
Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audouard y Napoleón

María de los Santos García Felguera*

Antes de que la fotografía se convirtiera en un entretenimiento al alcance de cualquiera, los estudios de fotografía eran centros importantes en la vida de las ciudades, lugares donde los ciudadanos iban en busca de su propia imagen como individuos, pero también como miembros de una clase social y de una comunidad más amplia. En este sentido, aunque la historia de la fotografía nos aporta cada día nuevos datos,¹ hay todavía mucho trabajo por hacer, tanto en lo que se refiere a los fotógrafos (vidas, formación, obras, etc.) como a la industria fotográfica, y a los lugares en los que trabajaron. Éste es el caso de los estudios –galerías o talleres– de fotografía.

Sabemos que fueron muy numerosos en la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente lujosos en el cambio de siglo –entre los años ochenta y la Primera Guerra Mundial–, antes de entrar en una fase de decadencia, pero existen varias razones que dificultan su conocimiento: por un lado, el hecho de que no se hayan conservado, porque fueron destruidos o desmontados y su contenido malvendido (o, sencillamente, tirado a la basura) en los años sesenta del siglo XX; por otro, el hecho de que la mayor parte de los fotógrafos no tuvieran especial interés en conservar el recuerdo fotográfico de su lugar de trabajo ni de sus colaboradores. Es verdad que en esto no hacían más que seguir una pauta general entre otros artistas (los pintores, por ejemplo), de la mayoría de los cuales no sabemos cómo eran sus estudios, ni conocemos el aspecto de las personas más cercanas a ellos, sus ayudantes e incluso sus familiares. Baste recordar que no sabemos con certeza cómo era Juana Pacheco, la esposa de Velázquez. El resultado es que tenemos pocas noticias acerca de esas galerías de fotografía, y lo que traigo hoy aquí es una muestra de la investigación que estoy realizando en este campo, centrada en la ciudad de Barcelona: un apunte más para conocer la historia de la ciudad en los años del cambio de siglo.

Los primeros fotógrafos que existieron a comienzos de los años cuarenta –los daguerrotipistas– iban casi siempre de paso por las ciudades, se establecían por períodos de tiempo muy cortos en fondas, y retrataban en los terrados o azoteas de las

* Universidad Complutense de Madrid.

1. Un panorama general de Cataluña en Ricard MARCO, «La fotografía a Catalunya: Balanç dels darrers 25 anys. A propòsit de l'exposició "Retrat del passat"», en DIVERSOS AUTORS, *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Quaderns del Museu Frederic Marès, 2003, pàg. 27-56, y este catálogo completo; DIVERSOS AUTORS, *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*, Barcelona, MNAC, Lunwerg, 2000; Juan NARANJO (ed.) y DIVERSOS AUTORES, *La fotografía en España en el siglo XIX*, Barcelona, La Caixa, 2003; COLITA, Mary NASH y Laura TERRÉ, *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, Barcelona, Institut Català de les Dones, 2005.

casas. Así lo hacían el francés Mr. Sardin (Pedro Sardin)² en Barcelona en 1842, o “Madama Fritz” en Valencia en 1844, trabajando en la azotea de la fonda del Cid,³ junto a la catedral. Para encontrar los primeros talleres o estudios estables de fotógrafos en Barcelona (como en la mayor parte de las ciudades) hay que esperar a la segunda mitad de los años cincuenta y a la difusión del retrato en formato “carte de visite” (tarjeta de visita), junto a nuevos procedimientos fotográficos como el colodión húmedo sobre vidrio para los negativos y el papel albúmina para los positivos.

Este sistema de la “tarjeta de visita”, patentada por el francés Eugène Disdéri (1819-1890) en 1854, permitía tomar seis u ocho fotografías en una sola placa, con lo que se abarató considerablemente el retrato, y se puso al alcance de un número creciente de personas. En consecuencia, los estudios de retrato se multiplicaron en las ciudades.

Los primeros estudios

Los primeros estudios fijos se hicieron de cristal, como invernaderos: una estructura, primero de madera y poco después de metal, para aprovechar la luz al máximo. Los cristales se cubrían con telas o se teñían de azul, según las necesidades de iluminación. Así era el que abrió el empresario Richard Beard (1801-1855) en Londres en 1841, sobre el tejado de la Polytechnic Institution, para hacer daguerrotipos, y que conocemos gracias a una xilografía de George Cruikshank y gracias a la descripción que hizo de él la escritora irlandesa Maria Edgeworth (1767-1849), en una carta a una amiga. Por seguir con el ejemplo de Londres, inmediatamente después de éste, en el mismo año, surgieron otros, como el del francés Antoine Claudet (1797-1867) en la Adelaide Gallery, detrás de la iglesia de Saint Martin in the Fields.

En Barcelona, como en todas las grandes ciudades, se construyeron muchos, y tenemos noticias de ellos al menos desde la segunda mitad o finales de los años cincuenta. Hasta donde sabemos, no queda ninguno en pie, algo lógico, teniendo en cuenta lo perecedero de los materiales que se empleaban en su construcción, pero, sobre todo, porque se levantaban con el compromiso explícito de desmontarlos una vez que cesara la actividad fotográfica. Sin embargo, nos podemos hacer una idea de cómo eran gracias a algún ejemplo que se ha conservado en otro lugar, como Selkirk (en el sur de Escocia, cerca de los Borders). Este estudio, construido en 1867 por el fotógrafo Robert D. Clapperton, ha seguido funcionando durante más de cien años –hasta 1983– siempre en manos de la misma familia, y sigue en pie, prácticamente sin cambios, hasta hoy, cuando la viuda del último fotógrafo lo enseña como museo.⁴ Pero nos podemos hacer idea también de cómo eran los estudios de Barcelona gracias a la documentación de los archivos municipales de la ciudad

2. *Diario de Barcelona*, 23-I-1842.

