

La reforma de casa Bofarull (1913-1933), de Josep M. Jujol

Guillem Carabí Bescós

Dipòsit Legal: B.22569-2012

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



seminatur corpus animale surget corpus spiritale

LA REFORMA DE CASA BOFARULL (1913-1933), de J. M. JUJOL

—transformaciones simultáneas—

Tesis Doctoral de Guillem Carabí Bescós



seminatur corpus animale surget corpus spiritale
LA REFORMA DE CASA BOFARULL (1913-1933), de J. M. JUJOL
—transformaciones simultáneas—

Tesis Doctoral de Guillem Carabí Bescós

Programa de doctorado:
“Historia, arquitectura y diseño”

ESARQ
Universitat Internacional de Catalunya

Director: Dr. Alberto T. Estévez

Febrero de 2012

a mi madre
Gloria Bescós Mambrona (1934-2003)
in memoriam

a mi compañera, mi pareja, mi vida
Mònica M. Boix

AGRADECIMIENTOS

Redactar una tesis doctoral comporta un trayecto de largo recorrido a lo largo del cual, la energía individual de quien establece las hipótesis de partida, va recogiendo todos y cada uno de los impulsos que encuentra en el camino y que transforma, así, en un esfuerzo colectivo. Los inicios arrancan con un ejercicio académico realizado durante el curso de Dibujo II en la ETSAB: se trataba de interpretar, a la acuarela, uno de los escudos obispaes que Jujol diseñó en cerámica esmaltada, para el interior del coro de la Catedral de Palma; a Montserrat Ribas, profesora encargada del curso dedico, pues, mi primer agradecimiento por haberme mostrado, a través de la mirada plástica, una de las primeras y más sugerentes intervenciones de Jujol.

Reconstruir un tiempo y un lugar no hubiera sido posible sin la aportación de los datos que efectuaron Concepció y Claustre Pons, vecinas de Els Pallaresos, así como M. Àngels Buch Soler y Antoni Fortuny. También mi agradecimiento para M. Mercè Segú, vecina y propietaria de Casa Bofarull cuya afable predisposición me permitió visitar, en diversas ocasiones, la casa y el panteón de la familia Bofarull. Gracias a Saül Garreta, Pau Jansà, Rafael Ruana y Joan Mercadé por mostrarme el proyecto de museización que, desde el Ayuntamiento de Els Pallaresos, redactaron para un futuro uso de Casa Bofarull como Centro de interpretación. También a Francesc Salvat por cederme un material fotográfico que, inédito, descubre aspectos constructivos de la configuración del Ángel Custodio durante la restauración del año 2000. Un recuerdo muy especial para Mn. Marià Sordé, ex mosén de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos al que me une, desde hace ya algún tiempo, una sincera y afectuosa amistad. También para el *nen de Casa Bofarull*, Sr. Francesc Magarolas, hijo del herrero que asistió a Jujol durante la reforma de Casa Bofarull. A Josep Manent, vecino de Perafort y descendiente de las hermanas Bofarull, por su amabilidad y por aportar documentación histórica de extremo valor, en relación a las propiedades de las hermanas Dolores y Josefa Bofarull. A los hijos del arquitecto, Josep M., Teresa y Tecla Jujol, gracias por permitirme consultar y reproducir los dibujos del arquitecto en el *Arxiu Jujol*.

Otras personas se han ido cruzando en el trayecto, como M. Dolors Nolla y M. Àngels Blanco, priora y secretaria respectivamente de la cofradía de la Verge de la Soledat de Tarragona, cuyos datos acerca de los estatutos de la cofradía fueron de importancia capital para entender el carácter de dos de sus congregantes, las hermanas Bofarull.

A los servicios técnicos de las bibliotecas y archivos consultados, en especial al *Arxiu Històric de Tarragona* así como al *Cadastr de Tarragona*. A mis compañeros de despacho profesional, J. Íñiguez y Carles Lladó, por las largas y provechosas tertulias acerca de *mi* tema, y por su aportación fresca, desprejuiciada y siempre positiva. A Montse Duran por abrirme sin limitaciones el archivo de Sant Joan Despí y compartir sus conocimientos tan generosamente. A Perejaume y Josep Llinàs, por compartir visitas y conversación precisa y siempre amigable, en torno a Jujol. A Eduard Cairol, por su temple, sus consejos y sus aportaciones bibliográficas, siempre oportunas.

A amigos, en especial a los algunos ya doctores con los que durante tantas mañanas compartí horas en la biblioteca del COAC. Y a mi familia, por tantos momentos robados y sin los cuales, en más de una ocasión, la cuesta a escalar hubiera aumentado su pendiente. En especial a mi padre, Joan Carabí, sin cuyo soporte personal no hubiera sido posible realizar este proyecto.

Un agradecimiento especialmente intenso a Manuel Arenas, torrente activo de intuiciones y enfoques desinhibidos, tan necesarios para llevar adelante cualquier mirada que desee denominarse contemporánea; igualmente cálido y admirado mi agradecimiento a Concepció Peig, quien muestra día a día que la experiencia, el rigor y la agudeza intelectual son perfectamente compatibles con la generosidad, la intensidad y la lucidez investigadora. Con ellos, desde las aulas de la ESARQ, he compartido conocimientos, intuiciones y ensayos en la asignatura *Taller Jujol*, impartida durante tres años consecutivos en calidad de materia optativa. Para ellos mi más cálido reconocimiento, así como a todos y cada uno de los alumnos que participaron de esta corta pero intensa aventura.

Y por último, mi más sentidas gracias a mi director de tesis, Alberto T. Estévez quien, desde mis inicios como profesor en la ESARQ, hace ya más de una década, siempre me ha contagiado la ilusión por la investigación y la docencia a través de su apoyo incondicional, su optimismo, y su abnegada dedicación.

Gracias, Alberto, por tu infinita paciencia y entusiasmo.

ABREVIATURAS Y ACRÓNIMOS EMPLEADOS

ABREVIATURAS

AAVV	autores varios
a.c.	antes de Cristo
cap.	capítulo
cfr.	confrontar
coord.	coordinador
ed.	editor, edición
<i>et. al.</i>	y otros
<i>ibidem</i>	en el mismo lugar
f.	folio
fig.	figura
Jr.	hijo
núm.	número
orig.	<i>original</i>
<i>op. cit.</i>	obra citada
s.f.	sin fecha
t.	tomo
trad.	traducción
s/n	sin número
s	siglo
sig.	siguiente
ss.	siguientes
vol.	volúmen, volúmenes
vda.	viuda

ACRÓNIMOS

Entidades públicas y privadas:

2LV	<i>Segon Llibre Verd</i>
ACA	Archivo de la Corona de Aragón
ACG	Arxiu Càtedra Gaudí
ACVS	Archivo Cofradía Virgen de la Soledad
AJ	Arxiu Jujol

AHAT	Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona
AHCOAC	Arxiu Històric del Col·legi d'arquitectes de Catalunya:
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHT	Arxiu Històric de Tarragona
AMHG	Arxiu Municipal d'Horta Guinardó
AMSJD	Arxiu Municipal Sant Joan Despí
AHN	Archivo Histórico Nacional
AM	Arxiu Mas Fundació Ametller
ARABASJ	Arxiu Reial Acadèmia Belles Arts de Sant Jordi
BC	Biblioteca de Catalunya
BJF	Biblioteca Jaume Fuster de la Diputació de Barcelona
BMNAC	Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya
BOCAIB	Butlletí Oficial Comunitat Autònoma Illes Balears
BPT	Biblioteca Pública de Tarragona
CB	Carpeta Bofarull
CEC	Centre Excursionista de Catalunya
COAC	Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya
COAAT	Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingenieros de la Edificación
CRAI UB	Centre de recursos per a l'aprenentatge i la investigació de la Universitat de Barcelona
EAR	Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus
EPSEB	Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona
ESARQ	Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
GTCT	Gerencia Territorial del Catastro de Tarragona
ICC	Institut Cartogràfic de Catalunya
ICT	Information Communication Technologies
INE	Instituto Nacional de Estadística
RPT	Registro de la Propiedad de Tarragona
UB	Universitat de Barcelona
UGR	Universidad de Granada
UIC	Universitat Internacional de Catalunya
UPF	Universitat Pompeu Fabra
URV	Universitat Rovira i Virgili

