

De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Franck de Villecholle (1816–1906)¹

From the primitive era of photography to its modernity: Franck de Villecholle (1816–1906)

Núria F. Rius

Universitat Pompeu Fabra y Escola Massana. Centre d'Art i Disseny

RESUMEN

Citado con frecuencia por la historiografía hispano-francesa, Franck de Villecholle reúne la condición de fotógrafo extranjero en los inicios del daguerrotipo en España y de retratista exitoso en la *age d'ôr* de la cdv en París. No obstante, su caso ofrece otros estudios posibles: las transferencias geográficas-comerciales de la fotografía, así como su acercamiento e interacción con campos de fuerte legitimación como eran la ciencia y, en especial, el arte. Una circulación de lo fotográfico que ya encontramos ilustrado en los años de Franck en Barcelona (c. 1849-1865), foco de análisis de la presente comunicación, y que madurarán en su período parisino (c. 1859-1906). En conclusión, Franck puede ser entendido como el tipo ideal de la versatilidad profesional y cultural del fotógrafo y, por extensión, del dispositivo, desde la era primitiva de la fotografía hasta su modernidad².

Palabras clave: Franck, Alexander Wígle, París, Barcelona, siglo XIX, transferencia centro-periferia, fotografía comercial, legitimación científico-cultural.

ABSTRACT

Franck is a commonly cited photographer in Franco-Hispanic historiography. He was the archetypal foreign photographer at the dawn of daguerreotype in Spain as well as a successful portraitist

- 1 Este trabajo forma parte de una investigación todavía en progreso, iniciada de manera indirecta con la tesis doctoral dedicada al fotógrafo Pau Audouard (Dra. Teresa-M. Sala, UB, 2011) y beneficiada de dos becas de investigación en París, bajo la tutela del Dr. Guillaume Le Gall (Agaur-BE 2009; 2010). Actualmente se inscribe en el proyecto de investigación INVBAC de la Universitat Pompeu Fabra [HAR2013-42987-P], así como en la dinámica de intercambio de conocimiento generado en la asociación cultural Fotoconnexió. Nuestros agradecimientos a Sylvie Aubenas (BNF), Guillaume Le Gall (Univ. Sorbonne-Paris IV), M. Santos García Felguera (UPF), Jep Martí (Arxiu Municipal de Valls), Serge Plantureux (The Romantic Agony Book Auctions), Begoña Forteza (RACBASJ), Eugenia Lalanza (AMCB) y a los fotógrafos Pep Parer y Clara López Magadán.
- 2 Partimos de la tesis formulada en el artículo «Lo fotográfico y el sistema mediador [...]» (Peist / Rius 2014) en la que se concibe el aparato mediador –dentro del cual se inscriben también los fotógrafos– como parte estructurante de los valores de la fotografía. Éstos fueron construidos en diálogo con los ámbitos estético, comercial y científico-técnico y de manera ambivalente entre la lógica del mundo del arte y la dimensión utilitaria, vinculada con la idea de progreso y la difusión de los productos culturales de la modernidad.

in the golden age of *carte-de-visite* in Paris. That being said, interest in him is limitless and offers other perspectives of study: the geographical and commercial transferences of photography, not to mention the portraitist approach and interaction within strongly legitimised fields such as sciences and particularly, art. This circulation of the photographic is already illustrated in Franck's Barcelona years (c. 1849-1865), which is the main focus of this paper, and increasingly matured in his Parisian period (c. 1859-1906). Thus, Franck can be understood as an example of the professional and cultural versatility of photographers and of the medium itself, within the framework of its primitiveness and moving gradually towards its modernity.

Keywords: Franck, Alexander Wigle, Paris, Barcelona, XIXth century, centre-periphery transference, commercial photography, scientific and cultural legitimisation.