3. M. de los Santos GARCÍA FELGUERA, «Fotógrafos alemanes en España en el siglo XIX», en *Spanien und Deutschland Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Carl Justi-Vereinigung, 2007.

4. Después de Clapperton, continuaron sus descendientes: William Mitchell y William McClean Mitchell (Robert D. Clapperton Photographic Trust, www.scottishbordercamera.org.uk).

Figura 1. Estudio de R. Robert D. Clapperton, 1867, Selkirk (Escocia)



(el Arxiu Municipal Administratiu, el Arxiu Fotogràfic y el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), en los que actualmente estoy trabajando,⁵ y a alguna fotografía que nos queda, como la del taller de Amadeu Mariné (1878-1935) en el terrado de la calle Pelayo 62, fechada entre 1900 y 1929.⁶

Antes de construir uno de estos talleres en el terrado, los fotógrafos estaban obligados a presentar una solicitud al Ayuntamiento, con una pequeña descripción del taller y un dibujo en planta y alzado. A la vista de la solicitud y el dibujo, el arquitecto municipal informaba favorable o desfavorablemente, y la corporación concedía o denegaba el permiso. Aunque, desgraciadamente, no se han conservado todos los dibujos, y muy pocos por duplicado, como era preceptivo, los que quedan nos permiten ver que la estructura de éstos es muy semejante a la de Selkirk: una sala para retratar (no olvidemos que en esos años la fotografía era fundamentalmente de retrato), un pequeño cuarto para revelar, positivar, etc. y, sólo a veces, una salita para arreglarse antes de posar. En Barcelona tenemos algún ejemplo, como el de la Fotografía Franco Hispano Americana de Jaime Felipe Kieger y Oscar Audouard, en 1870.⁷

Aunque el estudio de Selkirk se levantó en el jardín de la casa, lo más frecuente era que se hicieran en los terrados; y el tipo de construcción no cambió mucho a lo largo de los años, como lo demuestra la citada fotografía del estudio de Mariné en el terrado. Sólo algunos fotógrafos, establecidos en lugares donde el suelo no era muy caro o con suficientes medios económicos, se podían permitir construir un edificio aislado en el jardín. Fue el caso del francés Paul Auguste Gueuin (nacido en 1809) que, en 1862, dejó su estudio del Boulevard des Italiens en París para levantar uno de dos plantas en una zona más barata, cerca de la iglesia de Saint Sulpice;⁸ o el de Antoine-Samuel Adam-Salomon (1818-1881), que mandó construir un lujoso estudio de fotografía junto a su taller de escultura, en el jardín de su casa, en una zona elegante cerca de los Campos Elíseos.⁹ En este caso se trata de un escultor de fama que hacía bustos de celebridades francesas e internacionales, con los que ganaba premios en las exposiciones y que, desde finales de los años cincuenta, compaginó este tipo de retrato escultórico con el fotográfico, trabajando para el mismo tipo de público, en grandes formatos y a precios prohibitivos.

Aunque ya a finales de los años cincuenta y en los sesenta se construyeron en París estudios espectaculares en edificios de varios pisos, como los de Mayer & Pierson (1858) o Nadar (hacia 1861) en el Boulevard des Capucines, o Disdéri (1860) en el Boulevard des Italiens, en Barcelona –como en general en la mayor

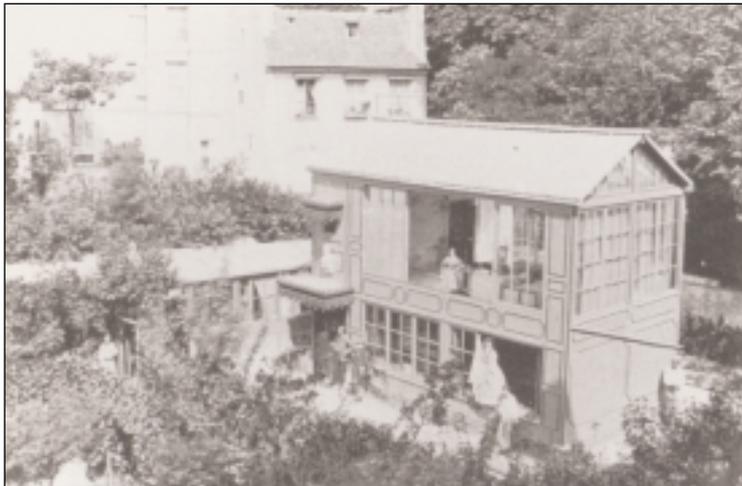
5. Aprovecho para dar las gracias a los trabajadores de los tres archivos por su ayuda en esta investigación, así como a los del Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, a Alejandro y Prameela Aguilar, a Hilary McCartney y a Pep Parer.
6. Jordi CALAFELL y Silvia DOMÈNECH, *Amadeu i Audouard. Fotografies d'escena*, Barcelona, Institut de Cultura - Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, Renart, 1998.
7. Publicado por Juan NARANJO, «Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX», en NARANJO (ed.), *La fotografía...*, pág. 24.
8. En el jardín de la rue de la Cassette, número 20. Sobre la industria del retrato en Francia: Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, Yale, 1994.
9. Expuso como Adama entre 1844 y 1846, retrató a la emperatriz Sissi, a Rossini y al papa Pío IX, entre otros; aprendió fotografía con Franz Seraph Hanfstaengl (1804-1877) en Munich, y la practicó desde la segunda mitad de los años cincuenta. En su casa de la rue de la Faisanderie, que le había costado 70.000 francos en 1863, retrataba con la máquina a personajes cuidadosamente elegidos por él, y trabajaba muy pocas horas, en grandes formatos y al precio de 100 francos (McCauley, *Industrial...*).

