'oblit que progressivament va imposant el temps, a mesura que el seu pas avança, també enmig dels processos de construcció i erosió de la memòria col·lectiva familiar. El mateix Artur Masriera (1923: 14), en les seves memòries sobre la Barcelona de vuit-cents, afirmava:

*«Era curioso el éxodo que recorría el retrato familiar, desde que lo entregaba el fotógrafo, hasta que desaparecía para siempre. Si era de tarjeta de visita, moría en un álbum, llamado de familia, cuyo interés y valor iban menguando a cada generación que lo heredaba. Si era una ampliación, vistosamente encuadrada, primero figuraba encima el sofá del salón de visitas; años después, fallecida ya la persona retratada iba al despacho, al corredor, a la torre de San Gervasio o Gracia, y antes del medio siglo, era vendido en los Encantes».*

No obstant això, com estrats generacionals superposats, la casa Duran i Sanpere, amb la seva característica naturalesa de temporalitat suspesa, manté gairebé intacta la materialització domèstica d'aquesta cultura –amb la preservació dels retrats en el seu espai originari–, interaccionant amb la resta d'objectes que van significar l'estatus socioeconòmic de la família dels Duran i Sanpere.

### Bibliografia

BAJAC, Quentin. *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Baume-les-Dames: Gallimard, 2001.

BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Sabadell: Gustavo Gili, 2006 (1972)

F. RIUS, Núria. *Pau Audouard, fotògraf «retratista» de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.  
[Tesi doctoral en línia]. URL: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/32063>  
Consulta: 10 de març de 2012.

FERNÁNDEZ, Merche. «El nu femení en l'obra d'Antoni Esplugas». *El nu femení. Fotografia d'Antoni Esplugas*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1998.

FRIZOT, Michel (dir.). *Nouvelle histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, Adam Biro, 2001 (1994)

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. «Expansión y profesionalización». A: *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.

GUNTHERT, André. «Sans retouche». A: *Études photographiques*, núm. 22, setembre de 2008.

[En línia], URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>.

Consulta 10 de març de 2012.

IGLESIAS, David; TORRELLA, Rafel. *Joan Martí. Belleses del XIX*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2008.

MCCAULEY, Anne-Elyzabeth. *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven/London: Yale University Press, 1985.

MCCAULEY, Anne-Elyzabeth. *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*. New Haven/London: Yale University Press, 1994.

MARCO, Ricard. «Els retratistes del segle XIX a Barcelona. Noves dades per a la història de la fotografia». A: *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2003.

MASRIERA, Artur. «De la Barcelona ochocentista: Fotógrafos primitivos». *La Vanguardia*. 9 de gener de 1923.

NADAL, Joaquim Maria. *Mi calle de Fernando*. Barcelona: Dalmau, 1946.

NARANJO, Juan [et al.]. *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunweg, 2000.

ROUILLÉ, André. *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.

SAGNE, Jean. *L'Atelier du photographe, 1840-1940*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.