

LOS MUEBLES DE LA FAMILIA MONTAL-PASCUAL, UN
CONJUNTO DE LA EBANISTERÍA DE FRANCESC MOGAS
THE FURNITURE OF THE MONTAL-PASCUAL FAMILY, AN ENSEMBLE FROM
THE CABINETMAKER FRANCESC MOGAS

Vicente de la Fuente Bermúdez*

Resumen

El descubrimiento de un conjunto de muebles, de los cuales una parte se pueden asignar con seguridad al taller de ebanistería de la familia Mogas en Barcelona, aporta nuevos datos respecto al tipo de clientela y el funcionamiento de este tipo de talleres; pequeñas industrias de carácter familiar con una producción de alta calidad destinada a las clases medias y burguesas de la ciudad y que, en la línea marcada por los grandes artífices, contribuyeron a difundir las nuevas modas y dotar a los interiores barceloneses del confort y modernidad exigido por los nuevos estilos de vida.

Palabras clave: siglo XIX, eclecticismo, mobiliario, Cataluña, Francesc Mogas

Abstract

The discovery of a set of furniture, a part of which can be certainly assigned to the Mogas in Barcelona, a cabinetmakers family, provides new data regarding the type of clientele and the way it works this type of small artisan industries, with a high-quality production intended for the new middle and bourgeois classes and which, in line with the great craftsmen, contributed to spreading new fashions and providing Barcelona interiors with the comfort and modernity demanded by the new lifestyles.

Key words: 19th century, eclecticism, furniture, Catalonia, Francesc Mogas

Introducción

A finales del siglo XIX la creciente demanda de bienes de consumo y en especial de mobiliario de calidad, en la ciudad de Barcelona, hace que surjan innumerables talleres para satisfacer las necesidades de una acomodada burguesía que hace de sus hogares una representación de su status socio-económico¹. Entre los talleres de estos profesionales dedicados a los bienes de consumo se encuentran los de importantes ebanistas y decoradores, como los de Francesc Vidal i Jevellí, el taller Busquets o Gaspar Homar². Artistas

e industriales que serán los protagonistas del estallido del posterior Modernismo. Hasta hace poco era en estos últimos en los que se habían concentrado los estudios, pero la aparición de nuevos archivos familiares ha permitido la ampliación de los trabajos y estudios a otras grandes firmas, como la familia Ribas³.

Pero junto a estos grandes talleres, grandes por su nivel de producción, calidad y elevada posición social de su clientela; en la ciudad existían multitud de talleres, que siguiendo la estela de los más punteros, ofrecían muebles de gran calidad y en maderas nobles a una burguesía y clases medias que exigen estar a la moda. Unos obradores que nos son conocidos por las publicidades conservadas de ellos o sus participaciones en las exposiciones organizadas en la ciudad de Barcelona, y de los que pocos datos más se saben. Son talleres que generalmente se publicitan como ebanistería-tapiceros, es decir que su cometido era tanto la fabricación de muebles como, especialmente durante las décadas de 1880 y 1890, encargarse de los tejidos (cortinajes, portiers, estores, tapizados de muebles, etc.), parte fundamental en la decoración de los hogares acomodados. Además en sus tiendas se solía ofrecer todos los bibelots y objetos decorativos necesarios para construir el ambiente y lujo deseado en las casas burguesas. La falta de documentación hace difícil el estudio de estos pequeños artesanos y casi imposible atribuirles una producción concreta.

1. La ebanistería de Vicenç Mogas

Por eso la aparición de documentación sobre uno de estos talleres aporta una información nueva e importante⁴. Es lo que ha sucedido con la familia Mogas, cuyo taller estuvo en activo entre 1863 y 1911. En el Arxiu Mas de Barcelona se conservaba un grupo de placas de vidrio, datadas entre 1890 y 1910, con las que se fotografiaron toda una serie de muebles e interiores de lujosas estancias. El único dato que se tenía era el nombre de la persona que las había donado al archivo en la década de 1970, Rosa Mogas; a partir del cual se pudo localizar a una familiar, Maria Rosa de Alba Mogas, que confirmó ser descendiente de Vicenç Mogas, un ebanista que junto a su hijo Francesc (Fig. 1), son unos de los nombres que más aparecen en los catálogos de exposiciones de las industrias artísticas de Barcelona celebradas entre 1880 y 1900 y de los que no se tenía ningún dato. De Alba conservaba además toda una serie de diseños de mobiliario realizados por su abuelo Francesc Mogas, descubriéndonos así mismo la gran afición de Francesc por la fotografía, siendo el autor de las placas fotográficas que fueron legadas al Arxiu Mas. Ello permitió dar una primera imagen de como fue, la evolución y la producción del taller, que se plasmó en un primer trabajo⁵.

Vicenç Mogas (1832-1924) se establece en Barcelona en 1863, hasta ese momento solo sabemos por tradición familiar oral que trabajaba como tonelero, constando, en el certificado de nacimiento de su primer hijo, con la profesión de carpintero. Se instala en la calle Montjuich de San Pedro (actualmente Verdager i Callís) número 5, con taller en los bajos y residencia en el principal, en una estrategia de abaratar costos y reducir los tiempos de traslados propia de las industrias familiares del momento⁶. En