Figura 2. Estudio de Amadeu Mariné, terrado de la calle Pelayo 62, Barcelona, 1900-1929



Font: Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, CSV/1308

Figura 3. Estudio de Paul Auguste Guevin, rue de la Cassette, número 20, París, 1862.



parte de las ciudades— hubo que esperar a los años ochenta para encontrar estudios lujosos. La moda del retrato creció en los sesenta —una década en la que se levantaron muchos talleres en Barcelona—, los fotógrafos ganaron dinero, y en los ochenta ampliaron sus estudios o construyeron otros nuevos, pasando de lo elemental y funcional de aquellos primeros “invernaderos” de madera y cristal a suntuosas estancias encargadas a los arquitectos más prestigiosos.

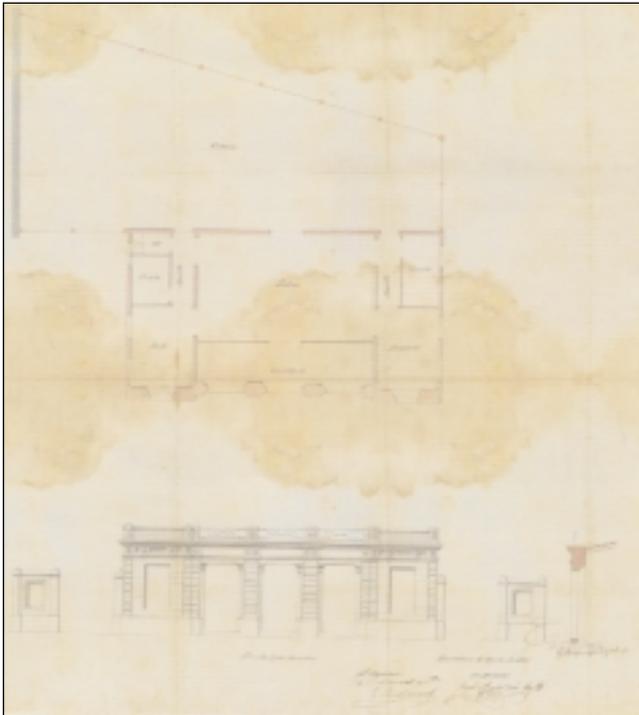
Como Adam-Salomon (aunque veinte años después, en 1885), la firma Audouard y Compañía construyó un pabellón para taller de fotografía en la Gran Vía de las Cortes Catalanas, entre la Rambla de Cataluña y el paseo de Gracia, en un solar de Lorenzo Olivar y Carlota Méndez, que más adelante tendría los números 273 y 275; los planos los firmaron José Amargós (1858-1918), como maestro de obras, y el ingeniero Juan Larrau.¹⁰ La solicitud de permiso la hizo Pablo Audouard Deglaire (1856-1918), el día 5 de agosto de 1885, «en representación de la razón social Audouard y Cia.», para construir «un pequeño edificio de planta baja, sin habitación de ninguna clase, destinado para galería fotográfica». El exterior era muy sencillo, con tres vanos, que correspondían al vestíbulo —el central—, una sala a un lado y un despacho al otro; detrás del vestíbulo estaba el salón —una amplia sala de espera—, y a los lados un cuarto (de revelar) y otro para prepararse, con un lavabo detrás. La galería para retratar ocupaba todo el fondo del terreno y se extendía aún más por la parte izquierda. Estas dependencias, como «el tocador» son las mismas que destacaban los fotógrafos cuando insertaban anuncios en la prensa.

La firma Audouard y Cia. permaneció en la Gran Vía de las Cortes Catalanas varios años, y casi una década después de la apertura, el 4 de diciembre de 1894, Pablo Audouard, «debidamente apoderado de su hermano Dn. Leon Audouard», volvió a solicitar permisos para hacer algunas reformas («construir un cobertizo en parte del terreno edificable»),¹¹ en un momento en que otros estudios de fotografía de la ciudad se renovaban también. Esta vez el arquitecto fue J. Gili Moncunill, y la obra una pequeña construcción al fondo del solar y una renovación de la cerca exterior. Precisamente un pedacito de esa fachada, con el final de la palabra (FOTÓ)GRAFO aparece, por una feliz casualidad, en la *Arquitectura moderna de Barcelona*, de Francesc Rogent y Lluís Domènech i Montaner (1897), al extremo de una fotografía dedicada a otro edificio —la sala de audiciones de la fábrica de pianos Estela y Bernareggi, que ocupaba en esa fecha el número 275 de la citada calle.¹² En 1905 los fotógrafos se habían marchado de allí, ya que el 20 de junio de ese mismo año, José Parelló y Novell pide permiso para derribar «la casa de planta baja ... donde se hallaba instalada la Fotografía Adouart».