Archivos personales:

APFS:	Arxiu personal Francesc Salvat
APJM:	Arxiu personal Josep Manent
APMMS:	Arxiu personal Maria Mercè Segú
APCCP:	Arxiu personal Concepció i Claustre Pons

ÍNDICE

<i>INTROITO</i>	15
<i>Status Quaestionis</i>	31
PRIMERA PARTE. CASA BOFARULL DE ELS PALLARESOS	
<i>maitines</i>	
1. CASA BOFARULL: SU ENTORNO FÍSICO Y CULTURAL	75
1.1 Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del proyecto	77
1.2 Territorio y paisaje	87
1.3 Jornaleros, aparceros y propietarios: realidad social del municipio	99
1.4 Parroquia, liturgia y cofradías: la presencia de las pautas religiosas	106
1.5 Genealogía del apellido Bofarull: identidad y configuración	120
1.6 Las hermanas Dolores y Josefa Bofarull: perfil de las propietarias	130
<i>laudes</i>	
2. VERANO DE 1913: PRIMEROS CROQUIS	151
2.1 Hojas de anotaciones de visitas al edificio	153
2.2 Apuntes del estado original	162
2.3 Veintidós metros de altura: pilotar desde la cúspide	172
<i>prima</i>	
3. FINALES DE 1913: ANTEPROYECTO DE FACHADA POSTERIOR	185
3.1 Imágenes previas	186
3.2 Torre de la escalera y soluciones de fachada posterior	200
3.3 Resoluciones constructivas y el uso del color	220
SEGUNDA PARTE. PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN	
<i>tercia</i>	
4. LOS EXPEDIENTES DE 1914: PROYECTO DE REFORMA	235
4.1 Láminas originales	237
4.2 Expediente 1: « <i>Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Estat antich fins a 1913. Obres del s. XVIII. V dibuixos</i> »	250
4.3 Expediente 2: « <i>Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Obres de reforma de 1913 a 1914</i> »	257
4.4 Inicio de las obras	261

sexta

5. ENTRE 1915 Y 1918: NUEVAS PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN	265
5.1 Marzo de 1915: apuntes de solución para la fachada principal y detalles finales de torre y escalera	266
5.2 Finales de 1915: mobiliario interior	282
5.3 Finales de 1916: acceso a la prensa de aceite y muro de cerramiento	286
5.4 Hacia 1917: Vidrieras de colores. Estudios del ángel veleta	294
5.5 Finales de 1917: proyecto de casa para los administradores. Jardín posterior de Casa Bofarull. Puerta de acceso principal	304
5.6. Finales de 1918: instalación del Ángel Custodio	316

nona

6. ENTRE 1927 Y 1933: ÚLTIMAS SOLUCIONES	323
6.1 Finales de 1927: proyecto de garage y otras dependencias	325
6.2 Mediados de 1931: últimos apuntes y dibujos	333
6.3 Hacia 1933: Interrupción definitiva del proyecto	342

TERCERA PARTE. UN RECORRIDO INTERPRETATIVO

visperas

7. ARQUITECTURA	349
7.1 Cronología de un proceso. 7.2 <i>Angele Dei qui custos es mei</i> . 7.3 Llegar a Casa Bofarull: una calle y tres fachadas. 7.4 Ave María: traspasar la entrada y llegar al jardín. 7.5 Fachada posterior. 7.6 Las pinturas de la galería. 7.7 Subir peldaños y alcanzar el cielo: los miradores de la torre de la escalera. 7.8 La cubierta piramidal: un tederó, un porrón, varios platos de cerámica y un gato de porcelana. 7.9 El mejor punto de vista: el último mirador 7.10 Conclusiones provisionales dibujadas	

completas

8. CONCLUSIONES	601
------------------------	-----

.....

APÉNDICE DOCUMENTAL	615
A.1 Planimetría Casa Bofarull	617
A.2 Escritos de Josep M. Jujol	627
A.3 Cuadros documentación gráfica Casa Bofarull + resumen relación obra Jujol	649
A.4 Relación de imágenes	657

BIBLIOGRAFÍA	661
---------------------	-----





INTROITO



Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto *crítico*. Lo son, en primer lugar en el sentido de la expresión de Matthew Arnold: «una crítica de la vida ». Ya sea realista, fantástica, utópica o satírica, la composición del artista es una contradecaración al mundo. Estético significa encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. Esta intensidad formada de la visión y el ordenamiento especulativo es, siempre, una crítica. Afirma que las cosas podrían ser —han sido, serán— diferentes.

George Steiner, *Presencias reales* (Barcelona: Destino S.A., 1991) 4

pairal
Bofarull

INTROITO

Pallaresos

antich
fins a 1913

del s. XVIII

Prefacio. La reforma como procedimiento

Las intervenciones arquitectónicas realizadas en Casa Bofarull —y así mismo lo escribe Jujol en el documento de 1914 que entrega a sus propietarias—, se definen como una reforma: «Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Obres de reforma de 1913 a 1914. V dibuixos»¹. Una reforma requiere previamente de la existencia construida para definirse como tal; en el caso que nos ocupa, la vieja masía de la familia Bofarull. Un patrimonio arquitectónico familiar que Jujol trata de adaptar a las nuevas necesidades planteadas por sus propietarias: de forma urgente, la reparación de los techos de la vieja galería; a continuación, el progresivo ennoblecimiento del edificio.

Jujol es, en su planteamiento, plenamente consciente del significado del término reforma —la modificación de algo, por lo general, con la intención de mejorarlo—, que aplicará a partir de una postura desacomplejada, acometiendo el proyecto con el claro objetivo de tender un puente desde lo existente a su presente. Ningún rastro de arqueología conservacionista en la opción que toma Jujol ante la presencia de la vieja masía; pero tampoco de arrogancia, sino de posición y valentía que enlaza los muros, las fachadas y los interiores, con nuevas formas y viejos materiales, con nuevas geometrías y viejos códigos, con nuevos elementos y viejas tradiciones.

Un diálogo abierto entre lo viejo y lo nuevo como manera de legitimar, de forma simbiótica, la necesaria apropiación de un pasado para mejorar el presente. Se trata de una postura en cuya génesis se puede hallar buena parte del pensamiento modernista²

¹ Vide cap. 4. 3 Expediente 2: «Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Obres de reforma de 1913 a 1914. V dibuixos». 257.

² La complejidad que encierra el término *modernismo* aplicado a un tiempo —finales del XIX— y una geografía —Catalunya— obligaría a exponer y confrontar una extensa argumentación que situara en paralelo la evolución de una ideología, la implicación de unos hechos sociales, y sus filtraciones y manifestaciones en el ámbito artístico-cultural. La expresión «pensamiento modernista» la utilizo aquí como referencia al fenómeno finisecular que tuvo como fondo cultural el goticismo, una idealización de la Edad Media como fuente de inspiración, y el propósito de resolver que el nuevo lenguaje no implicaba una renuncia a los historicismos sino un claro fundamento.

y de manera específica en el primer maestro de Jujol, Antoni Gallissà³: nuevos usos para viejos edificios; una posición moral basada en la *reutilización* como principio de conservación. Aunque una divergencia fundamental lo alejará de la *solución modernista*: si la generación de arquitectos que precede a Jujol confía en el hecho diferenciador, autónomo y libre de los objetos que suman efectos contrapuestos a lo existente, Jujol hace del encuentro y la apariencia material los recursos básicos para que sus intervenciones puedan leerse desde, y no, contra el objeto existente. *Encuentro* entendido como el hallarse y el concurrir de dos realidades distintas —un porrón sobre la cubierta, un interior doméstico que se sacraliza; y *apariencia material* como la capacidad de establecer, a través del uso de elementos propios del lugar —aperos de labranza, hierros rechazados, clavos utilizados—, la asociación necesaria para que lo nuevo adquiriera ese aire de elemento ya empleado que integra emocionalmente su presencia en el conjunto.

