

LA MANUFACTURA DEL CUERO COMO ARTE
APLICADA EN EL MODERNISMO: LA FÁBRICA-
TALLER DE MIGUEL FARGAS Y VILASECA¹

THE MANUFACTURE OF LEATHER AS AN APPLIED ART IN THE MODERNISME:
THE FACTORY-WORKSHOP OF MIGUEL FARGAS Y VILASECA

José Ignacio Carillo Martínez*
Universitat de Barcelona

Resumen

Mediante este artículo nos aproximamos a analizar la industria del cuero con el fin de dar a conocer su uso como arte aplicada en la producción y diseño de mobiliario, tema que ha sido poco estudiado en el contexto del Modernismo. Esta artesanía, que estaba en decadencia en el ámbito catalán del siglo XVIII, reaparecerá en Barcelona el último cuarto del siglo XIX, gracias al comienzo del movimiento modernista y al florecimiento de los oficios medievales; de esta forma, se crearán nuevos talleres y se modernizarán sus procesos en sintonía al progreso industrial.

En este sentido, nos centraremos en la Fábrica Miguel Fargas y Vilaseca, que conseguirá industrializar esta labor artesanal, convirtiéndose en una de las pocas compañías de este sector conocida a nivel internacional. A través de este caso, trataremos de dibujar la historia de una labor que nos revela una interesante parte del panorama de las artes decorativas de la Barcelona modernista.

Palabras clave: artesanía, cordobán, guadamecí, cuero repujado, artes industriales, Modernismo.

Abstract

This study intends to examine leather craft, an applied art that has not well studied in the context of Catalan *Modernisme* as well as raise awareness about its use for production and design of *Modernista* furniture and interior decoration. This handicraft, that had been in decline in the Catalan sphere since the 18th century, reappeared in Barcelona in the last quarter of the 19th century, due to the *Modernista* movement and the renaissance of medieval crafts. Thus, new workshops were created and their processes were modernized according to industrial progress.

We will highlight the Miguel Fargas and Vilaseca Factory, which will manage to industrialize this handicraft, becoming one of the few internationally known manufacturers. We will try to illustrate the history of this office by analyzing this case study, since it reveals an interesting part of the panorama of decorative arts in *Modernista* Barcelona.

*E-mail: jose_camartinez@hotmail.com

Keywords: handicrafts, cordovan, embossed leather, industrial arts, *Modernisme*.

1. Introducción

La elaboración del guadamecí y el cordobán² han sido en la historia de las artes decorativas uno de los oficios preindustriales que más ha perdurado en espacio y tiempo a lo largo de los siglos. Esta artesanía, realizada gracias al uso del cuero, tuvo su esplendor en la época de la conquista de Al-Ándalus, convirtiéndose en un producto de tradición hispanomusulmana, un elemento intercultural que ha puesto a la Península Ibérica en relación con otros territorios como Hispanoamérica, donde tuvo gran uso durante los siglos XVII y XVIII. En Cataluña, igualmente surgieron puntos importantes de producción, en concreto Barcelona y Vic. Estos centros tuvieron su máximo esplendor en el siglo XVI y XVII, mientras que en el siglo XVIII esa hegemonía productiva fue mermando tanto en Córdoba, área principal de producción, como en el resto de la península, en parte por la creación de otros centros de elaboración como Flandes o Italia, que abarataron su coste, dejando esta labor en un relativo olvido en el ámbito ibérico.

No fue hasta el segundo cuarto del siglo XIX cuando reaparece de nuevo este oficio, en un contexto en el que principalmente la ciudad de Barcelona y algunas partes del resto de Cataluña se convertían en el pulmón industrial de España. Fruto de este auge, surge la llamada *Febre d'Or* que hará que la Ciudad Condal se desarrolle, no solo industrialmente sino también cultural y urbanísticamente. Este progreso tendrá su máximo exponente con la Exposición Universal de 1888, punto de partida del período modernista.

El uso de esta arte aplicada vendrá de la mano de la revalorización del trabajo artesanal así como la recuperación de las técnicas tradicionales de los oficios artísticos, como también sucedió con la cerámica³ o el vidrio, en concordancia a lo que estaba ocurriendo en toda Europa y particularmente en Inglaterra con el movimiento *Arts and Crafts*. Se desarrollaron de nuevo artes decorativas que estaban prácticamente en desuso como en nuestro caso es el cuero, la cual aprovechará el progreso industrial para mecanizarlas; de esta manera, arte e industria van a relacionarse de forma inminente.

En este contexto, la industria del cuero ha sido un tema por lo general poco estudiado, especialmente en el contexto de las artes decorativas del Modernismo, pues tradicionalmente ha sido considerada como una mera artesanía, y en segundo lugar, por los pocos testimonios que nos quedan, ya que es un material orgánico que se ha ido perdiendo por su uso, así como por el paso de las modas a lo largo del tiempo. Es por eso que se conservan pocas piezas y las que perduran están en su mayoría descontextualizadas y en manos de colecciones privadas, hecho que dificulta la investigación.

Conocer la producción de este tipo de factorías es difícil y en pocos casos se conocen datos como el género que servían a otros talleres y los encargos pedidos por artistas, plasmando el diseño deseado.⁴ Para este estudio hemos llevado a cabo una ardua tarea de vaciado bibliográfico, hemeroteca y archivo,

obteniendo un gran número de documentos inéditos, con el objetivo de seguir arrojando luz y revalorizar este campo de las artes industriales. Analizaremos especialmente la industria del cuero como arte aplicada al mueble, una de las ramas más desconocidas. A través de los ejemplos de los que hablaremos, estudiaremos además la importancia de este sector así como las relaciones de trabajo entre talleres de distinta naturaleza en un momento en el que el Modernismo se estaba fraguando.

2. Modernizando una tradición artesanal

En la segunda mitad del siglo XIX, fueron varios los talleres que se dedicaron a esta labor, aproximadamente 73, contando las pertenecientes a la ciudad Condal y *Sant Martí de Provençals*, poblaciones que en ese momento aún no estaban adheridas, dando trabajo a unos 940 obreros. Atendiendo a las fuentes, la fábrica de curtidos de Miguel Fargas y Vilaseca fue considerada la más significativa. Se encontraba ubicada en el antiguo *Carrer de la Sagrera* número 2 en *Sant Martí de Provençals*. Este municipio era considerado el segundo centro industrializado en Cataluña y las razones por las que las tenerías se asentaron mayoritariamente aquí eran varias. En primer lugar, era una zona favorable para el desarrollo de este prototipo de industrias ya que disponía de sangraderas⁵, que en su momento no eran subterráneas, indispensables ante la gran cantidad de agua requerida para dichas labores. Igualmente, se observa que las dimensiones de las fábricas de *Sant Martí de Provençals* eran significativamente mayores, comparadas con las de la ciudad de Barcelona, circunstancia relacionada a su más tardía creación así como al mayor espacio de construcción, que permitía poseer un modelo de fabricación más industrializado.⁶



Fig. 1. Anuncio publicitario de la Fábrica "Fargas y Vilaseca". Mapa de J. Calvet, 1882, *Arxiu Històric del Poblenou*.