Precisamente por esos años en que Audouard y Cia. hace obras en su estudio, varios fotógrafos abren nuevas y lujosas galerías en Barcelona, como Antoni Esplugas (1852-1929),¹³ en el Paseo de Gracia 25, encima del Café Alhambra

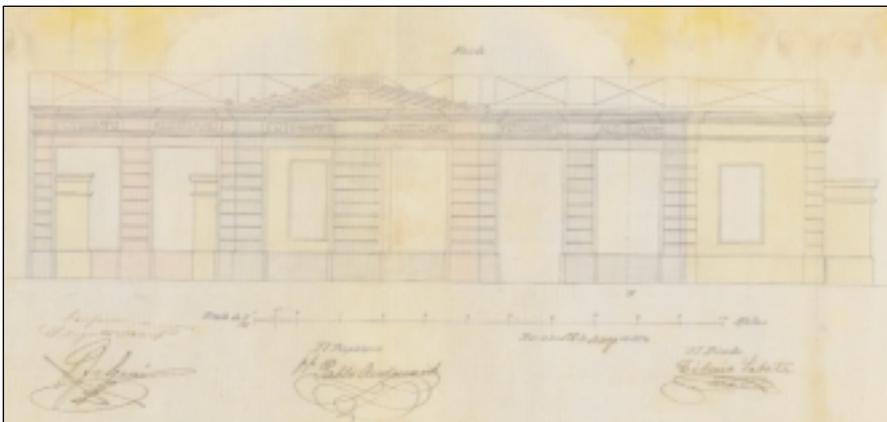
10. La documentación sobre este estudio, en *AMAB* (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona), Foment, Obras particulares, 1885, exp. 2.536.
11. El 5 de junio de 1896 solicita un nuevo permiso para «construir un albañal provisional», una obra que dio muchos problemas de permisos, protestas, denuncias y paralizaciones.
12. Francesc ROGENT Y PEDROSA y Lluís DOMÈNECH Y MONTANER, *Arquitectura moderna de Barcelona*, Barcelona, Parera y C^a, 1897, lámina L.
13. Jordi FARINAS y Antonio GIL, *Registres: fotografies d'Audouard i A. Esplugas*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona, 1990.

Figura 4. Audouard y Compañía y José Amargós, plano para construir un taller de fotografía en la calle de las Cortes n. 273 y 275, Barcelona, 1885



Font: AMAB, Foment, Obres particulars, 1885, Expedient 2.536

Figura 5. Audouard y Compañía y J. Gili Moncunill, planos para hacer reformas en el mismo taller, 1894



Font: AMAB, Foment, Obres particulars, 1885, Expedient 2.536

(1893); o la firma Napoleón,¹⁴ en su nuevo edificio de la Rambla de Santa Mónica. Fue entonces, con el cambio de siglo, en los años noventa del XIX y en la primera década del XX, cuando llegó el verdadero lujo a los estudios de fotografía. Como ejemplos para analizar podemos tomar dos: Napoleón y Audouard.

Los nuevos estudios

La firma «A. y E. dits Napoleón», más conocida como “Napoleón” (compuesta entonces por Antonio Fernández Soriano, Anaïs Tiffon y Emilio Fernández Tiffon), tenía intención de reformar su antiguo estudio y pidió permiso para ello al Ayuntamiento (1891),¹⁵ pero, finalmente, decidieron demoler el edificio de la Rambla de Santa Mónica, números 15 y 17, que ya estaba en el suelo a finales de 1891, y encargar uno nuevo al arquitecto Francesc Rogent i Pedrosa (1861-1898). El estudio se inauguró el 3 de julio de 1893, como recogió la prensa,¹⁶ y con todo el lujo que podemos ver en diversas fotografías, entre otras, las que componen el *Álbum* que la casa regaló a sus clientes en las Navidades de 1895,¹⁷ con una portada de Alexandre de Riquer (1856-1920), que hizo también el cartel anunciador del estudio en 1896.¹⁸

Poco más de una década después, en 1905, Pablo Audouard instaló un nuevo estudio en el entresuelo de la Casa Lleó Morera, inaugurándola. El lugar no podía ser mejor –el paseo de Gracia, número 35, esquina con la calle Consejo de Ciento–, ni el arquitecto más prestigioso, Lluís Doménech i Montaner, que en 1906 ganó el premio del *Concurso anual de Edificios* acabados en 1905 por la Reforma, mientras el estudio de fotografía ganaba, a su vez, el segundo accésit en el *Concurso anual de Establecimientos*, «por la parte que le haya cabido [a Audouard] en secundar con su esplendidez los proyectos del arquitecto».¹⁹ Como el de Napoleón, el nuevo estudio de Audouard se abrió el día 6 de julio con una fiesta que la prensa recogió con detalle,²⁰ y en la que no faltaron los discursos del director de *La Tribuna*, Rafael Maynar, y de Salvador Carrera, que le dio la réplica, ni un «expléndit lunch servit pel restaurant Justin».

A la hora de hacer sus nuevos estudios, los dos fotógrafos (o las dos empresas) eligen entre las muchas posibilidades que les ofrecía la arquitectura y la decoración en el cambio de siglo. Para entonces, la historia de la arquitectura era ya un enorme almacén al que se podía entrar a buscar y servirse a discreción, según el gusto de cada uno, y eso fue lo que hicieron ambos.

14. M. de los Santos GARCÍA FELGUERA, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica “Napoleón”», *Locus Amoenus* (Barcelona), 8 (2007), pág. 307-335.

15. La documentación de la obra entre 1891 y 1893 (*AMAB*, Foment, exp. 569) no ha sido localizada.

16. «Ayer se inauguraron los nuevos talleres que el acreditado fotógrafo señor Napoleón ha instalado en la casa recientemente construida en la rambla de Santa Mónica, viéndose con tal motivo dicha casa concurrida por la más selecta de la sociedad barcelonesa» (*El Noticiero Universal*, 4-VII-1893).