Una actitud que reverbera en la idea que, aún hoy, constituye las dos posturas antagónicas que se mantienen como toma de posición ante lo preexistente: la conservación respetuosa con el pasado que se encierra en el autismo de un lenguaje que no quiere verbalizar nuevas maneras de hacer —actitud defendida por Ruskin—, y la respuesta propositiva, desenfadada, admitiendo los posibles errores de sintaxis que comporta una nueva adaptación del lenguaje a las nuevas técnicas y los nuevos materiales —en clara sintonía con los preceptos de Viollet-le-Duc.

Que Jujol hacía de la moral principio y motor de su actividad arquitectónica no ofrece excesivas dudas:

Jujol estaba convencido de que en esta vida sólo se reciben disgustos y contratiempos, y esto le daba ánimos para emprender una nueva obra con renovada ilusión, pensando que las contrariedades, si se saben aceptar, purifican el alma.⁴

3 [Refiriéndose a Gallissà]:«Davant de l'objecte arqueològic o d'un edifici existent, a l'hora d'intervenir en qualsevol tipus d'objecte ja existent, cap actitud de fetixisme cultural, conservador o paralizant.» Antoni de Moragas i Spa, *L'Antoni Maria Gallissà i Soqué, Arquitecte 1861-1903*, Tesis Doctoral, ETSAB-UPC, 1985: 1155. Aunque la experimentación plástica y arquitectónica de Jujol se consolide durante sus intervenciones junto a Gaudí, existen unos principios fundacionales de su formación profesional que deben ser referenciados a Gallissà, entre ellos, la idea de reforma —otros serán el gusto por el alfabeto como definición formal a incorporar en la arquitectura, o la práctica de una franciscana modestia, como filosofía de vida.

4 Josep M. Jujol Jr., “Jujol, un artista completo”, *La arquitectura de Josep M. Jujol* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974) 98. Las alusiones arquitectónicas a sus fervientes creencias religiosas son numerosas y constantes a lo largo de su obra, pero también sus acciones a lo largo de su vida.

Y que sus soluciones arquitectónicas buscaban sin rubor la impresión visual, fruto de la experimentación tangible —formas y materiales—, e intangible —alusiones y metáforas—, lo veremos también en las sucesivas páginas.

Habrà quién afirme que muchas de sus obras producen más extrañeza y asombro que emoción. Habrà quién opine que como antítesis de la bella serenidad de la arquitectura griega, la de Jujol representa un violento equilibrio torturador.⁵

Pero —volviendo al tema de inicio— una lectura en profundidad de Ruskin y Viollet los muestra, aunque contrarios en la manera de entender la actitud frente a lo preexistente, muy próximos en los principios constitutivos de la arquitectura. Tanto para Ruskin como para Viollet-le-Duc, la aparición de la arquitectura —es decir, del arte de la arquitectura— se produce a partir del momento en que lo que entendemos por construcción utilitaria finaliza e inicia su recorrido lo improductivo, lo gratuito, lo innecesario⁶.

¿Existe entonces, en la obra de Jujol, un reconocimiento de la transformación como posicionamiento moral trasladado a la arquitectura? ¿Cuáles son los criterios proyectuales ante la preexistencia arquitectónica?

Hipótesis y Justificación

Las preguntas remiten a la hipótesis que se desarrolla en la presente tesis: Jujol entenderá lo preexistente no como un requerimiento formal, aparente, al que se debe dar respuesta,

5 L. d. S., “Exposición de Bellas Artes”, *Tarragona, 10 de julio de 1926*: 1.

6 En el primero de sus *Entretiens*, escribe Viollet: «Élever une cahute avec des branches d’arbre n’est pas de l’art, c’est un besoin matériel rempli; mais se creuser une demeure dans un escarpement de tuf, diviser ces hypogées en pièces de diverses grandeurs en raison du nombre ou des usages de ses habitants, laisser des piliers de réserve pour soutenir le plafond; donner à la tête de ces piliers une plus grande assiette, afin de passer sans danger du roc suspendu aux points d’appui isolés: puis peu à peu couvrir ces murs et piliers, réservés dans la masse, de gravures, de signes destinés à conserver le souvenir d’un événement, la naissance d’un enfant, la mort d’un père ou d’une femme, une victoire sur un ennemi, voilà déjà de l’art.» Eugène-Emmanuel Viollet-le Duc, *Entretiens sur l’architecture* (Paris: Morel editores, 1863) 13. Edición digitalizada por la Harvard College Library from the Fine Arts Library Fogg Art Museum Harvard University. Viollet señala la aparición del arte en la arquitectura cuando entre obra y espectador se establece una relación mutua de recuerdo y celebración: será, por tanto, el lugar de la conmemoración la que tendrá el valor de artificar la construcción. Por otra parte, Ruskin, en su lámpara del sacrificio, dice: «El nombre de arquitectura debe quedar reservado para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista. Por esto nadie calificará de arquitectura las leyes que determinan la altura o la posición de un bastión; pero cuando al revestir la piedra se le añade un trozo inútil, una estría, por ejemplo, habrá arquitectura». John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Barcelona: Altafulla, 1987) 6. La conexión entre ambos autores se establece en el reconocimiento explícito de que únicamente con lo utilitario, con lo funcional, no existe aún la arquitectura.

y sí como una mirada que atiende, desde posiciones culturales, a las asociaciones que pueda establecer entre sus afinidades personales y unas necesidades derivadas de la función programática y simbólica del edificio.

En este sentido, el proyecto y las obras de reforma de Casa Bofarull se postulan como el ejemplo paradigmático entre una posición moral acerca de la idea de los signos que deben *significar* —sacralizar— la casa del hombre, y una exploración de los límites plástico-arquitectónicos que los transforma en arquitectura. Con el objeto y en la medida en que una de las autoridades consagradas en la crítica e historia de la arquitectura, Josep Quetglas, ha afirmado que Josep M. Jujol no dispone de verdaderos trabajos interpretativos sobre su obra⁷, esta tesis tratará, en consecuencia, de acercarse a los procesos creativos de Jujol y de restituir la significación de su arquitectura a través del estudio exhaustivo de los planos, la cronología y la realidad construida de la reforma de Casa Bofarull.

La longevidad del proceso —los primeros croquis datan de 1913 y los últimos de 1933⁸— es la primera condición que permitirá reseguir los procesos creativos de Jujol, al margen de los cambios y las modas al uso que se sucederán a lo largo de veinte años de reforma. La segunda condición, derivada de su carácter táctil y artesanal nos permitirá, por otra parte, establecer la certeza de unas operaciones que no dependerán tanto de la capacidad tecnológica de un tiempo y un lugar, sino de las exploraciones personales de Jujol en el ámbito de lo arquitectónico.

Jujol nace en 1879, mientras se consolida en Europa un pensamiento arquitectónico —Ruskin, Morris, Semper, Viollet-le-Duc— desde posturas tan dispares como la moral, la renovación social, la estricta relación entre forma y función o el experimentalismo tecnológico. Se licencia como arquitecto en 1906, el mismo año en que Eugeni d’Ors inicia la publicación de sus glosas en el diario *La Veu de Catalunya*, fundamento de

⁷ Josep Quetglas, *Pasado a limpio II* (Girona: Pre-Textos, Col·legi d’Arquitectes de Girona, 1999) 158.

⁸ Toda la documentación planimétrica consultada se halla en el *Arxiu Jujol*, en el domicilio particular de su hijo y biógrafo Josep M. Jujol Jr. El arquitecto conservó gran parte de los planos y dibujos en una carpeta de cartón, doblada por la mitad para ahorrar espacio, como solía hacer con todos los proyectos en curso. No se descarta la probabilidad de la existencia de más documentación mezclada con papeles de otra índole, entre los documentos almacenados que la actual propietaria de Casa Bofarull, M. Mercè Sagú, ha comentado intuir. Pero la condición de edificio particular, sumado a unas tristes circunstancias de la familia de la propietaria —su marido fallece en accidente el año 1992 y su hijo un año más tarde—, han hecho imposible el acceso a esos posibles documentos.

lo que será el espíritu *novecentista* que pugnará por establecer una mirada artística y cultural de tintes helénicos. E inicia el proyecto de Casa Bofarull en 1913, un año antes del estallido de la Gran Guerra europea y de que, en Cataluña, se presenten las *Normes ortogràfiques de l'Institut d'Estudis Catalanas*, obra de Pompeu Fabra.