sus primeras apariciones en las exposiciones municipales vemos como, lejos de continuar con la fabricación de barriles y toneles se publicita sucesivamente como sillero, ebanista y ebanista tapicero, abarcando todo tipo de muebles, material fotográfico o pizarras, producto este último con el consiguió algunas menciones y premios en exposiciones⁷. Pero es con la incorporación al taller de su hijo Francesc de Paula (1870-1853) que la producción da un salto cualitativo. A diferencia de su padre, éste estudia en la Academia Provincial de Bellas Artes (más tarde Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi o Llotja). En 1884 en la Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones ocupa una sala entre los grandes mueblistas del momento; como Francesc Vidal i Jevellí, José Tayá, Epifanio Robert o el fabricante de pianos Bernareggi. Muestra en la que obtiene una mención de honor por una librería en caoba y un botiquín con cristales pintados imitando japonés⁸, destacando la temprana influencia del arte japonés, cuya gran entrada en la ciudad se produciría con la importante representación nipona en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Al mismo tiempo, en las tarjetas publicitarias conservadas vemos como a los conceptos de pulcritud, rapidez y economía añade a finales de la década de 1880 el de “arte” y la anotación de que las sillerías son de “dibujos especiales”, es decir una búsqueda de la calidad en el diseño⁹, lo que seguramente es debido a la incorporación de un joven Francesc al taller paterno. En las siguientes exposiciones ya aparece el nombre de Francesc Mogas como autor de las acuarelas de los proyectos, conjuntos en los estilos más demandados por la burguesía; como renacimiento, Luis XVI o gótico, junto con todo el trabajo de tapicería requerida, recibiendo en la Exposición de Industrias Artísticas de 1896 una mención de honor por sus proyectos de un vestidor Luis XV y un arca de novia y reclinatorio renacimiento; en esta misma exposición recibió, igualmente, una mención de honor Joan Busquets (1874-1949) que junto a Gaspar Homar (1870-1955) formarían la gran generación de los ebanistas modernistas.

Los Mogas adaptan su producción a los cambios en el gusto de su clientela; así en las fotografías conservadas se aprecian grandes armarios de luna y bufetts-vitrina con una decoración ecléctica formada por elementos mecanicistas, columnas torneadas, hojas de acanto, puntas de diamantes, animales fantásticos como dragones, mascarones y aplicaciones de dorados y cristales grabados al ácido con escenas sacadas del repertorio japonizante tan de moda en la década de 1890¹⁰. Son también abundantes los dormitorios rococó en maderas nobles (caoba, jacaranda) y a partir de 1900 los muebles de carácter más modernista, con decoraciones esculpidas con motivos florales y aplicaciones de latón y forja con las típicas formas coup de fouet, especialmente en los grandes paragüeros y muebles destinados a los comedores. Unas líneas que se simplifican, en búsqueda de una mayor funcionalidad, en la década siguiente de 1910, predominando las líneas rectas y maderas en tonos claros hasta la desaparición del taller.



Fig 1. Fotografía de Francesc de Paula Mogas Andiañach en 1914. Arxiu família De Alba-Mogas.

2. Los muebles de Blanca Pascual

Si bien tenemos una idea clara de la evolución del taller no pasa lo mismo con la clientela a la que iba dirigida esta producción. La falta de documentación nos impide conocer quienes era los destinatarios de estos lujosos muebles. Es por ello que es tan destacable la localización de un conjunto de mobiliario aún en manos de los sucesores de la familia que los encargó, y que gracias a las fotografías del Arxiu Mas podemos identificar como del taller Mogas. Se trata de un armario y un tocador que pertenecieron a María de las Nieves Pascual Puig (1875-1955), llamada familiarmente Blanca, y casada con Joaquín Montal Biosca (1869-1937); que actualmente se conservan en la que fuera casa familiar de los Montal en la villa de Arenys de Mar (Barcelona)¹¹. Además de estas dos piezas se

conserva, también en Can Montal, un comedor completo compuesto de aparador-vitrina, trinchante, mesa, sillas y un reloj de péndulo, que, aún no encontrándose entre los fotografiados del taller Mogas en el Arxiu Mas, se pueden atribuir a estos ebanistas por la similitud con otros conjuntos por ellos realizados¹². Si bien, la localización actual es la antigua casa Montal de Arenys, los muebles llegaron a ella desde la residencia de los Montal-Pascual en el Paseo de Gracia de Barcelona al finalizar la Guerra Civil (1936-1939), pues la casa de Arenys había sido completamente saqueada y despojada de sus pertenencias.

La importancia de este conjunto reside en el hecho que es la primera referencia que nos remite al tipo de clientela de esta ebanistería de lujo; un taller que no formaba parte de los iniciados por los grandes artífices, ya mencionados, de las últimas décadas del siglo XIX y el Modernismo. En otros muebles de los fotografiados por Francesc Mogas se observan las iniciales de los propietarios (grabadas al ácido en los cristales de las puertas o en aplicaciones metálicas), pero ha sido imposible poder relacionar estos datos con nombres concretos, debido a la total falta de documentación escrita del taller.

Tanto Blanca Pascual como Joaquín Montal pertenecían a dos de las familias más importantes, tanto económica como culturalmente, de la Cataluña ochocentista. Blanca Pascual era hija de Óscar de Pascual Bofarull (1844-1904), director del Banco de Barcelona hasta su fallecimiento, y Antonia Puig Benítez (?-1895), de origen cubano; ambos pertenecientes a familias de cierta relevancia. Sebastián Antonio Pascual (1807-1872), padre de Óscar Pascual, fue uno de los socios fundadores del Banco de Barcelona, abogado y político de renombre nacional así como un importante coleccionista de arte. Los Bofarull era una importante familia de comerciantes ennoblecidos originaria de Reus, muy vinculados a la política y a la cultura, como historiadores y archiveros, así Próspero de Bofarull (1777-1859) fue director del Archivo General de la Corona de Aragón. Obvia decir que los Pascual Bofarull eran profundamente católicos, miembros fundadores de la Asociación de Católicos junto a las familias de Chopitea y Martí-Codolar (con las que estaban emparentados) para promover la visita de Don Bosco a la ciudad de Barcelona y la posterior construcción del Templo del Tibidabo¹³.