La Fábrica de Miguel Fargas y Vilaseca fue una de las que más fama y desarrollo tuvo en cuanto su producción y piezas;⁷ uno de los pocos conjuntos fabriles que debió tener gran notoriedad. Esto se demuestra a través de las buenas críticas de la prensa y las publicaciones del momento que hacen alusión a estos. En los *Estudios Completos sobre la Exposición Universal de Barcelona de 1888* publicados por el *Diario Mercantil* en el mismo año, aparece una notoria descripción dedicada a dicha fábrica en la sección de grandes industrias, junto a los empresarios más importantes del momento.⁸ De la misma manera nos resulta curioso el olvido en el que esta fábrica cayó con el paso del tiempo, ya que ha sido prácticamente obviada en cuanto a los estudios de las artes aplicadas en el Modernismo cuando, por el contrario, en la segunda mitad de nuestra centuria pasada, José Ferrandis Torres considera terminada la culminación de los cueros curtidos en el siglo XIX con la fábrica que estudiamos.⁹

Hablamos de una factoría con unos inicios preindustriales a los que le preceden varias generaciones de artesanos. Miguel Fargas y Ferrer, será el padre de Miguel Fargas y Vilaseca y fundador de la fábrica que gracias a su actividad, a partir del primer tercio del siglo XIX irá progresando poco a poco, potenciado por el mercado de exportación que se hizo más intenso, comercializando tanto en el ámbito catalán, como en el oriente de Europa, especialmente a Trieste.¹⁰

No será hasta 1876 cuando en nuestro caso y según lo encontrado en el *Arxiu Municipal de Sant Martí de Provençals*, la factoría comience a sufrir transformaciones, ampliándose y con ello también su producción. Dicho incremento obligará a la industria a adquirir más terreno, con objeto de instalar su fábrica según las crecientes exigencias del mercado y del consumo, como podemos ver en los permisos que piden al ayuntamiento de dicho municipio para poder ampliar su fábrica, ensanchando el edificio actual añadiéndole además una planta superior. La obra fue erigida por el maestro de obras Joaquín Rivera, encargado también del proyecto de la Harinera de San Jaime ubicada en el actual barrio del Clot.¹¹ A estas modificaciones, producto de la elevación de las ventas, le continuarán otras en las que cambia el lugar de la puerta de entrada a la misma para destinar ese espacio a construir un almacén que, además, serviría como despacho para vender de primera mano su propio género al público en general.¹²

Por todo ello, en total contaban en 1882 con una dimensión aproximada de 16.000 metros cuadrados construidos.¹³ En ellos se desarrollaban todos los talleres, locales y almacenes que constituían la moderna fabricación de los curtidos. Dichos espacios se dividían según las tareas a desarrollar entre las que se encontraban la tintorería, rayado, decorado y repujado de cueros. Además contaba con servicios adicionales como jardines enclavados en el interior, que daban imagen de una moderna fábrica, vivienda del propietario así como un oratorio;¹⁴ creando de esta forma relaciones sociales de producción basadas en el paternalismo.

Las labores de las que hablábamos anteriormente eran llevadas a cabo por una plantilla de unos 70 obreros, ayudados de moderna maquinaria, movida a vapor, abandonándose la primitiva manera de labrar, rayar y curtir todo tipo de pieles.¹⁵ Gracias a ellas, desarrollaban las labores con gran precisión,

permitiendo la transformación de una piel hasta convertirla en cuero o piel aplicable entre otros a muebles y decorados. Tal era su fama que en diversas fuentes primarias nos hablan de la forma en la que pretendían dominar en absoluto el mercado¹⁶ y no es para menos si lo corroboramos con la cantidad de privilegios de invención que realizaron en su momento de auge.

Gracias al Archivo de la Oficina Española de Marcas y Patentes, conocemos que procedimientos inventaron, los cuales solo podían ejecutar ellos mismos. Idearon técnicas industriales para curtir pieles y colorearlas,¹⁷ nuevos productos para el curtido de pieles en color. De la misma forma no solo mejoraron la técnica para repujar cuero¹⁸ sino una nueva manera de hacerlo,¹⁹ por la cual la empresa se hizo eco en el panorama internacional, y la revista londinense de mobiliario y artes aplicadas, *The Furniture Gazette*²⁰ relata:

El Señor Miguel Fargas y Vilaseca, de S. Martín de Provencals, Barcelona, ha introducido un nuevo método de preparación de láminas de cuero moldeadas con diseños en relieve con fines decorativos, tapizados, etc. En lugar de estampar el cuero como se hacía anteriormente, las láminas de cuero, cuero artificial o material similar se colocan en un molde adecuado y se esparcen sobre él una o más láminas de caucho flexible o goma elástica, o similar, de espesor adecuado, según el relieve del diseño y la calidad del cuero. Sobre estas se colocan tablas de madera, el conjunto se coloca en un marco adecuado, y luego se somete a la presión de una prensa adecuada.²¹



Fig. 2. Marca artística de patente nº1979-2. Fábrica de Curtidos M. Fargas y Vilaseca. 1887, Archivo Histórico de la OEPM.