Moral, técnica, lenguaje, cultura, sociedad, ya no serán un universo referencial traducido desde un único verbo, sino que el conocimiento deberá, necesariamente, dirigirse desde caminos plurales. Entre estos caminos indagaremos los de Jujol, aparentemente ajenos a los círculos culturales que, durante aquellos años, remueven desde el centro de Europa la manera de entender el mundo.

Objetivos

La revisión de la historiografía *jujoliana* corrobora la existencia de estudios panorámicos y, a su vez, la casi inexistencia de análisis específicos de cada uno de sus edificios⁹, esos instantes concentrados de arquitectura que nos permiten ahondar en el conocimiento global de su obra. La ausencia de estudios en profundidad que contrasten los dibujos, los escritos, las ideas, los proyectos y una realidad construida, han dejado un vacío historiográfico alrededor de uno de los arquitectos locales que por cronología —principios de siglo XX—, situación geográfica —Cataluña, con una mirada artística dividida entre su voluntad por acercarse a un arte centroeuropeo, la recuperación del arte mozárabe o la identificación con la idea de un clasicismo mediterráneo— y su posicionamiento personal —la pervivencia de la individualidad como motor del trabajo—, se postula como paradigma de las interferencias creativas entre un arte próximo a las realizaciones de las vanguardias y una arquitectura que se nutre de tales exploraciones para romper una imagen inicial fuertemente asociada a lenguajes arquitectónicos pasados.

⁹ Hasta la fecha, se contabilizan únicamente cuatro estudios que hayan concentrado sus esfuerzos en acercarse a una obra concreta: la tesis doctoral de Pere Casajoana: *La fontana de la plaza de España (1928-1929)*, Tesis: ETSAB-UPC 1986; y las siguientes publicaciones: Josep M. Vall, Concepció Peig (asesor) *Jujol a Vallmoll* (Barcelona: Dux, 2003); Josep Llinàs, *Teatre del Patronat Obrer, Teatre Metropol, Tarragona: Josep Maria Jujol, 1908: Josep Llinàs, 1995* (Tarragona: COAC demarcació de Tarragona, 1996); y Elena de Ortueta, *Teatre Metropol 100 anys (1910-2010)* (Tarragona: Servei de l'Arxiu i Documentació Municipal, 2010). El resto de trabajos publicados son aproximaciones, siempre panorámicas, a la obra de Jujol. A las primeras obras reseñadas, deberemos añadir una más que se halla en prensa: *J. M. Jujol: L'església primera de Vistabella: una mirada contemporània*, con textos de A. Salcedo, R. Miralles, C. Peig y Guillem Carabí, editor y autor de la publicación.

*Objetivo 1. Aportar datos acerca de la evolución del proyecto consistirá, pues, en clarificar y ordenar, a través de la información planimétrica consultada y analizada y en su mayor parte inédita¹⁰, el proceso de proyecto de la reforma de Casa Bofarull: desde los primeros croquis o ideas hasta las últimas intervenciones documentadas. Este propósito culmina en la confección de un cuadro que, editado como anexo, resume la propuesta cronológica en torno a la confección de cada uno de los dibujos investigados.

*Objetivo 2. Redibujado de la planimetría de Casa Bofarull. Se entiende como condición indispensable en cualquier análisis arquitectónico el redibujado de la documentación básica que permita comunicar el estado original y reformado de Casa Bofarull en su completitud, dado que la documentación planimétrica elaborada por Jujol se muestra siempre de manera parcial.

*Objetivo 3. Derivado necesariamente de los anteriores —y haciéndose eco de las palabras de Quetglas—, se propone elaborar un estudio interpretativo del proceso de reforma de Casa Bofarull, con el objeto de explicar la arquitectura de Josep M. Jujol pero también sus obsesiones, sus intereses, sus habilidades y sus afinidades. Tratar de hallar las claves de un procedimiento proyectual es tratar de entender cómo piensa, cómo dibuja, cómo construye Josep M Jujol. Esta meta, hilo conductor y estructura principal de la tesis, tiene un peso específico natural en los dos últimos capítulos pertenecientes a la tercera parte: capítulo 7: *Arquitectura* y capítulo 8: *Conclusiones*.

Metodología, fuentes y orden expositivo

El trabajo de investigación se ha desarrollado según las siguientes fases¹¹:

1ª FASE.- Reconstrucción ideológico-cultural de un tiempo y un lugar, Els Pallaresos, núcleo rural en el que se desarrolla el proceso de reforma de la masía que da nombre al proyecto. El método empleado se ha basado en tres fuentes:

10 Algunos de los planos consultados —un 10% aproximadamente— han sido ya publicados. El resto es documentación inédita que ve por primera vez la luz a raíz de la presente tesis doctoral.

11 Cada fase se entiende interconectada con la precedente y con la siguiente. La especificación de cada fase es, por tanto, instrumental; no pueden —¡ni deben!— leerse como estados estancos e impermeables sino al contrario: flexibles, abiertos y dinámicos.

1.- La entrevista personal a los familiares de los actores que, por descendencia con las hermanas Bofarull, amistad o relación con los trabajos de Casa Bofarull, se encontraban en condiciones de aportar información¹².

2.- El vaciado en prensa de época de noticias relativas a la construcción de Casa Bofarull. Aunque una primera recopilación de artículos referentes a la arquitectura de Jujol se expone en el estado de la cuestión, las reseñas específicas a la construcción de las obras de reforma de Casa Bofarull son mínimas —se contabilizan cinco artículos—, todos ellos reproducidos en el capítulo cinco, *Entre 1915 y 1918: Nuevas propuestas de intervención*, y coincidentes con el momento de máxima expectación de las obras de reforma.

3.- La recopilación de datos provenientes de archivos y bibliotecas institucionales y estudios publicados entorno al Camp de Tarragona¹³. Se desea señalar especialmente la confección de un plano de elaboración propia, acerca de las propiedades catastrales¹⁴ que justifica, en la siguiente lista, las familias *históricas* seleccionadas;

Relación de personas entrevistadas:

*Familias *históricas* de Els Pallaresos:

- M. Mercè Segú, actual heredera de Casa Bofarull.
- Josep Manent, hermano del difunto marido de M. Mercè Segú.
- M. Àngels Buch Soler, nieta de M. Àngels que a su vez era pariente de Rosa Gibert, tía de Josep M. Jujol.
- Antoni Fortuny, nieto de Emilia Soler Soler, casada con Josep Fortuny Bofarull.

*Descendientes del personal de servicio y de los industriales implicados en la reforma:

12 «Pero ¿sobre qué fundamentos reconstruir? No hay que buscar muy lejos: sobre los sólidos cimientos de lo que debe llamarse la humanidad. La historia es la ciencia del hombre ciencia del pasado humano. Y no la ciencia de las cosas o de los conceptos. Sin hombres ¿quién iba a difundir las ideas? Ideas que son simples elementos entre otros muchos de ese bagaje mental hecho de influencias, recuerdos, lecturas y conversaciones que cada cual lleva consigo. (...) La historia es ciencia del hombre; y también de los *hechos*, sí. Pero de los hechos *humanos*. La tarea del historiador: volver a encontrar a los hombres que han vivido los hechos y a los que, más tarde, se alojaron en ellos para interpretarlos en cada caso.» Lucien Febvre, “Examen de conciencia de una historia y de un historiador”, *Combates por la historia* (Barcelona: Ariel, 1992) 28-29.

13 La relación de instituciones y autores consultados se especifica en la relación de acrónimos y la bibliografía final, respectivamente.

14 *Vide* fig. 1-18 en cap. 1.3, *Jornaleros, aparceros y propietarios: realidad social de un municipio*. 104-105.

- Concepció y Claustre Pons, nietas de Maria y Joan Pons, personas de confianza de las hermanas Bofarull.

- Francesc Magarolas, hijo de Ramon Magarolas, herrero de Casa Bofarull.

*Párrocos de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos.

- Francesc Gallart, párroco de Els Pallaresos entre 1980 y 1984.