Del château de Voyennes a París

El biógrafo Henri Lauzac describía a Franck en 1861, entonces en pleno apogeo profesional, como un fotógrafo a quien «ses manières distinguées, ses relations de famille, qui de tout temps lui avaient ouvert les salons d'un monde élevé», habían contribuido exitosamente en sus inicios en la década de 1840 (Lauzac 1861: 411)³. Dicha ascendencia nobiliaria es, a nuestro entender, un elemento crucial para comprender, no sólo el recorrido político-geográfico de Franck, sino también sus disposiciones socio-culturales que tan relevantes le serían a lo largo de su carrera como fotógrafo. Una genealogía que se enraíza en la estirpe de los Villecholle de Saint Quentin y, en especial, de los Blotefière de Voyennes. Franck había nacido el 21 de diciembre de 1816 en el château de Voyennes, situado en la región norte de la Picardía. Era hijo de Quentin François Gobinet de Villecholle y de Anne Marie Louise de Blotefière⁴, ésta descendiente de Pierre-Louis Blotefière y Marie-Charlotte-Félicité Coeuvet d'Origny, familia propietaria del caserón y estrechamente vinculada al ámbito militar y político francés⁵. El fotógrafo procedía de una estirpe cuyo pasado se remontaba a la nobleza de los Vermandois y cuyos miembros habían ido ocupando importantes cargos en el ámbito público, militar y judicial (Lauzac 1861: 410). Seguramente gracias a esta vinculación con el estamento gubernamental, Franck se introdujo a los 18 años –es decir, en los primeros de la Monarquía de Julio– en el Ministerio de Finanzas para un tiempo después abandonar el empleo e iniciarse en el terreno de las letras. Este es un paso relevante puesto que el mundo del arte, tal y como lo entendemos en la actualidad –culturalmente legitimado y autónomo en relación a las prácticas sociales restantes–, se fortalece en el siglo XIX a raíz, precisamente, del proceso de independencia del campo literario. Es decir, el terreno por el que Franck se introduce en lo cultural para desembocar en lo fotográfico.

- 3 Lauzac es autor de la *Galerie historique et critique du XIX^e siècle*, publicada entre 1856-1862. Recoge la trayectoria de algunos «hommes vivants» de ámbitos como la política, ciencia, comercio o el arte del II Imperio francés. A pesar del imaginario socio-cultural del período –burgués-aristocrático y basado en el mito de la vocación y el clasicismo–, los datos resultan bastante precisos, seguramente facilitados por el propio biografiado.
- 4 Quentin de Villecholle había nacido en Saint Quentin el 9 de marzo de 1782 mientras que Anne-Marie-Louis de Blotefière en Ham –pueblo contiguo a Voyennes– el 30 de enero de 1793. Ambos contrajeron matrimonio en 1811 (Leroy-Morel 1867: 172-173).
- 5 Por ejemplo, el conde Pierre-Louis Blotefière de Voyennes, marqués de Villancourt (1746–1819) había sido general de brigada de Infantería, Caballero de Saint-Louis y, años más tarde, ya retirado del ejército a causa de una sordera, alcalde de la Comuna de Voyennes desde 1813 hasta 1818. Cargo que se mantendría en los años 1820 bajo el mando del propio Quentin Gobinet de Villecholle. Véase también el caso de su hijo Raoul-Marie-Victor de Blotefière (1797–1863) (Gomart 1863: 229-231).



FIG. 1. Franck: *La Maison de Jules Cloquet à la Malque*, n.d (ENSBA, París).

¿Cuál debía ser el entorno creativo del joven *voyennois*? No lo sabemos pero el relato de Lauzac invita a imaginar un joven Franck de impulso romántico, que rehuye el trabajo de despacho en favor de una idea de libertad de espíritu y creatividad que, como sucedía a muchos jóvenes aristocráticos, no contó con el favor familiar. Así, Franck transitó por un periodo de *déceptions et la misère*, no sin esfuerzo por introducirse en el terreno de la prensa literaria, llegando a dirigir algunos periódicos, que todavía hoy desconocemos. Al no ver posibilidades de éxito, en 1845 decide probar fortuna con la tecnología del daguerrotipo, entonces en sus inicios comerciales (Lauzac 1861: 410-411). No contamos con más documentación que el testimonio conmemorativo del biógrafo⁶, que afirmaba de Franck el haberse procurado el consejo de los pintores de más renombre del periodo. Del mismo modo, no tenemos datos que prueben una formación artística. Sin embargo, la colección de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París conserva un esbozo suyo, *La maison de Jules Cloquet* [...], sin fechar, hecho con mina de plomo, que prueba conocimientos en dibujo (FIG. 1). Es en este instante que Franck adopta su célebre pseudónimo, quizás porque una nueva profesión no legitimada como la fotografía podía ser mal vista en relación a un nombre de categoría aristocrática. Poco después y con el estallido de la revolución de 1848, el entonces principiante fotógrafo se exilió voluntariamente en la España de Isabel II. De manera inmediata, lo encontramos en Barcelona ejerciendo de retratista, en el contexto de una inmigración fotográfica propia de los primeros tiempos del daguerrotipo en España.

6 El nombre de Franck no consta entre la más de una decena anunciada en los anuarios comerciales Didot-Bottin de 1845 y 1846. Cabe la posibilidad de que trabajase en alguno de los talleres existentes.