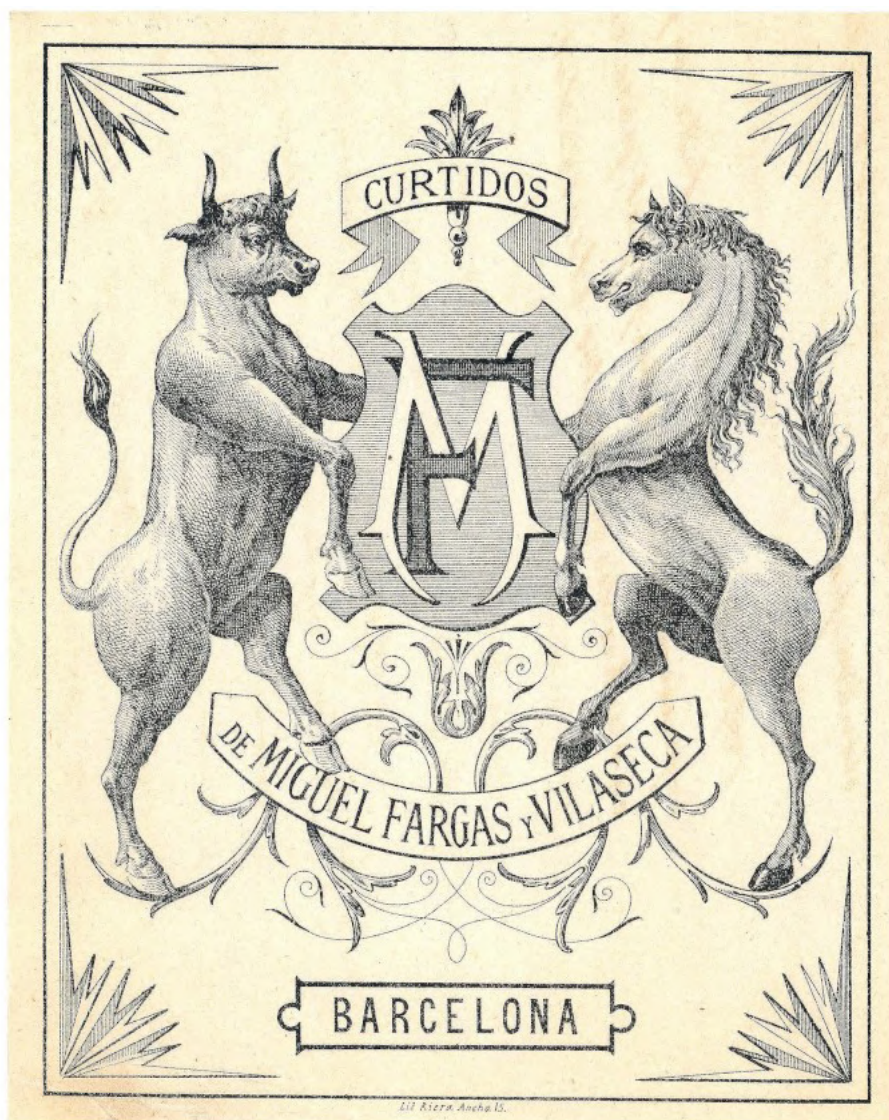


Fig. 3. Marca artística de patente nº 1979-1. Fábrica de Curtidos M. Fargas y Vilaseca. 1887, Archivo Histórico de la OEPM.

Vemos de esta manera como su papel no era el de un artesano, es decir no repetía los procesos manuales que se conocían desde antaño, si no que como industrial, buscaba nuevos modelos. Aunque le interesaba la artesanía, buscaba el mejor método y manera de enaltecer dicha industria del retraso técnico en el que se encontraba registrando todas aquellas invenciones, procedimientos y técnicas que ayudaban al desarrollo y mejora en la fabricación de sus productos, teniendo la potestad en exclusiva de su uso. Todo ello se realizaba observando aquellas novedades que se inventaban y aplicaban en el extranjero, buscando nuevos mercados y una mayor perfección en sus acabados.²² Se convertirán por ello en la que fue la única fábrica industrializada de cuero artístico dedicada a la decoración, sobre todo a tapicerías de mobiliario, transformando un oficio considerado hasta entonces como artesanal en una manufactura moderna conforme a los tiempos con los que convivían, rescatando antiguas técnicas que estaban cayendo en el olvido.

3. Promocionando una industria olvidada

En su afán de ganar reconocimiento a su labor, presentaba sus productos, no sólo en distintos escaparates en la Ciudad Condal²³ si no que, como la mayor parte de los talleres artísticos del momento, también disponían de un establecimiento propio de venta ubicado en la calle Caspe, número 82, de Barcelona.

En esa misma sintonía y con el afán de darse a conocer y llegar a diferentes mercados, participó activamente en algunas de las exposiciones internacionales más importantes del momento. Entre ellas figuraba la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en la que fue galardonado con dos medallas de oro, una por su preparación en la piel y otra por sus repujados.²⁴ De la siguiente forma, la prensa de la época describe el montaje que los Fargas erigen con motivo de dicha muestra:

En el centro del grandioso cuadro que desarrolla dentro de su marco un dibujo de estilo gótico polícromo, [...] se ven unos cuadros de cuero repujado, copia fiel y ampliada de la Alhambra, y de los tipos de un Alkoran antiguo que se conserva en El Cairo. En los frisos, como en las cenefas, como en el cornisamento, se ven cueros repujados y pintados tan notables y excepcionales, que cabe pensar si ha sonado la hora del verdadero renacimiento de una industria...²⁵

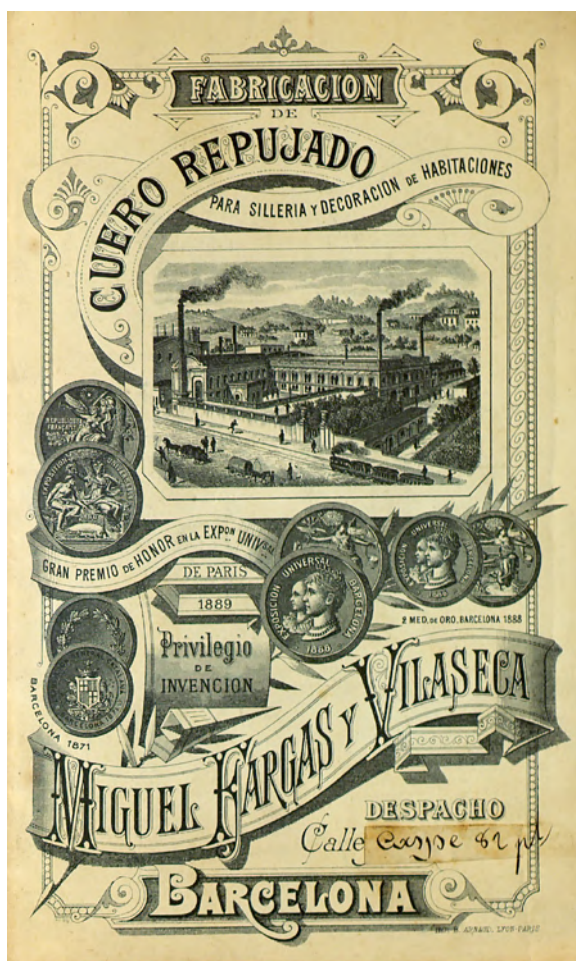


Fig. 4. Portada del catálogo desplegable de la Fábrica Miguel Fargas y Vilaseca de cuero repujado para sillerías y decoración de habitaciones, ca. 1890. Biblioteca de Catalunya.