- Marià Sordé, párroco de Els Pallaresos entre 1999 y 2009.

*Otros

- Josep M. Fargas, ex alumno de Josep M. Jujol en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, a finales de los años 40.

- Josep Salvat, industrial responsable de la restauración del ángel de Casa Bofarull durante el año 2000.

- M. Dolors Nolla, priora de la congregación de la *Verge de la Soledat*, a la que pertenecieron las hermanas Josefa y Dolores Bofarull.

- M. Antonia Blanco, secretaria de la congregación de la *Verge de la Soledat*.

- Saül Garreta, arquitecto municipal de Els pallaresos, autor del proyecto del *Centre d'interpretació de Josep M. Jujol. Projecte bàsic i d'execució de les obres d'arranjament, de restauració i de consolidació de les plantes, façanes, cobertes i torre de la casa Bofarull. Desembre 2008.*

- Joan Mercadé, arquitecto técnico municipal, colaborador del proyecto del *Centre d'interpretació de Josep M. Jujol. Projecte bàsic i d'execució de les obres d'arranjament, de restauració i de consolidació de les plantes, façanes, cobertes i torre de la casa Bofarull. Desembre 2008.*

- Joan Palau, Secretario del ayuntamiento de Els Pallaresos.

Esta primera fase documental que recopila datos acerca de la reconstrucción del entorno, la vida y las costumbres de Els Pallaresos se inicia en septiembre de 2008, mientras que el arco temporal que cubre las entrevistas y encuentros con los familiares abarcarán desde julio de 2009 hasta febrero de 2011.

2ª FASE.- Análisis exhaustivo de cada uno de los planos inéditos conservados en el *Arxiu Jujol*, actualmente situado en el domicilio personal del hijo del arquitecto Josep

M. Jujol Jr. en la calle *del Pou* n. 7 de Els Pallaresos, Tarragona. El análisis comporta como consecuencia inmediata la datación y ordenación del extenso conjunto de planos pertenecientes al proyecto de reforma de Casa Bofarull. La observación atenta de cada uno de los dibujos, sus correspondencias, sus croquis al margen, su material de base y formalización hacen, de este conjunto de documentos, la fuente gráfica primaria del estudio, que necesariamente se complementa con *otros*¹⁵ dibujos extemporáneos a la carpeta reseñada —hasta donde las dificultades de consulta, por tratarse el *Arxiu Jujol* de un archivo de carácter personal, me han permitido examinar.

Se propone la siguiente nomenclatura para nombrar el conjunto de dibujos del proyecto de reforma de Casa Bofarull, a utilizar durante la tesis:

AJ / CB / xxx

donde AJ = Arxiu Jujol; CB = Carpeta Bofarull; xxx = número de posición del plano según se encuentra actualmente, dentro de la carpeta Bofarull.

Las numerosas consultas efectuadas en el *Arxiu Jujol* de Els Pallaresos se inician en diciembre de 2008 y se prolongan hasta septiembre de 2010, siendo el periodo más intenso el que tiene lugar entre abril de 2009 y marzo de 2010. La metodología empleada, dadas las restricciones de consulta existentes, consistieron en unos primeros exámenes de los planos conservados, elaborando apuntes y anotando rasgos característicos de cada lámina de forma individual. En una segunda oleada de visitas, se obtienen fotografías de cada plano analizado con el objeto de proceder de nuevo a su estudio, esta vez de forma conjunta y detectando asociaciones, referencias o relaciones entre los planos y otros documentos.

3ª FASE.- Visita a la realidad construida de Casa Bofarull. Por tratarse de una casa particular el acceso a su interior ha requerido siempre de la presencia de su propietaria. Esta condición ha limitado en parte la observación y el estudio pormenorizado de algunos detalles¹⁶ que han tenido que ser complementados con otras fuentes —fotografías,

15 De nuevo Febvre: «Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero *todos* los textos. Y no solamente los documentos de archivo en favor de los cuales se ha creado un privilegio. (...) También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia...» Lucien Febvre, *op. cit.* 29-30.

16 Aún así debo agradecer a la propietaria, M. Mercè Segú, la disponibilidad y paciencia que ha mostrado en mis diversas visitas a la casa, sin cuya colaboración no podría haber sido elaborada la presente tesis.

mayoritariamente. La metodología aplicada ha consistido en la observación directa, en primera instancia, complementada con el apunte directo de dibujos y la toma de fotografías; las visitas al interior de la casa se efectuaron principalmente en dos etapas: durante marzo de 2007 y agosto de 2010.

Según he señalado en el inicio de este apartado cada una de las tres fases, aunque operativamente reconocidas en el interior de un marco cronológico, participan en su extensión de todo el proceso de investigación¹⁷.

Estructura de la tesis

Las tres fases reseñadas tienen una correspondencia conceptual y expositiva con la estructura de la tesis, dividida igualmente en tres partes.

PRIMERA PARTE: Casa Bofarull de Els Pallaresos.

Incluye los tres primeros capítulos en los que la *casa* y los primeros dibujos que del encargo se derivan, forman el centro de atención. El capítulo 1, *Casa Bofarull: su entorno físico y cultural*, trata de acercarse a una realidad en un tiempo y un lugar. El territorio natural, pero también el territorio humano, dibujan un entorno, unos modos y unas costumbres que conforman el marco de actuación de Jujol. La realidad de un pueblo rural que, físicamente cercano a una ciudad que pugna por su crecimiento social, se halla fuertemente arraigado a las tradiciones religiosas y a su modo de subsistencia: los productos del campo.

El segundo capítulo, *Verano de 1913: primeros croquis*, recoge los primeros dibujos de Jujol tras el encargo del proyecto. En ellos se descubre la primera de las ideas que perseguirá Jujol tras hacerse cargo del proyecto de reforma: elevar un cuerpo que señale

¹⁷ Reflejo de ello son las numerosas referencias internas que produce la tesis y que sugiere una lectura en constante asociación: hacia adelante y hacia atrás, a izquierda y derecha. En la base de esta idea se hallaría el método enciclopédico: «L'ordre encyclopédique ne suppose point que toutes les sciences tiennent directement les unes aux les autres. Ce sont des branches qui partent d'un même tronc, savoir de l'entendement humain. Ces branches n'ont souvent entre elles aucune liaison immédiate, et plusieurs ne sont réunies que par le tronc même. Ainsi *section conique* appartient à la géométrie, la géométrie conduit à la physique particulière, celle-ci à la physique générale, la physique générale à la métaphysique, et la métaphysique est bien près de la grammaire à laquelle le mot *accusatif* appartient.» D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Publié intégralement d'après l'édition de 1763*. F. Picavet, ed. (Paris: Armand Colin & C^{ie} éditeurs, 1894) 73. Bibliothèque Nationale de France, Département de Littérature et Art. Versión en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75526p/f1.image.langES>

y sitúe la casa desde las alturas, pero también que permita la *contemplación* física del entorno como objeto y necesidad.

El capítulo 3, *Finales de 1913: anteproyecto fachada posterior* se ocupa del área de la casa a la que Jujol dedicará mayor documentación. El trabajo se halla en fase todavía de anteproyecto, lo que significa que es momento de ensayos, tanteos y pruebas sobre el papel. Las referencias se van sucediendo y las múltiples variaciones que documentan la nueva galería son prueba de la búsqueda de un lenguaje. La imagen que definirá la nueva fisonomía de la casa es su cara posterior: la fachada a los campos y el cuerpo de la torre sobresaliendo por encima de ella protagonizan la mayor parte de los dibujos. Es un estadio del proyecto en el que las referencias a la arquitectura histórica son numerosas pero las citas imprecisas. Las referencias a los pináculos góticos se mezclan con los arcos de carácter mudéjar, y las ventanas ojivales acompañan la curva del arco de medio punto de la planta baja. Algunos detalles de la torre, sin embargo, dejan entrever un tratamiento singular del volumen y las superficies.