De París a Barcelona: difusión periférica del daguerrotipo y nuevas posibilidades comerciales

¿Cómo un francés de origen nobiliario se instala en Barcelona hacia 1849? El argumento más común en la historiografía es político: para huir de la II República, contraria a su inclinación monárquica⁷. También podemos considerar otro: el de las relaciones centro-periferia en la difusión comercial, tecnológica y cultural tan característica del desarrollo mundial del capitalismo del XIX y del que la extensión del daguerrotipo da buen ejemplo. París era desde el s. XVIII nuevo modelo tanto para Madrid como para Barcelona y así fue también con la fotografía, oficializada y democratizada, en tanto que emblema de progreso, gracias a la articulación institucional francesa⁸. La capital catalana conectaba con Francia mediante la ruta mediterránea que llegaba hasta Valencia –también visitada efímeramente por Franck en dichos inicios (José Huguet, cit. por Rodríguez / Sanchis 2013: 324)– y, alrededor de 1850, Barcelona estaba sumergida en una profunda transformación industrial y urbanística, es decir en pleno *desarrollo*⁹. Fue en aquel tiempo cuando Franck recaló en la ciudad condal, en concreto no más tarde del verano de 1849, para establecerse como daguerrotipista en la Rambla del Centro (García Felguera / Martí 2014: 58). Su llegada se produjo en un marco de inmigración extranjera común de los inicios del negocio del retrato fotográfico en España, siguiendo la dinámica mencionada. La mayoría procedían de Francia y de manera nómada visitaban núcleos urbanos para ofrecer temporalmente sus servicios. Pero a diferencia de los primeros fotógrafos, como Charles, Guillard, Sardin o Lorchon que desde 1842 se encontraban de paso por Barcelona, Franck fue de los primeros en establecerse de manera permanente. Así, el modelo comercial se invertía, coincidiendo con el asentamiento del negocio retratístico en la ciudad. Lo prueban los nuevos estudios estables que, como el francés, abrieron alrededor de 1850 constituyendo un tejido formado por el patriota Eugène Matthey (c. 1848-1850), la familia Napoleon (1853), la sociedad Albareda y Moliné (1856), entre otros.

A pesar del exilio, el fotógrafo no se desvinculó nunca de París. Hecho que refuerza la dinámica de transferencia comercial y tecnológica de la que Franck es modelo. En este sentido, no sólo el contexto revolucionario quedó pronto mitigado sino que también el campo fotográfico local entraba, en la década de 1850, en uno de sus periodos más fructíferos en términos de definición y asentamiento. Así, tenemos numerosas evidencias documentales de los lazos del fotógrafo con la capital francesa: ya en 1850, Franck viaja a París para actualizar su estudio barcelonés, al tiempo que, según su publicidad, había resultado «premiado por la Academia francesa de enseñanza, y por el círculo politécnico» (*Diario de Barcelona* 20-11-1850: 6128); en 1852 participa en su primera exposición, en el Cercle Polytechnique; y en 1855 retorna de nuevo con motivo de la Exposición Universal, «a fin de enterarse de los magníficos procedimientos que poseen sus compañeros del extranjero [sic] [...]». Viaje que aprovechó para volver con pintores franceses destinados a tareas de iluminación (*Diario de Barcelona* 23-10-1855: 8472). Esta fecha coincide, además, con la producción de vistas de diferentes regiones del país, como Ronceray, hoy conservadas en la BNF.

- 7 Este posicionamiento define cuál será el perfil de Franck a lo largo de su trayectoria. Un carácter conservador tanto en lo político como en lo cultural, afín al sistema monárquico –luego imperial– de gobierno y académico de las artes.
- 8 Sobre la llegada del invento de Daguerre y Niépce en esta última y sus primeros retratistas resulta imprescindible el reciente estudio de M. Santos García Felguera y Jep Martí (2014).
- 9 Partimos de este concepto como vínculo entre la dimensión económica y la carga cultural de la modernidad (Marshall Berman, cit. por Anderson [188] 2004).



FIG. 2. Franck: *La muralla de mar*, 1852 (RACBASJ, Barcelona).

Seguramente de la relación con París, Franck se desmarcó de su competencia barcelonesa mediante la toma de fotografías en papel de las más antiguas de Cataluña que se conocen hasta el momento, en calotipo, albúmina y estereoscopia¹⁰. La primera referencia se remonta a 1852, año en que el fotógrafo dedica a la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona las primeras entregas de una colección de «dibujos fotográficos» sobre los principales monumentos de Cataluña, destinada a un público ilustrado local (FIG. 2)¹¹.