Por otro lado los Montal eran originarios de Arenys de Mar y propietarios de una importante fábrica textil en la ciudad de Badalona. Entre sus miembros destacaron figuras en el campo político, deportivo y cultural, como Santa Paula Montal (1799-1889), pedagoga y fundadora del Pío Instituto Hijas de María (religiosas de las Escuelas Pías); canonizada por Juan Pablo II en el año 2001¹⁴. Otro miembro de la familia Montal fue el padre Fidel Fita (1835-1918) uno de los padres de la arqueología moderna en España.

Del conjunto de muebles mencionado destacan por su calidad el tocador y el armario de tres cuerpos con espejos. Ambas piezas se pueden datar en 1898, año del enlace matrimonial entre Blanca y Joaquín. Sin duda alguna se trata de parte de la dote que la esposa lleva al matrimonio y que se menciona en los capítulos matrimoniales, aportando el padre de ella un

“armario-trémol, una cómoda, ropas y demás apéndices nupciales”. Seguramente, este gran armario de lunas y la cómoda, también con un espejo, serían los contenedores del menaje con el que se dotaba a Blanca. Ambos muebles forman una unidad, con una decoración idéntica.

Llama la atención el nombre con el que se menciona el armario de luna (Fig. 2), *armario-trémol*, realizando una fusión de castellano, armario; con el catalán, *trèmol* (en castellano *tremó*). El término *armari-trèmol*, fue utilizado para este tipo de armarios, con la parte exterior de las puertas cubiertas de espejos, a finales del siglo XIX en el ámbito catalán. La *Gran Enciclopèdia Catalana* da como sinónimos a *armari-trèmol* los de *armari de lluna* y *armari amb mirall*, siguiendo una de las acepciones de *armari* propuestas por el Institut d’Estudis Catalans: “*Armari trèmol* o *senzillament, trèmol, equivalent d’armari-mirall*”¹⁵.



Fig 2. Armario tremó o armario de luna (1898), de la ebanistería de Vicenç y Francesc Mogas. Colección Coll, Arenys de Mar.

Por otro lado el trèmol o tremó era un mueble consistente en un gran espejo con unas repisas laterales para colocar algún tipo de iluminación. De origen francés se introduce en España en el siglo XVIII, haciendo referencia el término al marco de los espejos que se colocan sobre las chimeneas o las cómodas, transformándose en el siglo XIX en espejos de cuerpo entero, de grandes proporciones y sustituyendo en su función a la *psyche*¹⁶, siendo representativo del estatus social de la familia¹⁷.

Se trata pues de la fusión de dos piezas, el tradicional armario ropero cuyas puertas son sustituidas por espejos de cuerpo entero o tremós¹⁸. Así en la literatura contemporánea se hace referencia a este tipo de armario como un mueble, eminentemente femenino, que denota un cierto status; “Albirem, no massa lluny la noia bonica que saluda militarment, car festeja amb un suboficial i pensa en un armari trèmol on s’emmirallarà el dia de la boda”¹⁹. Un armario para guardar la ropa; “La Llibòria (...) va fer dir a Claudi que era a l’estable d’anar-la a trobar a la seva cambra. (...) La Llibòria esperava al seu fill amb impaciència. Havia obert l’armari-trèmol, del qual va treure una peça de roba...”²⁰.

Unos muebles que representarían el nuevo estatus de las familias frente al tradicional amueblamiento de la casa, situándose el armario tremó, como heredero del tremó en su doble función de representatividad del progreso de la familia y en la función práctica de reflejar la luz; en la sala o la antecámara de la alcoba que mantenía, aún a fines del siglo XIX, una función dentro de la recepción de visitas ²¹; “En lo menjador lo francés buffet y en la sala lo sofà y sillons de tapicería ab lo armari trémol emmirallant lo cómodo y ben tallat llit de xicranda cobert de domás que en la vehina alcova allí reposa”²²; o como en la descripción, del año 1865, de la casa de la familia Moreu, pequeños industriales jaboneros de Mataró; “...de l’ample corredor de l’entrada ens en anem al pis, pujant la pintoresca escala enrajolada de mosaics abigarrats. A la part esquerra hi ha el saló, amoblat amb armari trèmol i silleria tapissada”²³.

Por otro lado, el término exacto de armario-trèmol tal y como aparece en los capítulos matrimoniales se ha encontrado citado, en anuncios de venta de mobiliario, especialmente en la prensa barcelonesa, entre 1858 y 1906, siendo menos frecuente en el resto de Cataluña. Sin duda el uso del término *trèmol*, en catalán, se debe a que este tipo de mueble alcanzó una gran difusión, a lo largo de todo el siglo XIX en Cataluña; siendo por tanto su nomenclatura en catalán la más familiar para anunciantes y compradores.

Respecto a la cómoda, la definición más exacta sería la de cómoda-tocador (Fig. 3), entendiendo por tocador “moble que es posa damunt la calaixera, format per un mirall rectangular que va muntat damunt d’un calaix on es poden guardar tots els utensilis per pentinar-se”²⁴. Es una tipología que deriva de la *calaixera amb escambell*, una tipología típicamente catalana del siglo XVIII formada por una cómoda, con un cuerpo con diferentes cajoncitos sobre los que podía situarse un espejo con una exuberante decoración²⁵. Desde la segunda mitad del siglo XVIII la cómoda y sus variantes, se impone entre las clases más pudientes como mueble para almacenar las pertenencias de la novia que se otorgan con la dote; en

sustitución del arca, mueble que había sido el predominante en Cataluña desde la Edad Media. Gracias a los estudios de Mónica Piera se sabe que a partir de este momento y hasta la década de 1830 la cómoda se convierte en el mueble por excelencia en las dotes femeninas para guardar ropa y objetos personales, siendo la representación, en su riqueza, del status de la familia. La cómoda, como mueble preferido para guardar la ropa, es a partir de 1835 paulatinamente sustituido por el armario de luna.