SEGUNDA PARTE: *Proyecto y construcción*

Lo forman los capítulos 4, 5 y 6, y se inicia con el documento que valida los planos como proyecto oficial, en septiembre de 1914. A partir de ese momento, la construcción de la reforma y las sucesivas propuestas se alternarán en un diálogo continuo entre dibujo y construcción. En el capítulo cuarto, *Los expedientes de 1914: Proyecto de reforma*, se analizan los planos originales y su correspondiente copia encuadernada por el arquitecto. Jujol separa la documentación en dos expedientes: el levantamiento del estado existente de la casa, y su propuesta. También utilizará un grafismo distinto para la portada de cada expediente, que únicamente se leerán como partes de un mismo objeto desde su continente: las carpetas dobladas y atadas con cuerda que entrega a las hermanas Bofarull.

El capítulo quinto, *Entre 1915 y 1918: nuevas propuestas de intervención*, incorpora los dibujos de mobiliario interior y el proyecto que sistematiza la propuesta de Casa Bofarull como parte de una transformación a mayor escala: el proyecto de la casa de los administradores y el muro de cerramiento que incluye la puerta para la prensa de aceite. Con estos dos proyectos la calle que da acceso a Casa Bofarull se urbaniza, lo que implicará a su vez modificar la fachada principal o de acceso para sintonizar con el

ennoblecimiento del conjunto. Mientras, en la casa, se ultiman los detalles de la torre de la escalera y de la fachada posterior.

En el sexto capítulo, *Entre 1927 y 1933: últimas soluciones*, el coche irrumpe en las dependencias anexas cuyo aparcamiento debe resolverse; y durante los cuatro años siguientes se dibujan algunos detalles más —pavimentos, carpinterías, etc.—, momento en que los trabajos de Casa Bofarull se detendrán definitivamente.

TERCERA PARTE: *Un recorrido interpretativo*

Última sección de la tesis, compuesta de dos capítulos; el séptimo, *Arquitectura*, y el octavo: *Conclusiones*. Si hasta ahora los planos y dibujos formaban el hilo conductor de la parte precedente, en esta última se propone un itinerario que tiene como argumento, el recorrido visual desde que nos aproximamos a Casa Bofarull hasta el ascenso al último mirador en lo alto de la torre de la escalera. Se trata de un itinerario por la casa discriminado, es decir, que selecciona aquellas zonas de la casa objeto de reforma y no se detiene en las áreas no intervenidas.

Antes de iniciar el recorrido, será necesario una recapitulación en forma de *crónica*¹⁸, como consecuencia de la suma de los datos analizados hasta el momento. Sólo a continuación se cambia el enfoque del análisis hasta ahora utilizado para centrarse en la percepción de las soluciones construidas. Cada nuevo paso pone en evidencia una actitud: desde la coronación de la casa con el ángel custodio hasta el uso de cuatro miradores, la sacralización de la entrada, o la transformación de un exterior —la galería— en un interior. Arquitecturas y personajes se cruzarán durante el camino: Vitruvio, Eiximenis, La Giralda, Dante, Honnecourt, da Vinci, Eugeni d'Ors, Gaudí, Puig i Cadafalch, Gallissà, pero también Mir, Mallarmé, Schwitters, Ernst, o Dadá estarán presentes con preocupaciones e intereses muy próximos a Jujol. Esta dualidad que se intuye en los personajes *llamados a declarar*, proviene de la certeza que el universo de Jujol, a través de sus declaradas afinidades —heráldica medieval, tradiciones, arquitectura gótica— y su producción arquitectónica —específicamente Casa Bofarull—, ofrecen el marco necesario para profundizar en

18 «La Chronologie et la Géographie sont les deux rejetons et les deux soutiens de la science dont nous parlons: l'une place les hommes dans le temps; l'autre les distribue sur notre globe. Toutes deux tirent un grand secours de l'histoire de la terre et de celle des cieux, c'est-à-dire des faites historiques, et des observations célestes (...)» D'Alembert, *op. cit.*

el funcionamiento de la imaginación, que tan desprejuiciadamente practicarán las corrientes vanguardistas de principios de siglo XX¹⁹.

Un personaje cultural y físicamente lejano a Jujol, Kurt Schwitters, servirá de reflejo para argumentar, en clave de vanguardia europea, características como la expansionalidad y la recuperación emotiva a partir de elementos usados; pero también los juegos de transformación con el lenguaje unirán a ambos personajes.

Formalización de la tesis

Debe señalarse la importancia otorgada a la imagen y su consecuente presencia durante la lectura de la tesis doctoral. Se ha procurado, en la medida de lo posible y atendiendo al formato y las limitaciones de edición personales, que las imágenes se hallen siempre ocupando un lugar contrario al texto al que se referencia, de tal manera que texto e imagen compartan pliego pero no hoja. El objeto de esta disposición se centra en lograr la mayor cantidad de superficie para la reproducción de las imágenes a la vez que facilitar la claridad expositiva. Sólo en pocas ocasiones y debido a la maquetación —relación texto-imagen—, no ha sido posible el orden indicado, en cuyo caso la imagen se encuentra en el pliego siguiente y nunca más allá. Las imágenes, a su vez, alternan su posición en la hoja izquierda y derecha en función de su posición racional de llamada —referencia dentro del texto—, pero también de un orden intuitivo, más intangible por hallarse dentro del universo de la subjetividad, relacionado con la necesidad de cambio para evitar una excesiva monitorización de la lectura hacia un único lado del pliego de dos hojas que caracteriza cualquier libro.

Para dar forma a mi escrito utilizo el sistema MLA de documentación de fuentes, recomendado por la Modern Language Association. Igualmente para las notas a pie de página sigo también las recomendaciones de la MLA Handbook. La consulta de

19 Me refiero a aquellos movimientos coetáneos a Jujol que, desde Europa, representaron una ruptura con los patrones artísticos de su época: futurismo, dadaísmo y, especialmente, el surrealismo. Algunos autores han denominado a estas tres corrientes con el nombre de *vanguardias negativas*, por su indiferencia a cualquier sensibilidad hacia la comunicación del arte, en contraposición a las vanguardias positivas —cubismo, constructivismo, neoplasticismo, suprematismo, etc. En cualquier caso, tendremos muy presente que «los límites entre estilos contrarios son imprecisos, hay transiciones, estilos latentes en otros manifiestamente contrarios, las oposiciones no son fijas e inmutables, se entremezclan, interactúan, se deslizan unas en otras, produciendo extrañas contradicciones en los terminos (...)» J. J. Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002) 17.

distintos libros de estilo, tanto nacionales como internacionales me ha inclinado por el modelo anglosajón una vez observado que el resto son, en general, derivadas del modelo reseñado.

Por último sólo recabar en un orden *secreto*, primigenio, que se ha mantenido discretamente apartado a lo largo de toda la tesis pero que ha soportado, durante todo el proceso, el paso del tiempo: la *Liturgia de las horas*. El repaso a los textos que escribe Jujol apunta, en primera instancia, más a la imagen de un hombre preocupado por transmitir los evangelios que a un arquitecto ocupado en la difusión de su obra. Algunos familiares de quienes le conocieron en vida afirman que Jujol, mientras dibujaba en las paredes de sus edificios, oraba; y aunque debemos poner en cuarentena cualquier fuente de transmisión oral no escrita, con el objeto de ser contrastada con el resto de datos, basta recordar el episodio del entierro de Gaudí para que el comentario cobre fuerza²⁰.

En esta sentido *Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Visperas* y *Completas* sugieren una estructura coincidente que otorga una especial importancia a los capítulos que se corresponden con la oración matutina y vespertina consideradas, según la tradicional liturgia de las horas, las principales: *Laudes* y *Visperas* obtienen su reflejo en el capítulo 2, *Verano de 1913: primeros croquis* y el capítulo 7, *Arquitectura*.

O lo que es lo mismo, la génesis del proyecto, y su materialización final construida. Abre la tesis *Maitines*, como primera aproximación, la más temprana, la que obliga a escuchar antes de ver, y cierra la investigación *Completas*, última parte del oficio divino con el que se terminan las horas canónicas del día.