17. «La fotografía A. y E. Fernández Dits Napoleón ha repartido entre sus clientes y amigos un bonito album con vistas de todos los departamentos y talleres de su hermoso establecimiento fotográfico» (*El Noticiero Universal*, 1-I-1896). Se conservan algunos ejemplares en colecciones particulares.

18. Rafael CORNUDELLA i CARRÉ, «Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts», *Locus Amoenus* (Barcelona), 1 (1995), pág. 232.

19. Manuel GARCÍA-MARTÍN, *La casa Lleó Morera*, Barcelona, Catalana de Gas S.A., 1988.

20. *La Vanguardia*, 7-VII-1905, pág. 2 y 3; *La Veu de Catalunya*, 7 y 8-VII-1905.

Figura 6. Estudio de «A. y E. dits Napoleon» en la Rambla de Santa Mónica, 15 y 17, entrada



Font: Francesc ROGENT Y PEDROSA y Lluís DOMÈNECH Y MONTANER, *Arquitectura moderna de Barcelona*, Barcelona, Parera y Cia., 1897, lámina XXXVI.

Napoleón (y me refiero, en este caso, al patriarca, Antonio Fernández Soriano) había pasado por el ejército de joven, antes de dedicarse a la fotografía, y su clientela estaba compuesta, en una parte muy importante, por militares de alta (o altísima) graduación –el capitán general de Cataluña y su familia eran asiduos del estudio– y en los años noventa, las noticias que aparecen en la prensa acerca de las fotografías que la casa Napoleón exponía en el escaparate de la calle de Fernando VII (junto a la iglesia de San Jaime) destacan siempre la presencia de militares, mientras los cronistas recuerdan la afición de Antonio Fernández Soriano a los “uniformes”. Esas relaciones, lo mismo que las que tenía con la monarquía, a cuyos miembros retrató en varias ocasiones,²¹ ayudan a entender su opción por una arquitectura neorrenacentista –neoplateresca, para decirlo con precisión–, evocadora de glorias y de imperios²² y habitual en palacios y pabellones de exposiciones universales. Sin embargo, no era un estilo que tuviera muchos seguidores en Cataluña, y el propio Francesc Rogent, su autor, en el prólogo a *La Arquitectura moderna de Barcelona* (1897), lo señala así, dejando claro, al mismo tiempo, que para él este estilo, inspirado «el del clásico Renacimiento italiano», representaba la «mayor severidad unida à su plástica monumentalidad».²³ De hecho, según este mismo texto, la idea inicial de Francesc Rogent fue hacerlo en “gótico civil”, el estilo arquitectónico al que se sentía más afín, pero fueron «los deseos del propietario» los que le llevaron hacia este neoplateresco que le daría al edificio una «fisonomía más moderna y á un tiempo más mundana».

Es verdad que el estilo gótico se asocia más fácilmente con otras actividades y con otras instituciones, como la Iglesia, que con algo tan “nuevo” como la fotografía; en ese sentido, la opción de Francesc Rogent fue parecida unos años después, en 1896, en el Frontón Condal (calle de Balmes, esquina con la de Rosellón), donde a otra actividad “moderna”, como es el deporte, se le aplicó el estilo plateresco. Además, los dos edificios –el estudio de fotografía y el frontón– tenían en común una cubierta acristalada.²⁴

La opción de Pablo Audouard fue otra: una opción claramente modernista, aliñada con un movimiento especialmente importante en Barcelona. La razón no hay que buscarla sólo en el hecho de que hubieran pasado doce años desde que Francesc Rogent construyó el estudio para Napoleón, es también una razón estética e ideológica.

La alusión a la actividad de los estudios se hace de forma diferente en las dos fachadas, aunque ambas utilizan formas que proceden de las alegorías de la fotografía, frecuentes en las traseras de muchos cartones: un niño (un amorcillo) con una máquina en la mano sobre la ventana del piso inferior, en el caso de Napoleón,

21. Retrato a la reina Isabel II, al príncipe heredero, a las infantas, y se ufana de haber sido el primero en retratar a Alfonso XII cuando volvió a España para ocupar el trono.

22. En ROGENT, *Arquitectura...*, pág. 80, hablando precisamente de este edificio, se define el estilo como «género de transición, genuinamente nacional, que tuvo su cuna en Italia, y su naturalización y embellecimiento en nuestra patria».

23. Al trazar una breve historia de la arquitectura el siglo XIX, escribe: «Finalmente, surgieron también algunos contados edificios inspirados en el clásico Renacimiento italiano, del que poseemos tan bella muestra en el palacio de la Diputación provincial de Barcelona, y hay que convenir en que pocos estilos reúnen como éste mayor severidad unida à su plástica monumentalidad à pesar de lo cual podemos afirmar que este es, entre todos los estilos, el que cuenta menos adeptos entre nuestros arquitectos» (ROGENT, *Arquitectura...*, pág. 12).

24. ROGENT, *Arquitectura...*, pág. 59-61, lámina XXIV.

y una mujer, también con una máquina pero a la altura del primer piso, en el caso de Audouard (junto a otras dos, una con fonógrafo y otra con una bombilla). La referencia es más historicista en el caso de Napoleón –los *putti* del mundo clásico–, y más moderna, o más modernista, en el caso de Audouard. Con ese historicismo y con los motivos decorativos neorrenacentistas, e incluso tardomedievales y militares, tiene que ver también el león que lleva la lanza con la banderola en la que se lee ‘Napoleón’ sobre la puerta de entrada del edificio, lo mismo que el escudo de armas que aparece en el balcón del piso principal y en las traseras de algunas fotografías.