Fig 3. C6moda-tocador (1898), ebanistería de Vicenç y Francesc Mogas de Barcelona. Colecci6n Coll, Arenys de Mar.

La presencia de estas dos tipologías, nos remiten a unas familias de la burguesía industrial con unos valores que representan lo tradicional en un mueble, la cómoda, destinado a formar parte de la dote de las mujeres de cierto estatus social desde el siglo XVIII; y por otro lado, el armario de luna nos habla de su modernidad, siendo este segundo mueble el que verdaderamente representa el nuevo lujo por su imponente presencia, tanto por el gran tamaño como por su decoración, sin obviar que, ya desde el siglo XVIII, el armario ropero de puertas macizas y ricamente trabajadas, especialmente los procedentes de Gerona y conocidos popularmente como *armaris de Girona*²⁶, se habían convertido en una pieza de prestigio dentro de los hogares acomodados. Por otro lado, esta modernidad también está representada en la elección del estilo decorativo de esos muebles, del que después hablaremos. No son, por tanto, un armario y cómoda más de la casa, son el armario y la cómoda de Blanca de Pascual, un bien personal. Una cuestión que no parece ser baladí, puesto que son los que Blanca recupera, y no otros, al dejar Barcelona para instalarse en Arenys²⁷.

Una vez descubiertas las vicisitudes de estos muebles, su uso, su representatividad y la familia para la que fueron realizados vayamos a descubrir las dos piezas que pertenecieron a Blanca. Son dos muebles únicos, de un diseño exclusivo; de hecho, entre el material conservado de los Mogas no hay una pieza similar a esta. Entre su producción sí vemos otros armarios con una decoración ecléctica de tipo seriado, grandes camas rococó en las que solo los diferentes doseles y las aplicaciones pictóricas del pintor Aureli Tolosa (1861-1938) las diferencian; o comedores neo renacimiento muy similares entre ellos, ricos en decoración a partir de torneados; sin embargo no hay otra pieza parecida a estas dos.

Armario y cómoda fueron realizados en caoba, el interior chapado en maderas claras de árboles frutales; con aplicaciones de metalistería y una abundante decoración esculpida de tipo ecléctico.



Fig 4. Detalle del coronamiento del cuerpo central del armario de lunas con las iniciales de la propietaria, Blanca Pascual. Colección Coll, Arenys de Mar.

El armario es de tres cuerpos, siendo el central el doble de ancho que los laterales y con una mayor altura. Se levantan sobre un pequeño cuerpo

de cajones, estando separado cada cuerpo por altos plintos sobre los que hay unos jarrones o balaustres con festones que soportan unas columnas de fuste helicoidal, con resonancias del estilo Luis XIII, que terminan en unos capiteles de fantasía que podrían asimilarse a capiteles góticos. El resto de la decoración escultrada fusiona elementos de la decoración clasicista como rosetas, volutas y formas de olas, escudos y perlas con unas flores de lis y acanaladuras incisas; siendo parte los elementos de talla encolados sobre la superficie de la madera. La parte superior es la que recibe un mayor tratamiento decorativo, toda ella recorrida por una crestería de tréboles y hojas de acanto, de formas redondeadas pero de clara inspiración gótica, que terminan en sus extremos con unos grandes roleos que funcionan como acróteras. Un frontón coronado por una hoja de acanto sacada del repertorio gótico y unas formas clásicas de olas, encierra en su interior dos dragones alados, que sostienen entre sus garras y bocas un escudo romboidal con las iniciales BP (Blanca Pascual) en una aplicación de latón (Fig. 4). Los dragones se hibridan con el mundo vegetal, prolongándose sus extremidades en formas fitomórficas en línea con los diseñados por Camil Oliveras para la familia Güell; en concreto la chimenea y el arrimadero de madera del Palau Fonollar (1888), más tarde trasladado al Palacio Güell de Barcelona²⁸, un trabajo que sin duda Francesc Mogas debía de conocer, pues su profesor en la asignatura Carpintería y Muebles, en Llotja, había sido General Guitart Loslató, arquitecto que había colaborado con Oliveras en algunas obras²⁹. Estos dragones fitomórficos también los observamos en Joan Martorell y Cristobal Cascante para una de las chimeneas del palacio de Sobrellano en Comillas (1888); o los de Josep Vilaseca en los herrajes de las puertas de la Casa Pía Batlló en Barcelona (1901). En todos ellos la forma clásica del dragón, que recuerda a los reptiles, se alarga en las partes posteriores del cuerpo en formas onduladas adoptando formas vegetales y con terminaciones en tréboles o flores; las fauces pierden las formas más agresivas para convertirse en picos que se prolongan en volutas o en formas mecanicistas, convirtiéndose las escamas en una armadura metálica. Por un lado, es evidente que estas hibridaciones entre animales fantásticos o mitológicos y formas fitomórficas no se producen por primera vez en el Modernismo. Ya en los grutescos renacentistas vemos este tipo de elementos, unas decoraciones que son ampliamente reproducidas en todo tipo de repertorios decorativos y en revistas destinadas a los talleres dedicados a las artes decorativas, materiales fundamentales en la expansión y consolidación del eclecticismo decorativo³⁰. Debido a la falta de documentación del taller es imposible saber con que revistas o repertorios contaban los Mogas. Recientemente se ha localizado una publicidad del año 1871, de Vicente Mogas, en la revista *El Museo de la Industria*; no pudiéndose deducir de este hecho nada más que conocía la existencia e importancia de esta publicación; aunque podemos suponer también su uso. Finalmente la decoración se completa con unas cabezas de león que cierran las cuatro esquinas de este cuerpo central, las frontales con dos dobles cabezas de león y las posteriores con una cabeza de león cada una, de tono más clásico (Fig. 5). Así pues, a pesar de los elementos medievalizantes el carácter general del armario se podría definir como neo renacimiento, un

estilo que aunque ya aparece en los repertorios decorativos desde décadas anteriores, como en el *Album Rigalt* (1857-1859), es a finales de siglo cuando alcanza su máxima popularidad.