En el panorama nacional, siguieron participando en diferentes exposiciones de Bellas Artes e Industrias Artísticas, celebradas por el Ayuntamiento de Barcelona.²⁶ En cuanto al panorama internacional exhibieron sus productos en la Exposición Universal de París de 1889, ganando otra medalla, y en la Sección Española de Manufacturas de la Exposición Colombina de Chicago de 1893, en donde gozaban de una instalación propia.²⁷ De esta última, al igual que en la Exposición Universal de Barcelona, las fuentes también la destacan por su interesante instalación. Con el deseo de situarla en el centro de la sala, la idea originaria era instalar un mueble expositor adornado con columnas y capiteles de yeso, para colocar encima de estas dos doseles realizados en cuero repujado. Desgraciadamente uno de ellos se lastimó en el largo transporte y solo se pudieron exponer los respaldos de cuero repujado, entre los que figuraban cueros con dibujos árabes.²⁸ Estas muestras dieron un gran impulso al movimiento artístico catalán, así como a las artes industriales, pero a su vez se ponía de manifiesto la deficiencia de España con respecto a otros países, como ya comentábamos. En este sentido, hay que tener en cuenta que España, en este campo, quedaba muy por debajo de las potencias económicas extranjeras similares, excepto en el sector de los cueros, así como en el de los tejidos y encajes que tenían una favorable consideración a nivel internacional.

Los Fargas tomarán la representación artística de un oficio que, en palabras de García Llansó, había “reaparecido, gracias a la iniciativa de un inteligente industrial, al que debemos reconocimiento, y admiración por su patriótico esfuerzo”,²⁹ intentando “resucitar una industria catalana que todo el mundo creía muerta y era para muchos desconocida”.³⁰

A través de las exposiciones en las que presentaban su género, se fomentaba el uso y la recuperación de esta antigua tarea y a su vez la casa Fargas ganaba reconocimiento en el mercado internacional. Al mismo tiempo, aportaban celebridad a España en dicho terreno; es decir, con ello hacían ver como las artes industriales en nuestro país se estaban desarrollando fervorosamente.

4. Vistiendo los interiores del Modernismo

En cuanto a los diseños que produjeron, son diversas las fuentes primarias que hacen referencia a ello, con descripciones que nos pueden dar una idea de su aspecto. Era un género dedicado al ornato de estancias de diverso tipo y que combinado con otros materiales producía magníficos conjuntos para el tapizado de muebles, paredes y techos.³¹ Sus productos se realizaban principalmente con pieles de cabra y caballo; estos estaban caracterizados por sus excepcionales acabados en mate y la fineza de sus terminaciones que según las fuentes traía la “desesperación de los industriales”.³²

Conocemos algunos modelos gracias al catálogo de diseños que aún se conserva y que hemos podido consultar. Probablemente editado entorno a 1890, nos pone en relación con otros sectores artísticos como el textil y la cerámica para la que también se realizaban este tipo de repertorios detallados. Esta interesante fuente nos aporta información sobre su producción de forma objetiva, así como el estilo de muchas tapicerías que hoy día lamentablemente no se conservan.

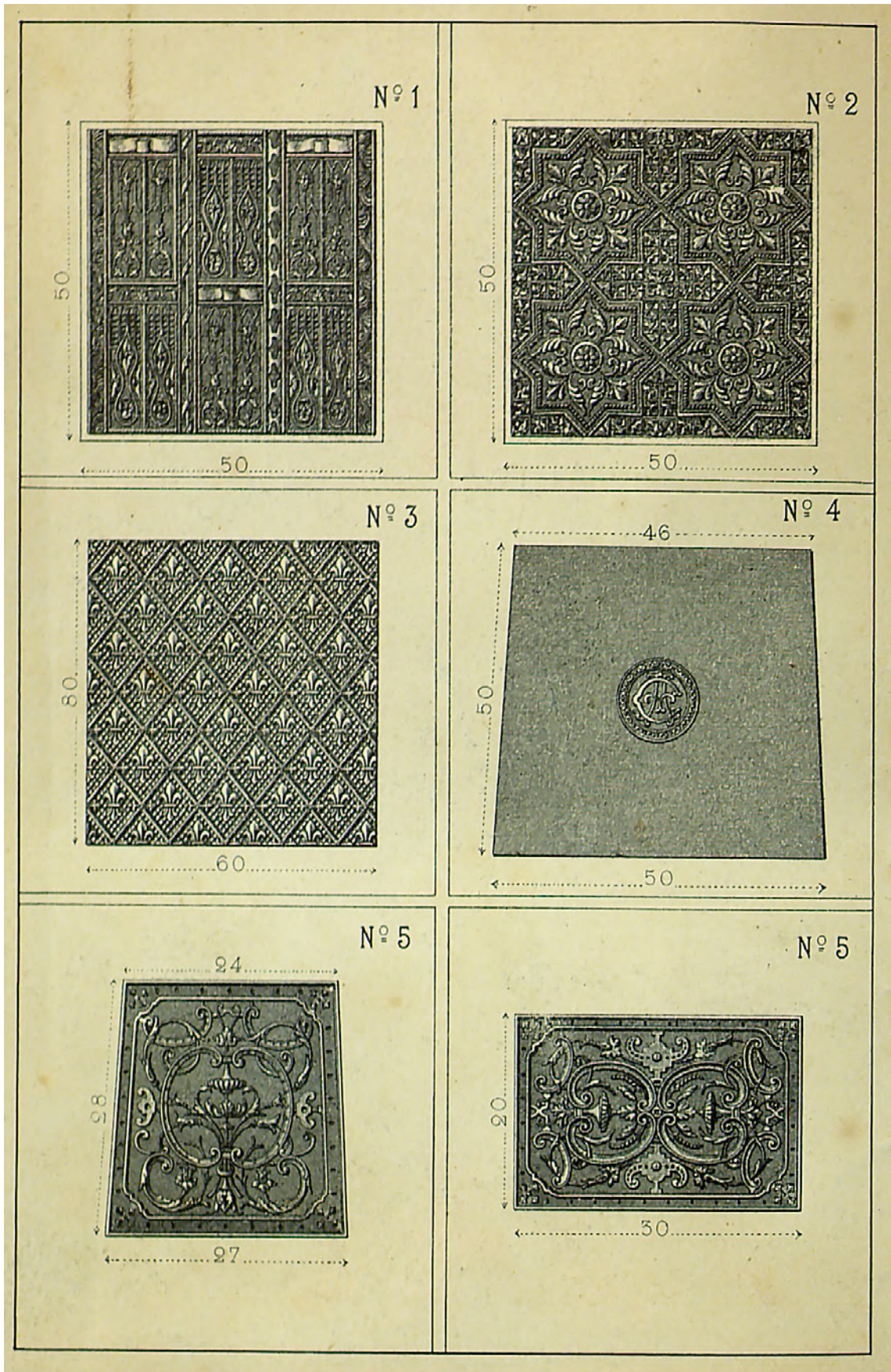


Fig. 5. Proyectos de diseño del catálogo de la Fábrica Miguel Fargas y Vilaseca de cuero repujado para sillerías y decoración de habitaciones ca.1890. *Biblioteca de Catalunya*.