Habitualmente, la forma de llamar la atención de los paseantes y de atraerlos a un estudio de fotografía se hacía colocando un cartel (como Sabina Muchart en Málaga)²⁵ o un gran anuncio (incluso luminoso) que ocupaba parte de la fachada (como Nadar en el Boulevard des Capucines), además de unos marcos con fotografías en la entrada y el portal. Esto fue lo que hizo Napoleón. Sin embargo, Audouard fue mucho más moderno al recurrir a los vidrios de colores para escribir su nombre en los grandes ventanales que daban a la calle, enmarcados por las esculturas de Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933)²⁶ que, desgraciadamente, desaparecieron en la reforma de 1944 para una conocida tienda de artículos de lujo. Los dos ventanales correspondían a dos salones en los que el fotógrafo exponía sus obras.

Estos exteriores lujosos eran acordes con el interior, como podemos ver por las fotografías que se conservan, por un lado, en el citado *Album* de 1895 de Napoleón, y por el otro, en fotografías del estudio de Audouard que guardan distintos archivos de Barcelona.²⁷ Napoleón tenía la ventaja de disponer de un solar propio en el que pudo hacer el estudio completamente a su gusto: una planta en forma de parrilla, con el mango hacia la Rambla de Santa Mónica, que se ensancha en la parte posterior; un edificio que albergaba los talleres de fotografía, la vivienda de la familia (en el piso principal) y viviendas de alquiler en los pisos altos, así como en el semisótano, donde había un gimnasio. El edificio, que todavía se puede ver hoy (Rambla de Santa Mónica, 18) como Frontó Colom, con los dos pisos inferiores modificados, tenía una entrada para carruajes, ya que se retrataba en carruaje y a caballo; desde el zaguán, por un pequeño patio acristalado del que partía la escalera, se llegaba al jardín, que ocupaba parte de los terrenos donde estuvo el Círculo Ecuestre, y que tenía una fuente monumental y una decoración de estilo neomanierista, tradicionalmente más apropiada para los jardines que el plateresco.

La galería fotográfica –la sala de retratar– era de hierro y cristal, tenía forma de hemiciclo y era doble, con una de las partes dedicada a hacer retratos de niños. Los cristales de la parte más alta estaban pintados de azul, y un sistema de toldos por encima de la cubierta permitía graduar la luz a voluntad. Junto a la galería y el jardín, lo que más destacó la prensa fue el «despacho del director», la sala de espera (con tocador), y el «taller de pintura» (sic). Todas estas dependencias estaban adornadas con muebles antiguos y obras de arte, pero el lugar principal era el taller de

25. M. de los Santos GARCÍA FELGUERA, «De Olot a Málaga. La fotógrafa Sabina Muchart Collboni», en *Imatge i recerca, 8es Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2004, y <http://www.ajuntament.gi/sgdap/docs/ym3s704sabina%20muchart%20collboni.pdf>.

26. M. Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau*, Barcelona, Infiesta, 2006.

27. Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, Arxiu de la Societat Excursionista de Catalunya y Arxiu Mas, entre otros.

pintura, una sala cuadrada, iluminada por un lucernario central soportado por columnillas de hierro, y rodeada por una galería.

También el estudio de Audouard tenía una galería acristalada y una entrada propia desde la calle, con un vestíbulo amplio decorado por el pintor y dramaturgo Adrià Gual (1872-1943). En el caso de Audouard, lo que subraya la prensa²⁸ es «no sólo la riqueza de los materiales empleados, sino también el acierto en la manera de combinarlos» y lo «homogéneo» del resultado. De hecho, bajo la dirección de Domènech i Montaner, trabajaron varios de los artistas responsables de la recuperación de los oficios tradicionales aplicados a la construcción en estos años, y de la unidad de las artes que lograban con ellos. Junto a Adrià Gual, que hizo, además de la entrada, «el proyecto de los escaparates» y «dos tapices de brillante colorido y gran efecto ornamental», trabajaron el escultor Alfons Juyol en labores de «escultura y labra», el ebanista Joan Busquets i Jané (1874-1949), «el lampista» Riera; Vilaró hizo la pintura decorativa; Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914) y los sucesores de Bordalba se ocuparon de las vidrieras, y el mallorquín Gaspar Homar (1870-1953) hizo «los trabajos de marquetería».²⁹

La descripción más completa del estudio la hace *La veu de Catalunya* el día 7 de julio, en la crónica de la inauguración, una parte de la cual transcribimos literalmente:

El vestíbol, que és la part de la que s'ha encarregat en Gual, és d'un gran efecte, y l'artista director ha sabut combinar molt bé l'equilibri de las masses de las dúas vitrinas que s'obren en l'angle, ab els buits de las parets y las vidrieras que comunican ab el saló de espera. L'armonia de l'entonació es trobada ab els colors vibrants, predilectes den Gual, en els vidres, fustas, metalls y en els hermosos tapissos ab que l'artista ha covert las parets. L'illuminació és donde per dos artístichs canalobres de metall de patina vermelloza, de ben trobada composició.

Per un tram de quatre grahons, comunica'l vestíbol ab el saló d'espera, obert, ab finestra seguida, al passeig de Gracia y que *sembla més dependencia de casa senyorial que d'establiment públich*. En la planta irregular d'aquesta pessa, el senyor Doménech hi ha aprofitat las variadas condiciones para lograr hermosas perspectivas. En el pilar del centre hi há instalada una artística fogaina, combinathi ab armonía els diferents elements de la fusta vermelloza, metall y fayans; las parets, sostre y emparquetat, d'una riqueza espléndida, dona la tónica vermelloza del saló, que combina molt bé ab las tapisserías verdosas de mobles y cortinatges, sortits de las casas Busquets y Mitjans y Palá.