Fig 5. Detalle de las dobles cabezas de león de la cornisa del armario. Colección Coll, Arenys de Mar.

Este clasicismo, queda reforzado por la tipología de la cómoda-tocador, una pieza que se ofertaba en otros mueblistas, como los Busquets. Sobre un cuerpo que recuerda las tradicionales calaixeras catalanas de época isabelina, dos pequeños cajones sirven de soporte al espejo, que concentra la mayor parte de la decoración, estando enmarcado por dos columnas con una estructura y decoración idéntica a las del armario e, igualmente, coronado con idéntico frontón semicircular conteniendo los dos dragones, que sostienen el escudo con las iniciales de Blanca de Pascual en una aplicación metálica.

En conjunto, cómoda-tocador y armario, son un ejemplo de un eclecticismo decorativo en el que los elementos historicistas se modernizan y se mezclan con las nuevas propuestas. La modernización de estos elementos decorativos históricos se produce a partir las ideas desarrolladas contemporáneamente por los arquitectos Josep Vilaseca o Lluís Domènech i

Montaner. Si observamos algunas de las formas, podemos apreciar como se ha efectuado un trabajo de esquematismo, de modernización de unas formas decorativas sacadas del repertorio historicista; una estilización como la efectuada en la geometrización y simplificación formas góticas y rosetas dibujadas por Vilaseca y realizadas en el taller de Magí Fita, para la decoración cerámica del Arco de Triunfo, arco que funcionó como puerta de acceso a la Exposición Universal de Barcelona de 1888; o en la efectuada por Domènech i Montaner en las formas vegetales de las cerámicas empleadas en la decoración de Seminario Pontificio de Comillas (1896) o en el Palacio Montaner de Barcelona (1890)³¹. Una simplificación de las formas decorativas que, por otro lado, se adaptaba mejor a la creciente mecanización de los talleres de ebanistería³².

Nos parece evidente que la propuesta Mogas no es tan avanzada como la de estos punteros arquitectos, no abandonando nunca el referente clásico, y manteniendo un equilibrio entre modernidad y tradición, en un conjunto destinado a una burguesía de carácter más conservador. Así la simplificación de las formas no alcanza la estilización de alguna de las decoraciones de Vilaseca, así mismo sus hibridaciones entre dragones y vegetales no se desarrollan hasta el extremo de añadir formas mecanicistas, como se pueden observar en los animales fantásticos de Antoni Gaudí³³, como por ejemplo en la puerta de los Pabellones Güell (1887) o en los dragones, ya mencionados, de una de las chimeneas de Cristobal Cascante para el Palacio de Sobrellano. Esta contención no es óbice para que el conjunto de armario-tremó y consola-tocador sea un excelente ejemplo de un eclecticismo, en consonancia con las propuestas arquitectónicas contemporáneas, superando el historicismo imitativo para crear unos objetos de gran modernidad.

3. El Comedor

Según el propietario actual de la casa, los muebles del comedor también proceden del domicilio barcelonés de Blanca de Pascual y, como los anteriores, llegaron tras la Guerra Civil.

Si bien no hay ninguna documentación que acredite que se realizaron en el taller de los Mogas, el estilo y los elementos decorativos coinciden con otros comedores realizados por estos ebanistas y que conocemos gracias a las fotografías del Arxiu Mas y los bocetos conservados por la familia (Fig. 6).

La sala está amueblada con un buffet-vitrina, trinchante, mesa, sillas y un reloj de pie, todo realizado en madera de nogal (Fig. 7 y 8), con una abundante decoración de elementos clásicos como puntas de diamantes, forma abullonadas y bulbosas, mascarones, volutas, cenefas de piastras y jarrones o balaustres, en un estilo que podríamos describir como neo renacimiento, tratándose de una adaptación del renacimiento alemán que tan de moda estuvo en la ebanistería de fines del siglo XIX³⁴. Si el armario y cómoda se pueden adscribir al renacimiento francés e italiano, el del comedor es sin mobiliario catalán queda a la vista por la importante cantidad de títulos de



Fig 6. Dibujo a lápiz de un bufett-vitrina de Francesc Mogas; son interesantes los dibujos japonistas de las vitrinas. Sin datar. Arxiu De Alba-Mogas

revistas dedicadas a la decoración de origen alemán, solo inferiores a las francesas, que se conservan en bibliotecas y archivos catalanes³⁵. Así mismo, en la importante enciclopedia *Historia General del Arte*, publicada en el año 1897 por la editorial Montaner y Simón y siendo dirigida por Lluís Domènech i Montaner; en el volumen V, dedicado a *La Ornamentación*, se dedica más espacio a la etapa renacentista en Alemania que a Francia o Italia. El volumen fue redactado por el ingeniero, titulado en 1885, Federico Cajal y Pueyo (?-1922), siendo catedrático de artes industriales y director de

la Escuela de Artes y Oficios de Sant Martí de Provençals. Así mismo en el volumen VIII de la citada enciclopedia, dedicado a la *Historia del Mueble* y redactado por el crítico de arte Francesc Miquel i Badia (1840-1899), es también destacable la importancia dada al mueble alemán.