Fig. 6. Proyectos de diseño del catálogo de la Fábrica Miguel Fargas y Vilaseca de cuero repujado para sillerías y decoración de habitaciones ca.1890. *Biblioteca de Catalunya*.

Los dibujos eran trazados por el pintor Mateo Pichón así como por el mismo Fargas³³, para los que utilizaban usualmente los colores granate, negro y tonos castaños. Estos cueros se trataban de diferentes formas en sus fondos, que variaban desde lisos a graneados o chagrinados, nombre que proviene del francés y que consistía en dar a la flor de una piel el aspecto granuloso. Luego se estampaban sobre troqueles de latón con potentes presas hidráulicas, las cuales sabemos que aún con la fuerza de la nueva maquinaria utilizada no conseguía nitidez en el contorno de las figuras diseñadas como en el caso artesanal, por lo que es posible que después de este proceso tuvieran que perfeccionarlo manualmente.

En cuanto a los prototipos del catálogo, se podían reproducir en distintos tamaños dependiendo del modelo de respaldo, mostrando un gusto arraigado en el historicismo. Estos diseños estaban gratamente influenciados en la arquitectura con un estilo clasicista de motivos heráldicos, de *candelieri* y *putti* basados claramente en el Neorenacimiento. Además de los comentados, encontramos otros más novedosos en concordancia con una estética orientalista y que nos deja ver un repertorio de combinaciones geométricas y arabescos, compuestos en su mayoría a base de inspiraciones vegetales como hojas y frutas, diseños que van a proliferar en las artes decorativas en el Modernismo.³⁴

En estos productos la ostentación se hacía visible, revelando un deleite por lo exótico, así como por el eclecticismo imperante en la decoración de las casas burguesas de la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta forma, se dialogaba con el pasado, recuperando los oficios medievales y reinterpretándolos al gusto del momento. En síntesis, eran diferentes los modelos que se podían elegir a gusto del consumidor, encontrando aspectos tan particulares como la posibilidad de grabar las iniciales del comitente en los respaldos de las sillerías, que lo hacían una pieza única.³⁵



Fig. 7. F. Vidal y Cía. Silla realizada en madera y tapizada en cuero con iniciales grabadas en el respaldo. Archivo F. Vidal.

Como hemos comentado con anterioridad no tenemos constancia certera de los acabados de sus productos ya que buena parte del mobiliario modernista no conserva el tapizado original por el uso y las variaciones de las tendencias, que hacía que aquellos muebles se volvieran a tapizar para darles una imagen más actual. Pero sabemos que la tapicería estaba de moda y principalmente sus cueros se destinaban decorar los salones de lujo, disputando con el papel pintado, mucho más económico, así como con el damasco o el yute, que eran utilizados para los cortinajes.³⁶ En esa misma línea hay que considerar como interesante el desarrollo y modernización de las técnicas de un oficio que era totalmente manual y que se industrializa, abaratando los costes de producción, una de las principales causas por las que cayó en desuso. Este auge del cuero no solo tendrá lugar en el mobiliario, si no que además se darán innovaciones en el arte de la encuadernación, también en parte a la iniciativa de Miguel Fargas y Vilaseca,³⁷ junto con otros artistas del diseño de reconocido nombre como Josep Roca Alemany.³⁸

La dificultad para producir y tratar el cuero, así como la necesidad de maquinaria y recursos específicos, sería uno de los factores por los que se realizarían encargos concretos para surtir a otros talleres artísticos como la ebanistería, que a partir de ese decenio tomará importancia surgiendo figuras de renombre como los Busquets, Francesc Vidal, Gaspar Homar, Bonastre Feu, etc., que producirán al servicio de la burguesía catalana. Estos talleres serán la mejor muestra de integración de todas las artes aplicadas, pues tendrán a su servicio un sinfín de obradores, que trabajarán todo lo relacionado con el “vestido” de la casa, combinando sus creaciones con diversos oficios artísticos.³⁹

No se sabe con exactitud todas las ebanisterías que colaboraron con los Fargas, pero habiendo analizado su producción y trayectoria, podemos asegurar que fueron considerables los diseños aplicados al mueble que realizarían por encargo. Tenemos constancia que suministraron productos a la casa Busquets, uno de los talleres de ebanistería y tapicería más significativos del Modernismo. En sus talleres se producían comedores y salones suntuosos, así como gabinetes orientales que estaban de moda en aquel momento.⁴⁰

Este hecho explica que en la primera etapa del Modernismo catalán, las artes industriales, como el caso del cuero, comenzarán a atraer la atención de los principales artistas del momento y varios de ellos se interesarán por el cordobán y el guadamecí como material decorativo.⁴¹ Uno de ellos será Antoni Gaudí, consciente e interesado por la recuperación de los todos los oficios e industrias artísticas, reelaborándolas y rescatando aquellas que estaban en desuso o “pasadas de moda”. Dentro de sus producciones encontramos ejemplos significativos realizados en cuero curtido como el banco de la tribuna que se encuentra en la sala central del *Palau Guell*, diseñado íntegramente por el arquitecto. Es un banco fijo de forma ovalada que aprovecha la fisonomía de la arquitectura de la fachada trasera al que está anclado. Con una inspiración orientalista, combina diferentes oficios en el diseño; está realizado en madera de caoba y ébano, donde destacaba el interesante respaldo forrado en diferentes piezas de cuero repujado⁴², que lo hacía una pieza de gran detalle y originalidad.



Fig. 8. *Palau Guell*. Detalle del banco de la sala de la tribuna, 1955. Institut Amatller d'Art Hispànic, G-36344.

Según se apunta en la prensa de la época este cuero artístico fue producido en Cataluña por Fargas y Pellicer⁴³; el diseño, realizado con una estética basada en la naturaleza, está compuesto por un panorama ornamental caracterizado por motivos vegetales, así como frutales y florales. Cada sección del mismo estaba compuesta probablemente de hojas de cardo que formaban una espiral. Dentro de esta, encontramos frutas como la granada, y un curioso motivo animal representado por un pájaro apoyado en una de las ramas.⁴⁴

Los sinuosos trazos del diseño ponen al trabajo del cuero en relación con la estética modernista, hasta ahora no planteado, y revela la idea de arte total, a la vez que se intenta recuperar el oficio del cuero y revalorizarlo. Un diseño que expresa genuinamente el deseo de salir del historicismo burgués de fin de siglo.