D'aquet saló's passa a un altre y un corredor comunica ab altres dos, instalat ab no menys gust, que venen a ser l'avant-galería. Aquesta és espayosa y ben decorada y en ella hi té instaladas el Sr. Audouard las magníficas cambras foscas y altres aussiliars per la impressió de las imatges.

28. *La Vanguardia*, 7-VII-1905, pág. 2 y 3; *La Il·lustració Catalana*, any IV, 161, 1-VII-1906, pág. 405-408.

29. Sobre estos artistas, además de los libros generales: Silvia CANELLAS, «El taller de vidrieres dels Rigalt i la catedral de Barcelona (1892-1913)» y Mireia FREIXA y Sonia HERNÁNDEZ, «Gaspar Homar. Mobles, làmpares, mosaics, decoració» en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1999, vol. 2, pág. 203-210 y 191-202; Joan VILA-GRAU y Francesc RODÓN, *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Polígrafa, 1982.

Figura 7. Salón de espera del estudio de Napoleon



Font: Àlbum de 1895, colecció Àlex Aguilar

Figura 8. Interior del estudio de Audouard en la Casa Lleó Morera, Paseo de Gracia 35, Barcelona, 1906



Font: Arxiu fotogràfic de l'AHCB, 51/715

Per las parets dels salons y corredors que molt lleugerament hem descrit, s'hi destaquen las obras mestras sortidas del laboratori del artista fotograf, nó apilodadas com estém acostumats a veúrelas, sinó colocadas ab sobrietat y enquadradas en artístichs marchs, que acaban de donar vida a l'obra dels senyors Doménech y Gual. Excelents brómuros, artístichs carbons y sugestivas gomias bicromatadas, ensenyan al visitant lo que pot arribar a produir l'inconscient objectiu ajudat de la ciencia química, quan están en mans d'un artista.

Entre los artistas que trabajaron para Audouard en la decoración de su estudio hay que destacar a Adrià Gual, un personaje decisivo para las artes en Cataluña en los primeros años del siglo xx, y con el que el fotógrafo tuvo una buena amistad. Gual, que a pesar de su dedicación al teatro nunca abandonó por completo sus actividades como pintor decorador, en 1905 pintó para el fotógrafo algunos de esos "tapices" –imitaciones hechas en pintura– para los que siempre tuvo una buena clientela,³⁰ en un año en el que hizo también los murales alegóricos para la Maison Doré. Pero la relación del fotógrafo con Gual no se limitó a este encargo, lo mismo que su relación con el teatro no se limitó a retratar a los actores, aunque estos retratos constituyan una parte importantísima de su obra que se ha conservado, como demostraron Silvia Doménech y Jordi Calafell.

Ya unos años antes de que se abriera el estudio de fotografía en la Casa Lleó Morera, el 10 de marzo de 1903, Pablo Audouard fue uno de los muchos "comparsas" que actuaron en la representación de *Edip rei*, de Sófocles, en una función dirigida por Adrià Gual y en la que participaban más de cien personas, de las cuales sólo había un profesional, como cuenta Avelí Artís en su libro,³¹ junto al fotógrafo, estaban el filósofo Eugeni d'Ors (Xènius), el humorista Ramón Raventós, el poeta Xavier Viura, Lluís Puiggarí –que era, por entonces, pasante de notario–, y el ebanista Lluís Reig. Precisamente, el único profesional de esa función –Enric Giménez– hizo una lectura dramática en el estudio de Audouard para los actores de la Nova Empresa del Teatre Català el 3 de octubre de 1909, y se conserva una fotografía que recoge ese momento, con la compañía reunida ante el fondo de paisaje pintado y enmarcado por las formas rococó de los paneles decorativos, en la galería «espaciosa y bien decorada» que describía *La Veu de Catalunya*. Como un pequeño homenaje, el retrato de Gual aparece destacado a la izquierda, en mayor tamaño, de busto y en un medallón.³²

30. Avelí ARTÍS, *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic, Col·lecció Catalònia, 1946, pág. 30.

31. «Una altra gran creació d'Adrià Gual com a director va constituir-la una representació d'*Edip Rei*, de Sòfocles, al teatre Novetats. Per primera vegada es veia a Catalunya un conjunt escènic de més d'un centenar de persones, entre les quals només hi havia un professional: Enric Giménez. A remarcar que la comparsa –i el detall és una constatació de com al voltant d'en Gual ja s'agrupava tothom– era formada per un centenar de persones conegudes dins el món barceloní en els més diversos aspectes, des de Xènius, el filòsof; Ramon Raventós, l'humorista, i Xavier Viura, el poeta, fins a Pau Audouard, el fotògraf; Lluís Pigarí, el passant de notari, i Lluís Reig, el moblister. Alguns d'aquells comparses d'afició havien de convertir-se, amb el temps, en actors professionals meritíssims; per exemple, l'esmentat Puiggarí, en Carles Capdevila, en Ramon Tor-Desheures, en Ramon Gatuelles, l'Antoni Cunill...» (ARTÍS, *Adrià Gual...*, pág. 49 y 50).

32. Carles BATLLE i JORDÀ, Isidre BRAVO y Jordi COCA, *Adrià Gual: mitja vida de modernisme*, Barcelona, Àmbit, 1992, pág. 103.