Según el propio prospecto de la publicación, Franck, de nuevo, había buscado los «consejos de los principales artistas catalanes» al tiempo que respaldó su trabajo visual con unos textos explicativos escritos por un «literato catalán» como era Santiago Ángel Saura (1818–1882). Una vez más cámara y pluma se encontraban para una articulación entre imagen y palabra o, sociológicamente hablando, entre una nueva tecnología y su primer aval cultural¹². La fecha corresponde al momento de expansión en Francia de la fotografía en papel para la documentación y el viaje. También la estereoscopia, género que Franck practicaría igualmente, se había puesto de moda desde su difusión en la Exposición Universal de Londres del año anterior (FIG. 3). La dedicatoria perseguía legitimar una producción fotográfica alejada del retrato co-

10 En la actualidad es posible localizar copias en diferentes instituciones tanto españolas (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Museo del Prado), francesas (BNF, ENSBA) como irlandesas (National Library of Ireland).

11 Se trata, principalmente, de vistas de la Lonja [edificio en donde se ubicaba la Academia], vistas de Barcelona desde la muralla de mar y la plaza Real.

12 Franck se dirige a la institución en septiembre y ésta responde favorablemente en octubre. RACBASJ, 1850, 1851/1854, 297.2, «Yndice de los expedientes y demas documentos existentes en el archivo y Secretaria de la corporacion [...] Dedicatoria á la Academia de Mr. Franchs [sic] de un Album fotográfico».



FIG. 3. Franck: Hoja con estereoscopios de Barcelona encoladas, 1857 (BNF, Paris).

mercial, con el apoyo del máximo agente institucional del ámbito cultural de la ciudad, como el propio fotógrafo expresaba en su misiva: «[...] me atrevo á dedicarle mis humildes trabajos con la esperanza que se dignara acojerlos [sic] y ampararlos./ Si asi lo consigo despues de haber obtenido una recompensa por unos trabajos analogos de otro ilustre cuerpo artístico de la Francia, mi reconocimiento no reconocerá límites, [...] con la aprobacion de una Academia tan reputada como la de Bellas Artes de Barcelona». Por otra parte, las fotografías que se conservan en la BNF y en la ENSBA¹³ datan de 1857 y tienen su origen en el depósito legal¹⁴. Precisamente, 1857 es un año significativo puesto que corresponde al del retorno de Franck a París. Estas imágenes debieron ser tomadas alrededor de entonces, o poco antes¹⁵.

- 13 El depósito legal fue efectuado en 1857, como así consta en las copias de la BNF [ref. EO-21-FOL]. Otros ejemplares fueron ofrecidos a la Société Française de Photographie (SFP) en 1858 para una venta organizada con el objetivo de recaudar fondos para la sociedad, tal y como se explica en el boletín de la entidad de ese año. Véase los ejemplares digitalizados en el portal Gallica (BNF). URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108244w> [Consultado: 15 septiembre 2015].
- 14 Llama poderosamente la atención que las copias estén marcadas por un sello seco con la firma «Franck&Cie / 58, Rue de Larouchevoucault [sic]». La fecha –1857– y la dirección –Rue Rouchefoucauld núm. 58– concuerdan con el establecimiento de reproducciones del fotógrafo Robert J. Bingham (Boyer 2002) y con el taller del escultor y fotógrafo, Adam-Salomon.
- 15 Véase la noticia de *El Clamor Público* [21-4-1857: 3] que daba a conocer que el fotógrafo venía de sacar vistas de Barcelona y que se preparaba para fotografiar San Miquel del Fay y Montserrat. Mientras que no tenemos constancia de otras copias de las vistas realizadas en 1852.

Dicha excepción nos desplaza hacia un terreno más amplio de singularidad: la difusión de su obra mediante espacios de legitimación cultural como eran, en la Barcelona de aquellos tiempos, las flamantes exposiciones organizadas por la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes. Institución que tenía por objetivo impulsar y abrir un mercado artístico e independiente en la ciudad, siguiendo lo que era una dinámica común europea. Así, en la búsqueda ya inicial de la fotografía de un territorio de reconocimiento en el ámbito del arte desde 1839, podemos afirmar que en el caso de Barcelona fueron los primeros daguerrotipistas estables los encargados de generar dicha aproximación. Bajo el epígrafe de «Pinturas fotográficas», siempre retratos, expusieron los fotógrafos José Cheminade [1853], Elisa y Eugène Matthey [1851, 1856] y Franck con la firma de «Franck de Voyenne [sic]» en las ediciones de 1853, 1855 y 1856¹⁶.