Fig 7. Vista de la mesa, sillas y buffet-vitrina de Can Montal (ca. 1898) posiblemente de la ebanistería Mogas. Colección Coll, Arenys de Mar.



Fig 8. Trinchante (ca. 1898) en Can Montal, posiblemente de la ebanistería Mogas. Colección Coll, Arenys de Mar.

En los muebles del comedor se pueden apreciar otras influencias, como los pies de los muebles, unas bolas aplanadas, características del estilo Luis

XIII francés, aunque no exclusivamente, y que apreciamos en casi toda la producción Mogas, así como en algunos de los muebles salidos del taller Busquets. En las puertas de la vitrina del buffet destacan los cristales grabados al ácido, con escenas de inspiración japonesa. En una hoja de las puertas vemos una garza alzando el vuelo sobre una ribera con papiros. En la otra, una garza en pie en un río, rodeada de bambúes y a sus pies una rana. Este tipo de cristales al ácido de temática japonista es muy frecuente en las vitrinas de los muebles de los Mogas, tanto los conocidos por las fotos como en los proyectos a lápiz conservados. Los vitrales no van firmados, así que no es posible saber en cual de los muchos talleres de vidrieras se pudieron realizar³⁶. Estas escenas orientales aportaban un toque de exotismo, siendo estos cristales grabados al ácido de temática orientalista una de las marcas del taller, no en vano, el primer premio conseguido por Francesc Mogas en una exposición fue por el ya mencionado botiquín en caoba con cristales imitando japonés.

A pesar esta rica decoración, gran parte de ella estandarizada, se trata de unos muebles de menos calidad que los anteriores, menos personales, pero que nos ayudan a crearnos una imagen del gusto de la familia. Idea reforzada por otro de los muebles conocidos de la familia, en este caso un oratorio que perteneció a Joaquin Montal.

Conocemos el oratorio gracias a su publicación en la revista *La Hormiga de Oro*³⁷. Fue un encargo de Joaquín Montal en 1930, diseñado por Miguel Miravet y esculturas del taller de los tallistas Mariano Morell y Melchor Teys. El taller Morell-Teys, sito en Barcelona, estaba especializado en la talla de esculturas religiosas, siendo Teys originario de Arenys de Mar, como lo era también Montal. En el texto de la revista se le describe como un altar románico con formas góticas y renacentistas. Iniciada la década de 1930, Montal sigue prefiriendo un eclecticismo historicista, cuyos elementos han sido seleccionados en función al uso, en este caso religioso, del objeto.

Conclusión

Puede parecer que los datos que conocemos del Taller de los Mogas son escasos, tanto de la organización interna del taller, como de la producción que haya llegado a nuestros días. Respecto a la formación e influencias en el caso de Francesc Mogas su paso por Llotja le da los conocimientos necesarios para realizar unos muebles acordes a la demanda y gusto de la época. Más desconocidos nos son todavía los consumidores de los bienes producidos por los Mogas, siendo la familia formada por Blanca de Pascual y Joaquin Montal la primera referencia; a excepción de la familia política de los Mogas, los industriales Llubia. Por escasos que puedan parecer estos datos nos ofrecen una visión bastante clara de como eran estas pequeñas industrias y talleres semi artesanales dedicados a las industrias artísticas en la ciudad de Barcelona, en este caso una ebanistería. Como dan un salto cualitativo, gracias a la formación intelectual y técnica y a la mecanización; que ofertaban y a quien iba dirigida esta oferta. Un sector complementario del compuesto por los grandes mueblistas que acaparaban premios en las exposiciones y elogios en la prensa de la época (Busquets, Homar, Vidal i Jevellí, etc.). Unos talleres que asimilan rápidamente las propuestas de los

grandes arquitectos y artistas popularizándolas, una asimilación que se da entre todas las artes industriales haciendo que los motivos decorativos sean similares en todas ellas. El conocimiento de estos pequeños artífices, no solo de mueblistas sino también de talleres de vidrieras, forja, fábricas de cerámica y de todos aquellos elementos empleados en la decoración de las casas, nos ofrece una visión más exacta, revelándonos al mismo tiempo más compleja, del periodo del fin de siglo y posteriormente del modernista en Barcelona, ayudando a comprender su enorme difusión entre todos los estratos sociales y su perdurabilidad en el tiempo.

NOTAS

¹ Para el mercado de mueble en Barcelona ver Vicente Maestre, “L’època de la industrialització (c.1845-c.1888). Anotacions a l’ebanisteria catalana del segle XIX,” en *El Moble català* (Barcelona: Electa, 1994), 80-111.

² Santiago Barjau, “Francesc Vidal i Jevellí decorador i col·laborador d’arquitectes,” *Centre d’estudis gaudinistes*, nº 2 (1996): 5-7. Ricard Brú, “A. Riquer y Cia (1892-1893): un projecte empresarial efímer d’arts del moble i de decoració d’interiors a Barcelona,” *Estudi del moble*, nº 24 (2017): 15-19. Mariàngels Fondevila (ed.), *Gaspar Homar moblista i dissenyador del Modernisme* (Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1998). Teresa-Montserrat Sala. “La Casa Busquets (1840-1929)” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1993). Eliseu Trenc, “Alexandre de Riquer i les arts decoratives,” *Emblecat*, nº 6 (2017): 77-98.

³ Mónica Piera, “Hablamos de José Ribas (1850-1984),” *Estudi del Moble*, nº28 (2019): 10-18.