Figura 9. Lectura dramática en el estudio de Audouard para los actores de la Nova empresa del Teatre Català, 3 de octubre de 1909



Fotografía y arte

Estas actividades de Audouard con el círculo de Adrià Gual sitúan claramente al fotógrafo en un ámbito de interés por la cultura catalana, y así lo confirmó el fin de fiesta en la inauguración de su estudio, cuando –tras el banquete– se brindó «per la prosperitat de la casa Audouard y l’art de la nostra terra».³³ Por otra parte, los nombres de los artistas que trabajaron decorando su estudio, la descripción del mismo y las fotografías que se conservan, lo sitúan en un ámbito de formas modernistas. Del mismo modo, las fotografías que se conservan de las salas del estudio de Napoleón nos permiten ver una decoración y un mobiliario neorenacentistas, por el que optaron también otros fotógrafos contemporáneos, como José Reymundo (1869-1950) en Cádiz. Hay ejemplos de decorados con aire oriental, como la de Christian Franzen (1863-1923) en el estudio de Madrid, también en 1905, pero todos responden al deseo que tenían los fotógrafos de que la fotografía se considerara un “arte”.

Este deseo se manifestaba de muchas formas. La más conocida es el llamado “pictorialismo” o “fotografía artística”, que se desarrolla por las mismas fechas (a finales del siglo XIX y principios del XX), en fotografías muy cuidadas, hechas con

33. *La Veu de Catalunya*, 7-VII-1905.

procedimientos sofisticados y artesanales –los bromuros, carbones y gomas bicromatadas mencionados por *La Veu de Catalunya*– que les dan un aspecto de grabado o dibujo, más que de fotografía.³⁴ Pero hay muchas otras, y la decoración de los estudios es una de ellas; por eso, la sala de espera del estudio de Audouard le parece al periodista más propia de una casa señorial que de un establecimiento público. De hecho, estos estudios de fotografía –las salas de espera, sobre todo– toman el modelo de los estudios de artistas, especialmente de los pintores.

Ya en los años setenta del siglo XIX, los estudios de algunos pintores de éxito se llenaron de objetos que tenían al principio una finalidad práctica. Cerámicas y telas antiguas, armaduras, muebles y cuadros servían como atrezzo en las pinturas de “historia”, pero se fueron incorporando poco a poco a la decoración como parte de ella –de una decoración muy peculiar y exquisita–, en unos estudios que eran al mismo tiempo lugares de reunión y tertulia de artistas, escritores y críticos. Así eran los estudios de Meissonier (1815-1891) en París, los de Fortuny (1838-1874) en París o en Roma, o el de Lluís Masriera (1872-1958) en Barcelona.³⁵ Y ése es el aire que tienen las salas de Napoleón o Audouard en Barcelona, de los hermanos Alinari en Florencia o de Christian Franzen en Madrid, éste con las telas orientales por las paredes y la piel de oso en el suelo. Lugares repletos de arte: cuadros de todos los tamaños con retratos, pero también con pinturas religiosas o “de género”, que son reproducciones fotográficas coloreadas o pintadas a la acuarela e incluso al óleo, fotografías que toman las formas ovaladas o circulares de los tondos, y el tamaño y los temas de las pinturas, con marcos igualmente elaborados. De hecho, uno de los anuncios frecuentes en la prensa es el que ponen los fotógrafos buscando pintores (no ayudantes de fotografía, sino pintores). Así, lo que al principio, en los años del daguerrotipo, se limitaba a unos toques de color en la cara y las manos, o unos dorados en las joyas, era ya, a finales de siglo, toda una labor de pintores, y el estudio del fotógrafo un lugar de encuentro.

Merced a algunos ejemplares que se han conservado, merced a los testimonios contemporáneos,³⁶ algunos de mujeres que todavía en los años cincuenta del siglo XX coloreaban fotografías,³⁷ y merced a algunas fotografías que recogen las actividades de los estudios Alinari en Florencia, o de la firma Napoleón en la plaza del Ángel de Barcelona, podemos hacernos una idea de la importancia que tenía la pintura en estos talleres de fotografía en el cambio de siglo, del sorprendente número de “pintores” que trabajaban al servicio de los fotógrafos, y de cómo era su labor cotidiana, incluso de dónde procedían; pero ésa es otra investigación.

34. M. de los Santos GARCÍA FELGUERA, «Arte y fotografía (I). El siglo XIX», en Marie-Loup SOUGEZ, Helena PÉREZ GALLARDO y Carmelo VEGA, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 215-265.

35. También las salas de algunos coleccionistas contemporáneos responden a los mismos criterios. Bonaventura BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, Memoria Artium, 2007.

36. Nadal recuerda que la “Casa Napoleon” tenía «unos retocadores notabilísimos, capaces de convertir la ‘Patum’ de Berga en la Venus de Médicis» (Joaquín NADAL y FERRER, *Mi calle de “Fernando”: Visión sentimental y un poco meditativa de una institución barcelonesa*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943, pág. 1-3).

37. La fotógrafa Piedad Isla conserva todavía el aparato que usaba para retocar fotografías (Cervera de Pisuegra, Museo Etnográfico Piedad Isla), VARIOS AUTORES, *Piedad Isla. Mirando hacia atrás*, Salamanca, Caja Duero, 2006; Ana Muller empezó coloreando para su padre, el fotógrafo Nicolás Müller (José María PARREÑO, *Miradas de mujer; Veinte fotografías españolas*, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2005, pág. 139).