Su última participación coincide con el fin de la estancia del fotógrafo en la ciudad. En 1854 la cdv acaba de ser patentada y la SFP, fundada. El mercado fotográfico va al alza de la mano de la prosperidad de los parisinos a lo largo de la década (McCauley 1985: 52). Es, pues, el momento de volver. En mayo de 1856 es aceptado como socio de la SFP¹⁷ y justo un año después contrae matrimonio en el barrio de Batignolles-Montceau de París con Elisa Amélie Dolley, madre de Alphonse Therpe-reau y desde entonces ahijado de Franck y discípulo suyo¹⁸. En sincronía con dicho regreso, se constituye la sociedad fotográfica entre Franck y Alejandro Wigle (c. 1818-?)¹⁹. Según García Felguera (2014: 466), la unión habría tenido lugar cerca de 1858 (FIG. 4) y deducimos que con el objetivo de permitir a Franck mantener los dos estudios abiertos, con Wigle como responsable de la galería barcelonesa. Podemos, así, hablar del paso de un negocio local al estableci-



FIG. 4. Proyecto de aparador Franck y Wigle, 1858 (MCB, Barcelona).

16 Véase la relación de autores-años en el recopilatorio editado por Antònia Montmany, Teresa Coso y Francesc Fontbona del 2002: *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*.

17 La admisión tiene lugar poco después de la relativa a Eugène Delacroix, estando todavía el fotógrafo en Barcelona, como así consta en el boletín mensual correspondiente de la entidad.

18 Archives de Paris: V3E/M 440, Mariages, Gobinet.

19 Dibujante y litógrafo también de origen francés, activo en Barcelona desde principios de la década de 1850 y con taller en la calle del Pi en 1857. La Biblioteca de Catalunya conserva diversos dibujos con motivos navideños de Wigle realizados para el *Diario de Barcelona*.

miento de una marca comercial cuya meta es ser reconocible en diferentes territorios a pesar de la distancia geográfica y que al mismo tiempo se apoya en otra marca fotográfica: París.

Contamos con pocas noticias fuera de la producción retratística, a excepción de las fotografías tomadas con motivo del eclipse de 1860, referenciadas por Jep Martí en el marco de este congreso²⁰, y del incendio del Teatro del Liceo en 1861 (*Diario de Barcelona* 24-4-1861: 3520). La sociedad se mantuvo activa hasta 1865 aproximadamente, momento en que el estudio Napoleón anuncia la adquisición de su fondo, «habiendo cesado el negocio» (*Diario de Barcelona* 6-08-1865 [13, 20, 27]: 7816). Un periodo durante el cual, Franck debió realizar algún viaje a Barcelona. A juzgar por documentos notariales de entre 1865-1867 el fotógrafo contaba en París con un empleado de confianza, Louis Joseph Auguste Brassart, a quien cedía poderes no sólo para llevar a cabo gestiones personales sino también para administrar el estudio durante sus ausencias²¹. Igualmente, la célebre caricatura que Manel Moliné dedicó a Franck para ilustrar el artículo «La retratomanía» lleva fecha de 1859 (*El Café* 27-3-1859: 4-5)²². Por otro lado, si prestamos atención a las matrículas industriales podemos comprobar que el taller de la Rambla del Centro núm. 18 resta activo hasta el mes de mayo del año 1867 para justo después trasladarse en la calle Hospital 48 piso 3²³. Una galería que no consta en las contribuciones de los siguientes cursos y del que se tiene su última referencia mediante la prensa gracias a un anuncio de venta publicado en el diario *La Imprenta* (19-1-1872: 405) y en el que se hace referencia de manera explícita a los antiguos propietarios. A pesar de que creemos que el fin de la relación comercial del fotógrafo con Barcelona se produce alrededor de 1865, sería seguramente bajo la gestión de Wigle que el nombre de la ya entonces antigua «acreditada fotografía» se mantendría en boga durante estos últimos años. El litógrafo permaneció en la ciudad hasta al menos el año 1887²⁴ y, por lo tanto, él habría sido el encargado de regentar el estudio de la calle Hospital bajo el nombre de *Fotografía de Odeón* y su firma solitaria «Wigle»²⁵. Durante este mismo periodo de descenso, Barcelona está experimentando el crecimiento comercial propio de la popularización de la cdv. La ciudad pasa de tener seis galerías en 1858, a una treintena a principios de la década de 1860, y la venta del estudio coincide con la emergencia de la segunda ola de retratistas importantes de la ciudad formada por Emilio Fernández «Napoleon», Rafel Areñas, y más tarde Antoni Esplugas y Pau Audouard, con la figura de Juan Martí como intersticial (F. Rius 2013). Es decir, la competencia para Wigle habría sido dura. Pero Franck hace tiempo que ya está en otra dinámica: la específica de la *âge d'or* del retrato en París y del empuje cultural y técnico de la fotografía hacia la conquista de su madurez.