⁴ Como por ejemplo el de la tienda/taller Folch i Brossa, documentada en: Ricard Bru, “Lluís Folch i Brossa, moble, art i indústria a la dècada de 1880,” *Estudi del Moble*, nº 26 (2018): 22-27. Por otro lado, una aproximación a la variedad y cantidad de talleres existentes en la ciudad la vemos en: Leire Rodríguez, “Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914),” *Estudi del Moble*, nº14 (2011): 26-29.

⁵ Vicente de la Fuente “Vicenç y Francesc Mogas: recuperación histórica de un taller de ebanistería en Barcelona, 1863-1911,” *Estudi del Moble*, nº28 (2019): 32-37.

⁶ Teresa-Montserrat Sala, *La Casa Busquets* (Barcelona: Memoria Artium 4, 2006), 46.

⁷ Agustín Urgellés de Tovar, *Exposició general catalana de 1871. Historia y reseña de dicho concurso* (Barcelona: Imprenta de Leopoldo Domènech, 1871), 26.

⁸ “Distribución de premios á los concurrentes á la Exposición de Artes Industriales”, *El Eco de la Producción*, 1 de mayo, 1885, 470.

⁹ Textos extraídos de varias tarjetas comerciales conservadas por la familia de Alba Mogas y que se pueden datar entre las décadas de 1870 y 1880.

¹⁰ Ver: Ricard Brú, “Interiors japonesos a la Barcelona del vuit-cents,” en *Jornades Internacionals Espais Interiors. Casa i Art*, ed. Esteve Castañer, Rosa Creixell, Teresa-M. Sala (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007), 53-61.

¹¹ En concreto aparecen fotografiados en las placas de vidrio números 19, 27 y 29 del Arxiu Mòvil Rosa Mogas.

¹² Queremos dar las gracias al actual propietario, Jordi Coll, por su amabilidad al dejarnos visitar la casa y consultar la documentación conservada.

¹³ Ramón Alberdi, *Una Ciudad para un Santo. Los orígenes de la Obra salesiana en Barcelona* (Barcelona: Ediciones Tibidabo, 1966).

¹⁴ Fidel Fita, “Paula Montal y Fornés, fundadora del Pío Instituto de Hijas de María (Escolapias),” *Real Boletín de la Academia de la Historia*, vol. XLVI (1905): 166.

Toni Padilla. “Els Montal, una nissaga clau a Catalunya amb beates, industrials i presidents del Barça,” *Diari Ara*, 22 de marzo, 2017, https://www.ara.cat/esports/Montal-Catalunya-industrials-presidents-Barca_0_1763823783.html

¹⁵ J. Coromines, P. Fabra, A. Grieria (redactores), *Butlletí de dialectologia catalana. Revista catalana de lingüística*. Vol. XX (1932): 297.

¹⁶ Sofía Rodríguez, “Mobiliario y decoración en Madrid durante el periodo isabelino,” *Revista Museo Romántico*, nº2 (1999): 31-48. Para la descripción del término, ver el *Tesaurus* del Ministerio de Cultura, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1175239>.

¹⁷ Ver el término tremó en www.tesaurus.mecd.es/tesaurus/mobiliario/1175418. También en: Ángel López “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano en el siglo XVIII,” *Anuario del Departamentos de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI (2004): 129-150, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1027>

¹⁸ Para la evolución del armario y otras formas de almacenaje ver: Mónica Piera, “¿Dónde guardar? En arcas, armarios y cómodas,” en *Història i ciència al servei de l'estudi del moble* (Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble i Museu del Disseny, 2013), 15-30.

¹⁹ Prudenci Bertrana, “Els sortosos,” *La Veu de Catalunya*, 29 diciembre, 1935, 8, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000135697

²⁰ Ferran Canyameres, *Més enllà del rancor* (Barcelona: Ed. Laertes, 1986), 64-65. Novela escrita en 1928 y publicada póstumamente.

²¹ Para la importancia de la antecámara dentro de la vida cotidiana a fines del siglo XIX y su pervivencia desde el siglo XVIII ver: Julio Acosta, “Hacia la casa burguesa: los nuevos espacios y su decoración,” en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios* (Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2011), 9-23. Mónica Piera, “Els espais interiors,” en *La casa Duran i Farreras* (Cervera: Museu Comarcal de Cervera, 2014), 70-111. M^a. Isabel Rosselló. “L’interior a Barcelona en el segle XIX” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005), <http://hdl.handle.net/10803/6088>

²² Jaume Ramón. “Del fons d’una caixa,” en *Jochs Florals de Barcelona* (Barcelona: Estampa La Renaixensa, 1894), 155.

²³ Rafael Soler “Els Moreu de Mataró” *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, nº 74 (2002): 18.

²⁴ *Bulletí Dialectologia. Revista catalana de lingüística*, vol. XX (1932): 311.

²⁵ Para ver la evolución de la cómoda tocador y su importancia en la sociedad catalana ver: Mónica Piera, “Quan s’és jove per fer bonic i quan s’és gran per no fer fàstic. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna,” *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. VIII (2009): 93-117. Para ver la importancia y representatividad de la cómoda ver: Mónica Piera. “La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII”, *Pedralbes: Revista d’Historia Moderna*, num. 25 (2005): 259-282.

²⁶ Ver: Albert Mestre y Mónica Piera, *El moble a Catalunya. L’espai domèstic des del gòtic al modernisme* (Barcelona: Angle Editorial, 1999).