Por otro lado, los talleres artísticos de mobiliario, tenemos certeza que utilizaban también el cuero tratado en el caso de Francesc Vidal. Dichos cueros con probabilidad eran surtidos por talleres como el que hemos tratado en este artículo. La compañía Vidal creó maravillosas composiciones superponiendo estilos con diferentes procedimientos y modelos, otorgando un sello particular. Entre sus creaciones más significativas encontramos una silla sin brazos que se conserva en el *Museu del Disseny* de Barcelona, realizada en madera de nogal con incisiones doradas de motivos geométricos y vegetales, tanto en las patas como en la cortina de esta. Sobresale en esta silla tanto su asiento, un guadamecí con decoración geométrica y vegetal, como su respaldo, también realizado en cuero. En él destaca el dibujo central compuesto por el rostro de Medusa, deidad mitológica que, resuelta a modo de mascarón, nos recuerda a aquellas representaciones utilizadas en la arquitectura y el mobiliario. Dicho diseño está enmarcado en hojas de laurel junto a diversos motivos vegetales y formas geométricas en los que se subraya sus llamativos colores, entre los que predominan el dorado, el ocre y el verde. Esta pieza, fortuitamente ha llegado hasta nuestros días y se ha conservado en un estado impecable que nos da a relucir el uso que se hacía de dicho material y la gran pericia técnica y maestría con se manejaba el curtido de pieles en un momento que estaba a caballo entre la corriente artística historicista y el Modernismo. De ella tampoco se conoce la procedencia de los guadamecís, pero comparten algunas características estéticas con los diseños proyectados en el catálogo de la casa Miguel Fargas y Vilaseca (Fig. 11).



Fig. 9. F. Vidal y Cía, ca.1884-1889. Silla de nogal con incisiones doradas y guadamecís. *Museu del Disseny*, MADB 135.326/ Fotografía: Estudio Rafael Vargas.



Fig. 10. F. Vidal y Cía, ca.1884-1889. Detalle de respaldo de silla. *Museu del Disseny*, MADB 135.326/ Fotografía: Estudio Rafael Vargas.

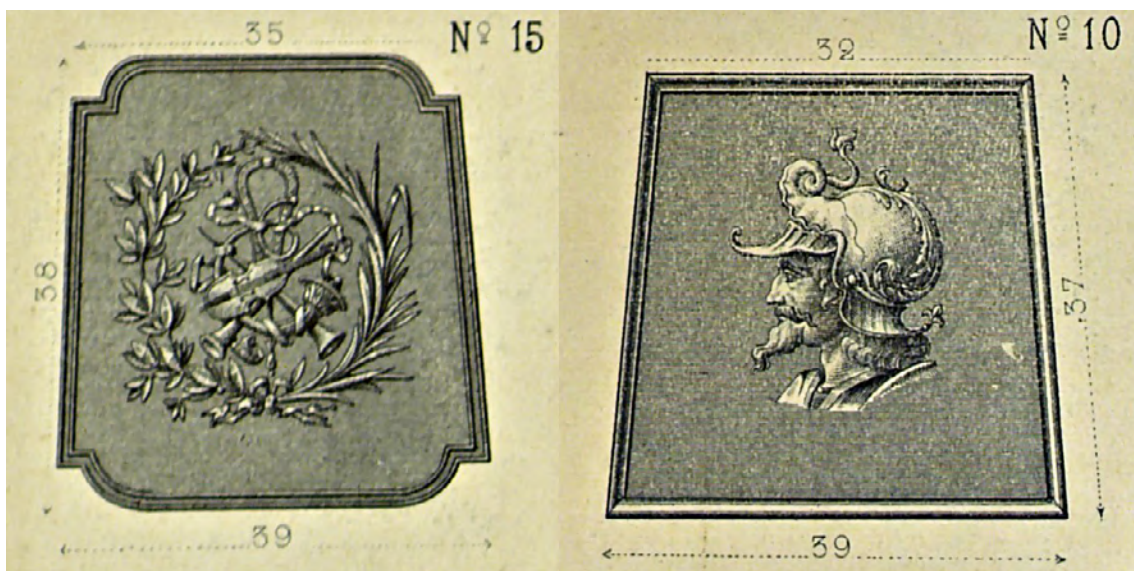


Fig. 11. Detalle de dos diseños para cuero repujado del catálogo de la Fábrica Miguel Fargas y Vilaseca, ca.1890. *Biblioteca de Catalunya*.

5. Primeras conclusiones: la recuperación de una nueva arte decorativa en el Modernismo

Aunque no conocemos a ciencia cierta todos los talleres que colaboraron en la realización de diseños como los que hemos tratado en este artículo, es interesante resaltar la simbiosis notable entre el uso de materiales de diferente naturaleza en el Modernismo, como fueron los guadamecés y cordobanes, que aplicados al mueble le otorgaba dignidad y originalidad a la pieza, aún estando a la linde del diseño industrial.

En cuanto a lo abordado con anterioridad, debemos dar importancia a la necesidad de estudiar el trabajo entre los diversos talleres para conocer el sistema de producción no solo de mobiliario si no de todo lo que rodea al amplio y rico contexto de las artes decorativas. Pese a que los ejemplos de cueros artísticos aplicados al mobiliario que hemos presentado no sabemos con certeza si formaron parte de las creaciones de la saga de los Fargas, lo realmente significativo es prestar atención a la forma en la que modificaron esta labor de tradición medieval a las exigencias de la época, en estilo y diseño, así como en las formas y técnicas utilizadas. Por ello el caso de los Fargas fue paradigmático, ya que será el único del que tengamos certeza que industrializó este oficio, considerado hasta entonces como artesanal.

Este artículo saca a la luz una industria que estaba olvidada, intentando poner en valor un oficio al que se le debe dar la atención y reconocimiento que merece ya que al igual que la forja, el vidrio o la cerámica, estudiadas más a fondo, formó también parte de las llamadas artes industriales. De esta manera, abrimos la puerta a un campo de estudio del que aún queda mucho por investigar. Una labor que, en resumen, es una pequeña fracción de la historia de las artes aplicadas en la Barcelona modernista que ha pasado desapercibida y de la que aún queda mucho por recomponer.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte del proyecto financiado *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)* (PID2019-105288GB-I00).