Final

Desde el curso 2006/2007 al 2008/2009 se sucedieron tres años consecutivos de docencia de la asignatura optativa *Taller Jujol*, en las aulas de la ESARQ. En ellas, junto a M. Arenas y C. Peig, animábamos a los alumnos a explorar los temas que se desprendían de la reforma de *Casa Negre*, en Sant Joan Despí, y del *Teatre del Patronat Obrer* en Tarragona. Los argumentos plásticos interseccionaban con los simbólicos, los

²⁰ Vide cap. 7.4, *Ave María: traspasar la puerta y llegar al jardín*. 428.

detalles constructivos con las reconstrucciones, las inscripciones en paredes, suelos y techos con el uso de la luz natural, el espacio interior con su realidad exterior. Un caos²¹ aparente que, en definitiva, conducía nuestra intuiciones y se nutría en buena parte de la desinhibición, la frescura y el valor propositivo de los alumnos. Fruto de los tres cursos fue la celebración de dos exposiciones temporales, emplazada cada una de ellas en su lugar natural: *Casa Negre* en Sant Joan Despí y el *Teatre del Patronat Obrer* en Tarragona.

Parte de esas exploraciones también han guiado esta tesis. Algunos resultados aparecen entre estas páginas; otros, lo hicieron en el trabajo previo de tesina²² y el resto se halla a la espera de volver a la actividad, en un proceso siempre por añadir, siempre por completar...

Como los trabajos de reforma, en Casa Bofarull.

21 «La física tradicional vinculaba conocimiento completo y certidumbre, que en ciertas condiciones iniciales apropiadas garantizaban la previsibilidad del futuro y la posibilidad de retrocedir (sic) el pasado. Apenas se incorpora la inestabilidad, la significación de las leyes de la naturaleza cobra un nuevo sentido. En adelante expresan posibilidades.» Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres* (Madrid: Taurus, 1997) 12.

22 Guillem Carabí, 1914-1930. *Can Negre, adaptació d'una masia. Una mirada surrealista a l'obra de Jujol: L'estat de la qüestió*. (Barcelona: Tesina para la obtención del DEA, 2007 ESARQ UIC).



STATUS QUAESTIONIS

La ausencia de estudios específicos sobre cada una de las obras de Josep M. Jujol, salvo honrosas excepciones²³, ha colaborado a la existencia de una nebulosa crítica que aproxima su estudio desde valoraciones globales y panorámicas que, reconociendo su alto valor documental, no profundizan en la idiosincrasia particular de cada una de sus obras —su génesis, los pormenores del encargo, la evolución del proyecto y su realidad construida. Esta escasa difusión y repercusión bibliográfica concreta, acerca de cada edificio en particular de Jujol, ha incrementado la dificultad de disponer de un verdadero *corpus* interpretativo que facilite una exploración más precisa de su obra, con el objeto de cruzar datos, contrastar opiniones y aportar conclusiones para evaluar la verdadera dimensión profesional del arquitecto.

Todo ello no hace más que sugerir, a día de hoy, un provisional estado de la cuestión, genérico, a la espera de que se sumen otras prospecciones más específicas que puedan ir sumando respuestas en torno a los valores, los criterios, los procesos creativos y los principios constitutivos de la obra de Josep M. Jujol, vista y comprobada a través de cada una de sus obras específicas. Con el objeto de reunir la aproximación crítica que, a lo largo de la historiografía de la arquitectura, ha recibido la obra del arquitecto, las líneas que vienen a continuación exponen la opinión del conjunto de libros y revistas²⁴ que, en mayor o menor medida, se han ocupado de la cuestión: la arquitectura de Josep M. Jujol.

Historias de la arquitectura: un repaso a los textos fundamentales²⁵

1958. Ha pasado ya casi una década desde la muerte del arquitecto Jujol y Hitchcock, conocido internacionalmente por el comisariado y la posterior edición del libro junto a Philip Johnson de la exposición en 1932 *The International Style*, publica, en 1958, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Entre sus páginas, Hitchcock apunta

²³ *Vide* nota 9. 19.

²⁴ La lista no es absolutamente exhaustiva; cualquier intento totalizador de agrupar hasta el último escrito sobre el tema abordado, sería inmediatamente puesto en duda desde su propia condición de presente pasado. Por otra parte, prefiero referirme a esta aproximación como parcial y fragmentaria, teniendo como hilo conductor las distintas interpretaciones que de la arquitectura de Jujol se han obtenido a lo largo de los años, pasados y presentes.

²⁵ El conjunto de autores referenciados no pretende ser una muestra completa, pero sí representativa, de aquellos autores que en obras de acentuado carácter generalista, han sido lo suficientemente influyentes y difundidas como para formar parte de los textos canónicos de la historia de la arquitectura.

unas líneas que advierten de la calidad de dos de los ayudantes de Gaudí.

Sólo sus ayudantes Francesc Berenguer (1866-1914) y J.M. Jujol Gibert (1879-1949) parece que comprendieron el estilo moderno de Gaudí. Al menos la casa de Jujol en el número 335 de la Diagonal de Barcelona, pequeña y sencilla, y la bodega Güell en Garraf, de Berenguer, tienen una calidad comparable con las mejores obras del propio Gaudí.²⁶

Dos años más tarde será Benevolo, en la primera edición de *Storia dell'architettura moderna*, quien escribe reclamando una mayor atención hacia el arquitecto Gaudí. Señalo el comentario porque en su sexta edición ampliada, introducirá un nuevo capítulo titulado *El modernisme català*, donde ya no escribe únicamente acerca del maestro de Reus; Benevolo resalta lo que ya había escrito Hitchcock:

(...) sí parece preciso subrayar las diversas afinidades que algunas de sus realizaciones ofrecen con dicho movimiento, destacando entre sus representantes además de Gaudí, a Josep M. Jujol y Francesc Berenguer.²⁷

De nuevo dos autores italianos, Dal Co y Tafuri, este último de gran influencia entre los arquitectos historiadores formados en Cataluña a partir de 1970, comentan de manera más intensa el trabajo de Jujol, apareciendo por vez primera un adjetivo cargado de intención: señalan el punto de partida a partir del cual la obra de Jujol se libera de relaciones próximas con movimientos históricos al uso, abriendo un nuevo campo de estudio:

(...) en la Barcelona planificada por Cerdà (1859) y sobre el fondo de profundas transformaciones productivas y sociales, arquitectos como Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Antoni Gaudí (1852-1926), Francesc Berenguer (1866-1914), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), Josep M. Jujol (1879-1949), queman, en una especie de orgía lingüística, todas las hipótesis de la cultura ecléctica. (...) Jujol deforma surrealísticamente geometrías alucinadas en un complacido encuentro entre edificios sólidamente estructurados y rebosamientos formales: su Torre dels Ous en San Juan Despí (1914) resulta sintomática a este respecto.²⁸

También Curtis se hará esperar hasta la tercera edición de *Modern Architecture since 1900*—concretamente en el capítulo ocho—, para reseñar a Jujol. El texto será publicado en 1996 cuando, celebrado el centenario del arquitecto, empiezan a surgir estudios y monografías que apuntan algunas de las sugerencias que este mismo texto subraya. De

26 Henry-Russel Hitchcock, "La difusión del Art Nouveau: la obra de C.R. Mackintosh y Antonio Gaudí", *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, trad. Luis E. Santiago (1958; Madrid: Cátedra, 1981) 443.

27 Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*. 6ª edición (Barcelona: G.G., 1987) 335.

28 Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, trad. Luis Escobar (1972; Madrid: Aguilar, 1978) 79.

hecho, se erigen en caja de resonancia de las primeras intuiciones que manifestaban Tafuri y Dal Co veinticuatro años antes:

One architect to grasp the expressive possibilities of complex surfaces and structures was Josep Maria Jujol, who clearly learned much from Gaudi (with whom he worked) but who established an eclectic and emotive style of his own. Jujol rejoiced in the calligraphy of ironwork, the layering of stucco, brick and masonry, and the interpretation of different curved geometries in section and plan.²⁹

Curtis no sólo utiliza, al igual que Tafuri o Dal Co, las connotaciones del adjetivo surrealista, sino que apunta su relación con el folclore catalán e insistirá en la influencia de su condición como autor catalán mediterráneo, enraizado con su tierra y sus tradiciones. Se observa, en el cuerpo de textos citados, que características resaltan cada uno de los autores mencionados: Hitchcock no duda en apartarlo de la corriente imperante, el *art nouveau*; Benevolo destaca las afinidades que con el modernismo catalán conserva; Tafuri y Dal Co hablan de deformaciones surrealistas y finalmente, Curtis declara abiertamente las evocaciones surrealistas en la obra de Jujol. Conviene señalar que otros tantos autores, célebres asimismo por sus aportaciones a la crítica de la historia de la arquitectura moderna, como Banham, de Fusco, Sartoris, Pevsner, Collins, o Scully, no mencionan al arquitecto en sus *historias* de la arquitectura.