20 Nos referimos a la comunicación «La recepción y el impacto del daguerrotipo entre los miembros de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (1839-1851). Nuevas aportaciones».

21 Archives Nationales (AN): MC/ET/XLVIII/946, «Procuration par François Marie Louis Alexandre Gobinet de Villecholle à Louis Joseph Auguste Brassart [...]», 1865; MC/ET/XLVIII/971, «Procuration par François Marie Louis Alexandre Gobinet de Villecholle, à Louis Joseph Auguste Brassart, pour gérer et administrer en son absence son atelier de photographie [...]», 1867 (Durand 2013: rf. 2171, 2173).

22 Justo en ese mismo mes y año Rafael Albareda, socio de Moliné, era admitido en la SFP, quién sabe si con el aval del propio Franck. Fuera como fuese, ambos participaron en la Tercera Exposición de la entidad de 1859.

23 ACA: Inv. 1-12622, Fondo Hacienda, Serie Matrículas Industriales, Tarifa 1era, Clase 6a, Año económico de 1866 a 1867: 130-131; Id., Inv. 1-12653, Año económico de 1867 a 1868: 135-137.

24 AMCB: Serie D, Exp. Núm. 179/ 3, 1888, Comisión de Gobernación, D, N° 179 bis. «Expediente relativo á extranjeros domiciliados en Barcelona. Circular de la Dirección General de Seguridad». A 20 de abril de 1887, en el Distrito de Atarazanas consta: «Alejandro Wigle, Francia, 70, soltero, Retratista, 37 años de residencia [1850]».

25 Procedentes del coleccionismo privado, escasas cdv's con esta referencia aportan el dato documental.

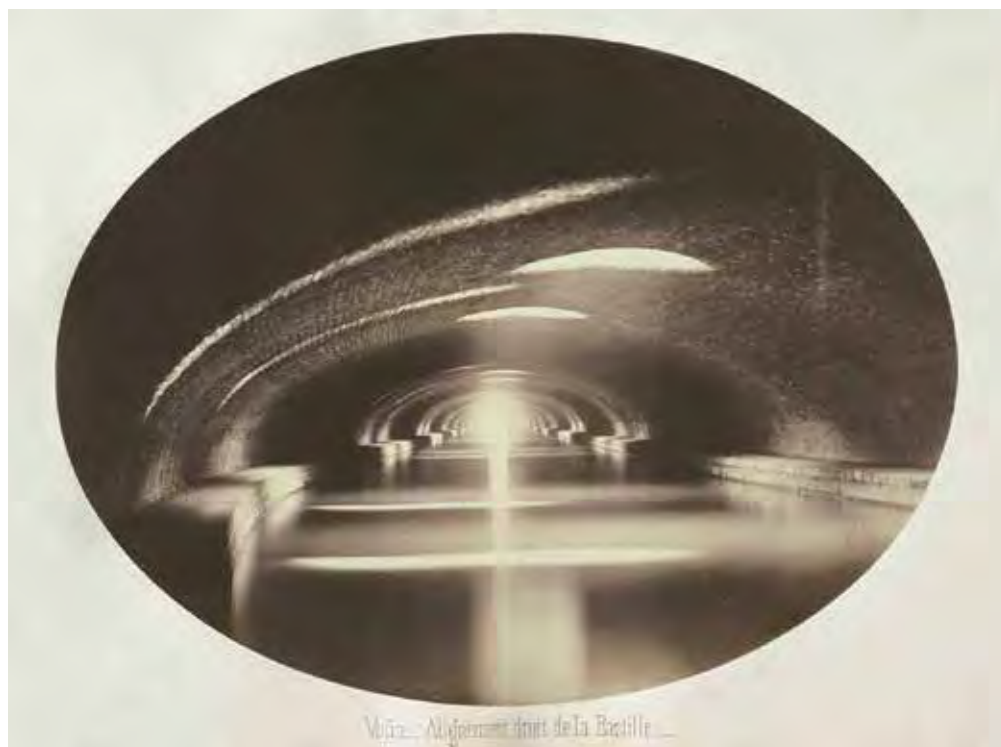


FIG. 5. Franck: *Voûte. Alignement droit de la Bastille*, 1860 (MET, New York).