² Ambos conceptos provienen del árabe y se refieren al trabajo del cuero, pero sin embargo su distinción nunca ha quedado clara; por lo general el guadamecí se refiere a una piel de carnero que está curtida o adobada, labrada, dorada o/y plateada y policromada Véase: Teresa María Alors Bersabé, “El gremio cordobés de guadamacileros y su producción durante los siglos XVI y XVII”. (Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba, 2012), 37-48. La palabra cordobán para muchos autores hace referencia a la ciudad de Córdoba, lugar precursor de esta artesanía se hace extensible a cualquier cuero estampado, dorado, empleado para tapices o alfombras, todas ellas características similares a los guadamecés. Véase : María Paz Aguiló Alonso, “Cordobanes y Guadamecés” en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Antonio Bonet Correa (Coord.) 325-336 (Madrid: Cátedra, 1982), 325

³ Véase: María Antonia Casanovas, “La cerámica. Un período de esplendor en Cataluña a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX,” En *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 2017, no 6, 11-14.

⁴ Las fuentes de historiadores como Mercè Tatjer, entre otros, que han estudiado las fábricas en el distrito de Sant Martí de Provençals han hecho pocas referencias en cuanto al sector fabril de las curtidurías. En la mayor parte de los casos, lo que hemos podido encontrar se resume a sencillas menciones como en Jordi Nadal, Xavier Tafunell, *Sant Martí de Provençals: Pulmó industrial de Barcelona (1847- 1992)* (Barcelona: Columna, 1992). María Teresa Mirri Larrubia, *Vida quotidiana en un poble industrial: Sant Martí de Provençals 1862-1925*. (Barcelona: Districte de Sant Martí. Arxiu Municipal de Barcelona, 2001)

⁵ Según la R.A.E, caz o acequia de riego que se deriva de otra corriente de agua.

⁶ Josep M. Torras Ribé, *Curtidores y Tenerías en Cataluña: Organización de un oficio preindustrial (Siglos XIV- XIX)*, (Barcelona: Colomer Munmany, 1991), 152 – 154.

⁷ Dicha fábrica en 1894 contaba con maquinaria movida a vapor y motores a gas con una potencia total de 20 caballos de vapor, que comparada con otros centros de curtidos era muy superior a las demás. Véase, Jordi Nadal, Xavier Tafunell, *Sant Martí de Provençals: Pulmó industrial de Barcelona (1847 - 1992)*. (Barcelona: Columna, 1992), 321.

⁸ Véase, José María Serrate, “Sección de Grandes Industrias” en *Estudios Completos sobre la Exposición Universal celebrada en Barcelona en el año 1888*, (Barcelona: Imprenta del Diario Mercantil, 1888), 27 - 32

⁹ Pocas son las referencias actuales que hemos encontrado acerca de esta fábrica, no obstante M^a Paz Aguiló Alonso hace una breve reseña acerca de esta. Véase: Aguiló Alonso, María Paz, “Cordobanes y Guadameciles” en *Summa Artis: Historia General del Arte*, Alberto Bartolomé Arraiza (Coord.), Vol. XLV, 257-297, (Madrid: Calpe, 1999). José Ferrandis Torres, *Cordobanes y Guadameciles. Catálogo Ilustrado de la Exposición*, (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955), 46.

¹⁰ José María Serrate, “Sección de Grandes Industrias” en *Estudios Completos sobre la Exposición Universal celebrada en Barcelona en el año 1888*, (Barcelona: Imprenta del Diario Mercantil, 1888), 28.

¹¹ Conocemos aproximadamente el aspecto de la fábrica gracias a los planos originales de la ampliación de la misma, conservados en el *Arxiu Municipal de Sant Martí de Provençals*. Arxiu Municipal Districte de Sant Martí (A partir de ahora AMDSM), *Miguel Fargas Vilaseca sol·licita erigir un mur de tancat al marge de la Sèquia Comtal de Barcelona al seu pas per la seva fàbrica de curtits situada entre la Carretera de Ribes i el carrer de la Sagrera*, Expdte.1270_00_1877, 1877.

¹² AMDSM, *Miguel Fargas Vilaseca sol·licita edificar un magatzem i modificar la porta d'accés al solar que posseix al carrer de La Sagrera de Sant Martí de Provençals*, Expdte. 0346_00_1881, 1881.

¹³ Díaz Callejo en su estudio sobre los jardines de las fábricas de *Sant Martí de Provensals*, afirma que eran 17.449,96. Jordi Díaz Callejo, “Xemeneies amb jardí. Aproximació als jardins de les fàbriques dels anys daurats de la industrialització a Catalunya. Sant Martí de Provençals, segle XIX,” *Revista d'etnologia de Catalunya*, no. 41, (2016), 136-141.

¹⁴ *L'Arch de Sant Martí, Periodich Regionalista. Defensor dels interessos morals y materials del País*, Sant Martí de Provençals no. 38, Enero 1885, 29.

¹⁵ Serrate, “Sección de Grandes Industrias”, 29

¹⁶ José Coroleu et al., *Conferencias Públicas Relativas a La Exposición Universal de Barcelona* (Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1889), 229

¹⁷ Oficina Española de Patentes y Marcas (A partir de ahora OEPM), *Un proceso para curtir pieles*, Exp. 1945, 1881. *Un nuevo producto industrial curtidos curados en colores*, exp. 9935, 1889.

¹⁸ OEPM, *Perfeccionamientos introducidos en el procedimiento para repujar cuero*, Exp. 13056, 1881.

¹⁹ OEPM, *Un procedimiento para repujar cuero*, Exp. 8392, 1888.

²⁰ The Furniture Gazette fue una revista ilustrada sobre el comercio del mueble que trataba todas las ramas de la ebanistería, la tapicería y la decoración de interiores, publicada en Londres durante el siglo XIX.

²¹ “Decorative Leather” *The Furniture Gazette* nro. 665, 1 de noviembre, 1888, 377.

²² Coetáneamente, Salvador Sanpere y Miquel relataba que aplicar el arte a la industria era algo que debía de ser admitido “como un hecho de evidencia”. Igualmente opinaba que para transformar los oficios artísticos a imagen de países como Austria o Alemania debían utilizar las máquinas, así como los procedimientos científicos más perfeccionados para dominar el mercado industrial. Véase Salvador Sanpere y Miquel, *Aplicació del Art á l’industria. Principis a que deurian subjectarse*. (Barcelona: Imprenta La Renaixensa, 1881), 5-12.

²³ “Novas” *L’Arch de Sant Marti, Periodich Regionalista. Defensor dels interessos morals y materials del País* no. 319, Enero 1888, 47.