²⁷ Poco después del enlace aparecen en la prensa barcelonesa las denuncias y demandas de separación, hasta llegar a 1920 en el que dos graves hechos ponen a Blanca de Pascual bajo el foco de la opinión pública. Primero el robo sufrido, en la calle Fernando VII de Barcelona, de un bolso conteniendo joyas por valor de 75.000 ptas. cuando iba a guardarlas en la caja fuerte del banco. Y lo más importante, en una nueva demanda de separación, Joaquim Montal, en connivencia con María de San Francisco Regis, madre superiora del convento donde estaban internas las hijas del matrimonio, secuestra a la hija mayor, Montserrat de 15 años, y desaparece con ella durante más de medio año. El juicio contra una pobre madre, Blanca de Pascual, se pone de ejemplo de lo que pueden hacer los poderes fácticos, en este caso los grandes industriales y la Iglesia, para obstaculizar la justicia universal, hasta que por las presiones y la censura que se ejerce desde el Gobierno Civil de Barcelona, dada la importancia de las familias a las que afecta, las noticias desaparecen bruscamente de la prensa barcelonesa y madrileña. Sólo un detalle para ver hasta donde alcanzó la situación; el arzobispo de Tarragona, Francisco de Asís Vidal y Barraquer, amenazó con la excomunión al juez y fiscal del caso, así como del abogado de Blanca, si perseveraban en la denuncia de la desaparición de la niña. Datos extraídos de “Senyalaments para avuy”, *La Veu de Catalunya*, 16 de marzo, 1900, 4; “Autos del juicio”, *La Vanguardia*, 10 de diciembre, 1902, 2; “Señalamientos para hoy”, *La Publicidad*, 7 junio, 1918; “Justicia para todos” (I), *El Diluvio*, 21 de marzo, 1920, 18; “Justicia para todos” (II), *El Diluvio*, 23 de marzo, 1920, 19; “Justicia para todos” (III), *El Diluvio*, 23 de julio, 1920, 10; “Un suceso real que parece de película”, *El País*, 29 de marzo, 1920, 2; “¡Justicia para todos!”, *El Motín*, 10 de abril, 1920, 2-3; “15.000 duros de alhajas que vuelan”, *La Publicidad*, 20 de abril, 1920, 9; “Robo de 15.000 duros en alhajas”, *El Imparcial*, 4 de abril, 1920. Todos ellos consultados en las bases de datos on line de la Hemeroteca Nacional, Biblioteca Nacional de España y en el Arxiu de Revistas Catalanas Antiques (ARCA) de la Biblioteca de Catalunya.

²⁸ Ver para la autoría de estos elementos ver: Josep Casamartina, *Un palau dins d'un altre. De Portaferrisa a Nou de la Rambla* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2017).

²⁹ Algunos de los dibujos de Francesc Mogas, realizados durante su periodo de estudiante, están firmados como vistos por General Guitart Loslató (1859-1926). Para una biografía de Guitart consultar la entrada “General Guitart Loslató”, Real Academia de la Historia, acceso 28 agosto, 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/50033/general-guitart-loslato>

³⁰ El uso de revistas y otras publicaciones en la difusión del eclecticismo en: Pilar Vélez, “De l'Àlbum Rigalt a la Història de l'Art de Montaner y Simón (1857-1897): 40 anys d'eclecticisme,” en *Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari* (Barcelona: Associació per l'Estudi del Moble/Museu del Disseny/Ajuntament de Barcelona, 2015), 105-112.

³¹ Para las propuestas de un eclecticismo modernizado de Vilaseca y Domènech ver: Mireia Freixa, *El Modernisme a Catalunya* (Barcelona: Barcanova, 1991). Teresa-M. Sala, “L'estil renaixença, algunes mostres d'eclecticisme innovador,” en *Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari* (Barcelona: Associació per l'estudi del moble/Museu del Disseny/Ajuntament de Barcelona, 2015), 25-30. Para las cerámicas: Rossend Casanova, “Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna,” *Millars*, nº25 (2002): 155-173. Vicente de la Fuente, “La ceràmica en l'obra de Lluís Domènech i Montaner,” en *La ceràmica modernista i Lluís Domènech i Montaner* (Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, 2017), 16-19. Vicente de la Fuente y Elisenda Guedea, “Del taller a la fàbrica. Las cerámicas Fita, 1803-1890,” *Butlletí Informatiu de Ceràmica* (en prensa).

³² Ver: Josep Mainar, “La mecanització en maniobres de l'ofici,” en *El Moble Català* (Barcelona, Ediciones Destino, 1976), 258-264. Sofía Rodríguez, “Del martillo y el escoplo a la máquina de machiembrear. La industria del mueble en la España del siglo XIX,” *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, T.12 (1999): 363-383.

³³ Poco después de la realización de estos muebles, Francesc Mogas tendría un conocimiento directo de la obra de Gaudí, pues su futuro suegro, el empresario textil Wenceslao Llubia, le encargó, en 1899, los muebles (un comedor y un dormitorio, aún en manos de la familia) para su apartamento situado en la casa Calvet, construida por Gaudí.

³⁴ Para la influencia del mueble alemán neo renacimiento ver: Mónica Piera, “El sillón romano de Barcelona y sus precedentes alemanes,” en *Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari* (Barcelona: Associació per l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, 2014), 113-124.

³⁵ Pilar Cano, “Higiene y confort en los interiores domésticos del Eixample de Barcelona (1888-1917)” (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2015), 100, <http://hdl.handle.net/2445/103610>

³⁶ Para la vidriera aplicada al mueble y los talleres que las realizaron ver: Núria Gil, “La decoración con vidriera artística en el mueble doméstico modernista catalán,” en *Virtuosisme modernista. Tècniques del moble* (Barcelona: Associació per l'Estudi del Moble, Museu del Disseny de Barcelona, 2019), 131-147.

³⁷ “Oratorios particulares barceloneses,” *Il·lustració Catòlica. La Hormiga de Oro*, nº6, 1936, 130, <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0011508711&s=0&lang=es>

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2020

Fecha de revisión: 30 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 4 de enero de 2021