París y las tres vértices del triángulo de consagración: comercio, arte y desarrollo científico-técnico

La fecha común para situar la apertura del primer estudio parisino de Franck, en Place de la Bourse núm. 15, es el 1859, a pesar de que su vuelta se produjo dos años antes (Lauzac 1861: 412)²⁶. Es plausible pensar que el traspaso habría tenido lugar alrededor de 1858. El matrimonio Villecholle-Dolley vivía en esta misma dirección en la que en mayo de 1859 falleció Éliisa Amélie, pocos meses después de dar a luz a la única descendiente de ambos: Françoise Éliisa-beth Anne Gabrielle Gobinet de Villecholle²⁷. Según Lauzac, el taller, de pequeñas dimensiones, había sido una apuesta conservadora de Franck, sabedor de la fuerte competencia que existía en el mercado y es que, en efecto, algunos de los nombres más valorados del periodo por la historiografía se encontraban activos en ese 1859²⁸.

26 De manera precedente, el fotógrafo A. Ribera ocupaba la misma dirección hasta que desaparece en favor de Franck. Véase el anuario comercial Didot-Bottin en 1857: 793, 1858: 774 y 1859: 811.

27 Nacida el 20 de febrero de 1859. Archives de Paris, V3E/N 1026, Naissances, Gobinet. Gracias al inventario que el fotógrafo solicitó, sabemos que en su estudio destacaban 4 cámaras oscuras, 8 objetivos, 5 estereoscopios y 700 placas de vidrio. AN, MC/ET/XLVIII/871, «Inventaire après décès d'Éliisa Amélie Dolley, dressé entre le 22 juillet et le 18 août 1859, dans son appartement situé 15, place de la Bourse, où la défunte est morte, le 6 mai 1859, à la requête de son mari, François Marie Louis Alexandre Gobinet de Villecholle, photographe [...]». (Durand, 2013: ref. 2165).

28 Era el caso de Bayard, Belloc, los hermanos Bisson, Braquehais, Disdéri, Ferrier, La Blanchère, Le Gray, Mayer et Pierson, Pierre Petit, Nadar, Nègre, Reutlinger, en medio de casi dos centenares de estudios anunciados en el anuario comercial Didot-Bottin.



FIG. 6. Autor desconocido: M. Franck, *photographe de l'École Centrale*. «Ne bougeons plus les enfants...!», c. 1870 (ENSBA, París).

A pesar de esto, la inserción de Franck en el tejido social, comercial y cultural del II Imperio fue rápida, aprovechando el ascenso –en difusión y discusión– que vivió la fotografía en el París del cambio de década. Precisamente, la de 1860 fue la más prodigiosa. Lo prueba la inmediata apertura de un segundo estudio en la rue Vivienne, en el interior del hôtel Desmarests, pero también que se mantuviera como un participante activo en muestras fotográficas –especialmente las de la SFP–, publicara sus vastas colecciones de retratos de agentes del estamento político y eclesiástico, de colecciones de arte antiguo, de vistas con luz artificial para documentar las obras subterráneas de la Place de la Bastille (FIG. 5), y que se iniciara como profesor de fotografía en instituciones como la École Imperial des arts et manufactures o la Polytechnique, entre otras (FIG. 6). Rápidamente, Franck se había convertido en una de las *grandes maisons* del concurrido negocio parisino, no sólo de retrato sino de manera más amplia del comercio de la imagen. Incluso fue de los primeros en fotografiar los «desastres» de la Commune de París, después de un nuevo exilio (English 1984: 18-19). Cerca-

no a las instancias del poder político y cultural del Imperio, como la emperatriz Eugenia (Gravier 1906: 14-15)²⁹, o Émile de Nieuwerkerke (Boyer, 2002: rf. 26), director general de los Museos nacionales, el fotógrafo recuperó además tentativas del pasado, como la de escribir con motivo de los célebres Salones parisinos de arte (Franck 1863)³⁰. Mostrando, así, sus disposiciones para un vis-à-vis con un campo que, como aristócrata le pertenecía, como fotógrafo lo necesitaba.

Los últimos años de su vida, en tiempos ya de la III República, se entregó a la SFP y abandonó el retrato para fabricar placas de gelatino-bromuro, después de haberse mostrado también

29 En este sentido, es destacable la relación entre el aparato imperial y los fotógrafos que Gravier subrayaría unos años más tarde en *Le Moniteur de la Photographie* (1908: 62-70): «la cour impériale favorisait les photographes en se dispersant un peu partout: l'Empereur chez Mayer et Pierson, chez Disdéri; l'Impératrice chez Frank [sic] de Villecholle [...]».