²⁴ Con anterioridad dicha fábrica se presentó a la Exposición General Catalana de 1870 donde fue premiado con medalla de bronce. Véase: *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones* (Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia, 1892), 290. *L’Arch de Sant Marti, Periodich Regionalista. Defensor dels interessos morals y materials del País* no. 364, 25 de noviembre de 1888.

²⁵ Como vemos los objetos presentados en dicha exposición eran en su mayoría fruto de las corrientes historicistas del siglo XIX. Serrate, “Sección de Grandes Industrias”, 30-31.

²⁶ En la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1892 el mismo Miguel Fargas, presentaba su género a la vez que formaba parte del jurado de admisión. Dicho jurado, estaba formado por las personas más competentes de la materia, entre los que se encontraban fabricantes industriales. Antoni José Pitarch, Nuria Dalmeses Balañá, *Arte e industria en España 1774-1907* (Barcelona: Blume, 1982), 179-181.

²⁷ “Exposición de Chicago,” *La Vanguardia*, Julio 18, 1893, 4.

²⁸ Rafael Puig y Vals, *Memoria sobre la Exposición Colombina de Chicago* (Barcelona: Tipografía Española, 1895), 51 – 86.

²⁹ García Llansó en su publicación cuenta textualmente como este oficio “ha reaparecido, gracias a la iniciativa de un inteligente industrial, al que debemos reconocimiento, y admiración por su patriótico esfuerzo”. Antonio García Llansó, *El arte decorativo. Órgano del centro de artes decorativas. Número extraordinario ilustrado con motivo de la tercera exposición de bellas artes e industrias* (Barcelona: Tobella, Corta y Piñol, 1896), 37.

³⁰ Hablamos de un contexto en el que Barcelona asumía la representación artística de España y se convertirá en un gran centro de producción de objetos de arte no teniendo rival en toda la península. Véase Vicente Maestre Abad, “L’època de la industrializació (c. 1845-c. 1888). Anotacions a l’ebanisteria catalana del segle XIX”. En *Moble Catalá*, Eulàlia Jardí. (coord.), 80-111, (Barcelona: Electa y Generalitat de Catalunya, 1994). *L’Arch de Sant Marti, Periodich Regionalista. Defensor dels interessos morals y materials del País* no. 351, Agosto 1888, 730.

³¹ De hecho, para dar abasto a la demanda en esta centuria los Fargas no eran los únicos productores de este oficio, ya que encontramos a otros como José Dalmau, también fabricante catalán que al igual que nuestro caso de estudio también participaron en la Exposición Universal de Barcelona, aunque considerado de menor rango. Véase José Ferrandis Torres, *Cordobanes y Guadamecíes. Catálogo Ilustrado de la Exposición* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955), 46. Maestre Abad, “L’època de la industrializació”, 82.

³² Serrate, “Sección de Grandes Industrias”, 29.

³³ En la organización de los talleres a veces era difícil distinguir entre los operarios, el creador o el patrón ya que a veces las tareas se mezclan. Véase Teresa M. Sala, “Tallers i Artífex en el Modernisme”, en *El Modernisme*, 259 - 268 (Barcelona: Olimpiada Cultural, 1990), 206. Por ello es posible que el mismo Fargas fuera también diseñador, tal y como recoge . Serrate en “Sección de Grandes Industrias”, 30.

³⁴ Salvador Sanpere y Miquel, “El arte en la Exposición,” *La Publicidad. Diario ilustrado, político de anuncios, avisos y noticias*, Agosto 1888.

³⁵ María Paz Aguiló, “Cordobanes y Guadameciles” en *Summa Artis: Historia General del Arte*, Alberto Bartolomé Arraiza (coord.) Vol. XLV, 257-297 (Madrid: Calpe, 1999), 296.

³⁶ José Coroleu et al., *Conferencias Públicas Relativas a La Exposición Universal de Barcelona* (Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1889), 230

³⁷ Lily Litvak, “Exlibris modernistas españoles de principios de siglo,” *Revista de Ideas Estéticas* 34, 304.

³⁸ Fue a estudiar a Alemania los cueros repujados, tal como recoge Pilar Vélez en su artículo “De les relacions entre l’art i la industria, 1870 – 1910,” en *El Modernisme* (Barcelona: Olimpiada Cultural, 1990), 206. Anteriormente también se cita en Antoni José Pitarch, Nuria Dalmases Balañá, *Arte e industria en España 1774-1907* (Barcelona: Blume, 1982).

³⁹ María Paz Aguiló, “Mobiliario” en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Bonet Antonio Bonet Correa (Coord.) (Madrid: Cátedra, 1982), 317-323.

⁴⁰ Teresa M. Sala, “De la “moda tapissera” a L’Art Nouveau: els teixits, els encàrrecs i els distribuïdors del Taller Busquets” en *Les fàbriques i els somnis: modernisme textil a Catalunya*, Sílvia Carbonell Basté y Josep Casamartina Parassols (coord.), (Terrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2001), 475-479

⁴¹ Anna Calvera, “Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones,” *D’art* no.23 (1997), 246. <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100491>.

⁴² La pieza actual es una réplica realizada en Córdoba en 1992 por el taller Cueros Meyran, debido al lamentable estado en el que se encontraba el original. A través de la observación de las fotografías históricas en las que aparece retratado dicho banco se observa que la pieza actual dista mucho en técnica y repertorio ornamental al original. Raquel Lacuesta González, *El Palau Guell: Una obra maestra de Antonio Gaudí* (Barcelona: Diputación de Barcelona, 2013), 164.

⁴³ Aunque es un tema en el que actualmente estamos trabajando, por la información que hemos estado manejando, planteamos la posibilidad de atribución de autoría o parte de la misma a la empresa Fargas y Vilaseca por los siguientes motivos. En primer lugar, porque no hemos encontrado referencia alguna a la casa “Fargas y Pellicer”, a excepción del artículo dedicado al *Palau Guell*, publicado en *La Vanguardia* en 1890; Véase: F. Rachola, “Palacio de Güell en Barcelona. Planeado y construido por Gaudí,” *La Vanguardia*, Agosto 1890, 2. Esta ha sido la fuente por excelencia que ha servido como única referencia para conocer los artífices de dicha obra. En segundo lugar, la autoría a los cueros repujados que figuran en dicho artículo coincide con el primer apellido, “Fargas”, por lo que podría tratarse de una colaboración momentánea con otro taller. Por último, hay que tener en cuenta la trayectoria de dicho taller, que hizo que se convirtiera en uno de los más representativos del momento a nivel internacional.

⁴⁴ La descripción realizada del diseño es aproximada debido a que para ello nos hemos basado en las imágenes históricas de las que disponemos, en las cuales la pieza ya aparece en mal estado.