30 En dialéctica con los ámbitos comercial y científico-técnico, Franck también participó en los debates relativos a la legitimación cultural de la fotografía: son un ejemplo problemáticas como el estatus de la imagen [discusión sobre el retoque [1864, con motivo del artículo 5 del reglamento de las exposiciones de la SFP]] o la defensa de los derechos –creativos– de autor, a raíz de un proceso judicial contra Caspari por apropiación comercial indebida de retratos (*Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1894: 334-337).

muy activo en el terreno de la experimentación científico-técnica³¹. En esta senda, Franck participó en los fastos del Cincuenta aniversario del Daguerrotipo y del Congreso Internacional de Fotografía de 1889. La institución lo nombró miembro honorario en 1900 y pocos años después, en 1906, fallecía a la edad de 90 años, no sin que la entidad le dedicara una nota necrológica en la que se le consideraba como uno de sus decanos.

En conclusión y volviendo la mirada atrás, los años transcurridos en Barcelona fueron embriónicos para con un fotógrafo cuya carrera y ámbitos de circulación lo convierten potencialmente en un tipo ideal para describir la complejidad del proceso de construcción y legitimación del campo fotográfico en el s. XIX. Se trata, a grandes rasgos, de una estructura triangular formada por los vértices del comercio, el arte y el progreso científico-técnico que, en una lógica dinámica de retroalimentación, dan a entender la tensión en la que se movió lo fotográfico. Otra manera de verlo es comprender la actuación global de Franck mediante ramas que iban de lo singular al colectivo, de la industria al arte y la ciencia, sin obviar la lógica centro-periferia de sus inicios: el estatus del fotógrafo, las necesidades del colectivo profesional, la práctica *savante* del dispositivo y su progreso, su dimensión industrial y, finalmente, la relación de la imagen fotográfica con el poder cultural y político. A través de estos espacios y acciones, Franck fortaleció cada uno de estos nódulos, indicadores del modelo de fotógrafo y prácticas que resultaron.

Fuentes documentales

- FRANCK (1863): *Essai sur l'École française à propos du Salon de 1863*, Rouen, Imprimerie de E. Cagniard.
- GOMART, Ch. (1863): *Ham, son château et ses prisonniers*, Société des Antiquaires de Picardie.
- GRAVIER, Charles (1906): «Nécrologie», *Le moniteur de la photographie*, 2 (1906), pp. 14-15.
- LAUZAC, Henry (1861): *Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle*, Paris, Bureau de la «Galerie historique».
- LEROY-MOREL (1867): *Généalogiques sur les familles nobles de plusieurs villages des environs de Nesle, Noyon, Ham et Roye et recherches historiques sur les mêmes localités*, Amiens, Imprimerie de Lenoel-Herouart.

Bibliografía

- ANDERSON, Perry ([1988] 2004): «Modernidad y revolución», en CASULLO, Nicolás: *El Debate Modernidad-Posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, pp. 107-125.
- BOYER, Laure (2002): «Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire», *Études photographiques*, 12.
<http://etudesphotographiques.revues.org/320> [Consulta: 15 septiembre 2015]
- DURAND, Marc (2013): *De l'image fixe à l'image animée (1820-1910), documents du Minutier central des notaires de Paris relatifs à l'histoire des photographes et de la photographie*, Paris, Archives Nationales.
- ENGLISH, Donald (1984): *Political uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Michigan, UMI Research Press.

31 La mayoría de los ensayos y comunicaciones de Franck están recogidos en los boletines de la SFP. Pero también en repertorios y manuales de la época como el de Henri de la Blanchère (1862), A. Davanne (1877, 1886-1888) y en publicaciones periódicas como *La Lumière* o el *American Journal of Photography*.

- F. RIUS, Núria, *et alt.* (2013): *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos (2014): «Retratistas fotógrafos franceses que se establecen en España», en SAZATORNIL RUIZ, Luis / JIMENO, Frédéric (eds.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 465-475.
- (2005-2006): «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica *Napoleón*», *Locus Amoenus*, 8, pp. 307-335.
- GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos / MARTÍ, Jep (2014): «Barcelona i la daguerreotípia», en *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*, Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, pp. 19-80.
- McCAULEY, Elizabeth-Anne (1985): *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait photograph*, New haven, London, Yale University Press.
- PEIST, Nuria / F. RIUS, Núria (2014): «Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía», *Espacio, tiempo y forma*, 1, pp. 109-128. URL: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/8479/12624> [consulta: 15 septiembre 2015].
- RODRÍGUEZ, M^a José / SANCHIS, José Ramón (2013): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, vol. 1, València, Diputació de València.