Una primera valoración es ineludible: la recepción o conocimiento del arquitecto Josep M. Jujol fuera de sus fronteras se produce, hacia los años 70, y siempre precedido de Gaudí. Serán los maestros italianos quienes explicitarán en sus textos el primer aviso acerca de la autonomía de la obra del arquitecto Jujol, merecedora de estudios particulares al margen del particular maestrazgo del genio de Reus.

1905-1944. Entre la sorpresa y el reconocimiento: La prensa de época

Los primeros años de práctica profesional de Jujol como arquitecto se ven reflejados en publicaciones diarias con algunos comentarios sobre su obra. Son columnas de opinión, crónicas culturales o informaciones relativas a exposiciones en las que participa el arquitecto.

29 William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, 3ª ed. (1982; London: Phaidon Press Limited, 1996) 133-134. La última edición revisada, actualizada y ampliada en castellano (New York: Phaidon Press Limited, 2006) no presenta novedades respecto ediciones anteriores.

De la primera intervención *pública* de Jujol tenemos constancia a partir del diario *La Cruz*. En Alcover se prepara la visita del obispo don Ramón Barberá y Boada, que recibirá la consagración en su pueblo natal de Alcover. Para el pueblo, se trata de un hecho magno que reúne a los al Sr. Arzobispo primado, al Sr. Obispo de Gerona, a los Sres. Gobernador civil y Presidente de la Diputación, al Sr. Delegado Regio Presidente del Consejo de la Industria, y otras personalidades y prelados. La concentración de personas de distinción social es numerosa, y Alcover se engalana y programa unos adornos con motivo de la visita del obispo. La responsabilidad de la ornamentación de la parroquia, recae sobre el arquitecto Jujol:

El adorno de la calle Mayor resultaba de un efecto soberbio; viéndose en muchas partes capillas de santos muy bien decoradas, y en balcones y ventanas coronas de flores con expresivas dedicatorias al nuevo Príncipe de la iglesia.

También el interior de la magnífica y grandiosa iglesia parroquial había sido decorada con verdadera magnificencia, bajo la dirección del arquitecto Sr. Jujol.

Del techo pendían grandes y simbólicas banderas, y en el presbiterio se colocó una colosal araña que lo ocupaba por entero. La iluminación era espléndida y muy bien combinada.³⁰

En Tarragona, la primera obra que Jujol afronta en solitario será la reforma del teatro del Patronato Obrero:

Las obras de reforma y ampliación del local del Patronato se han acelerado de súbito con motivo de tener que celebrarse allí el XII Congreso de Agricultura.

(...) Es de bellissimo efecto contemplar desde el jardín la airosa galería y entrada a la gran escalera volando sin apenas tocar los pilares de hierro; por encima de todo se eleva la obra flotante y vaporosa. Por dentro como queda dicho, los temidos rincones no existen, todos están sabiamente aprovechados y desde ellos se ve perfectamente cuanto interesa al espectador.

La obra no ha llegado aún a su remate (...) Sin ser arquitectos, adivinamos allí algo serio y muy meditado, que denuncia la dirección de un artista notable. Sabiendo que este artista es el Sr. Jujol se explica uno perfectamente todo el caudal de inteligencia y buen gusto que hay allí empleado³¹.

Dos años más tarde, y cuando han pasado algunas semanas de la inauguración de una de sus obras más controvertidas en Barcelona, la hoy ya desaparecida tienda Manyach (1911), podía leerse en un diario barcelonés el siguiente editorial:

30 "Información", *La Cruz: diario católico*, 7 de abril de 1908: 2. La misma noticia, aunque menos extensa también se anuncia en "El Obispo de Ciudad Rodrigo", *El Lábaro*, 10 de abril de 1908: «El magnífico templo parroquial será espléndidamente adornado bajo la dirección del distinguido arquitecto de Barcelona Sr. Jujol, habiéndonos producido un efecto sorprendente los planos por el mismo trazados».

31 "El Patronato del Obrero", *La Cruz: diario católico*, Tarragona, 30 de mayo de 1909: 1.

(...) Don Pere Mañach, sentint intensament l'art, al projectar la nova botiga, no podia deixar de rendirli tribut. I, al ferho, ha de confessarse qu'ha trobat el millor intèrpret del seu pensament ideal en l'arquitecte Joseph M^a Jujol, qui ha sapigut armonisar un conjunt de tonalitats y detalls escultòrichs de molta originalitat y que criden poderosament l'atenció.³²

Un mes antes, en el *Diari de Barcelona* una nota breve define, según un punto de vista más clásico, el interior de la tienda. El uso de adjetivos estériles son reflejo de la dificultad para describir unas soluciones espaciales poco habituales para la época:

El conjunto obedece a un modernismo que recuerda en algunos detalles al estilo florentino. La fachada resulta acentuada de color, pero se ha pretendido obtener un efecto llamativo. El interior ofrece aspecto simpático, tanto por la tonalidad general como por el mobiliario, mostradores, arrimadores, que son de nogal, estilo griego, de muy correctas líneas, lo propio que el escaparate y la puerta de entrada. Convenientemente alojadas véanse unas cajas para guardar caudales, incombustibles e invulnerables; cerraduras patentadas; otros modelos para muebles, metales de todas clases, cerrojos, pasadores, candados de bronce, etcétera. El proyecto y dirección de las obras se debe al arquitecto D. José M. Pujol (sic) y Gibert.³³

Otro ejemplo de la presencia de Jujol en la prensa lo encontramos en forma de crónica excursionista. La *Associació d'Arquitectes de Catalunya* describe la personalidad del arquitecto nacido en Tarragona, que los acompaña en una visita a la antigua Tarraco.

Y per a més assegurar l'interès qu'en nosaltres havia de reviuere, assolirem la cooperació del gran admirador dels mèrits de la Seu de Tarragona y fill escullit de la Ciutat, nostre bon company y amich En Joseph M^a Jujol, qui coneix pam a pam y per pessés menudes, com se sol dir, la monumental construcció que s'aixeca en l'antich emplaçament del Temple de Júpiter y de la Alarba mesquida; ell volgué acompanyar-nos a recorreer sa ciutat nadiua y en l'estació del F.C. el trovarem a l'arribada del tren que desde Barcelona ens hi conduhia. (...) ³⁴

Entre 1916 y 1926, más notas de sociedad aparecen en los diarios de Tarragona y de Barcelona, haciéndose eco de las obras del, cada vez más conocido, arquitecto Jujol. Son diez años de seguimiento poniendo de manifiesto la «originalidad y esplendidez»³⁵ de los trabajos en hierro de las obras ejecutadas hasta entonces en la masía de Dolores y Josefa Bofarull, la «originalitat i senzillesa de l'estil»³⁶ de la iglesia de Vistabella, «arquitecte original, i un bon artista de passada (...)»³⁷, y otras opiniones que van

32 "La casa Mañach de Barcelona, *Il·lustració Catalana*, 5 de febrero de 1911: 65.

33 *Diario de Barcelona*, 5 de enero de 1911.

34 "La Seo de Tarragona", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1916: 113-114.

35 Modalfré. "Notas de sociedad", *Diario de Tarragona*, 28 de marzo de 1916.

36 Roca B, Pbro, "Poble heroïc", *La Cruz: Diario católico*, 11 de agosto de 1911.

37 C. Arbó, "Xerrameques artístiques", *L'Esquella de la Torratxa*, 9 de abril de 1926.

consolidando la presencia del arquitecto en los medios de difusión³⁸.

Laguía, redactor del *Diario de Barcelona*, redacta un artículo monográfico que dibuja un Jujol como nuevo valor artístico en Cataluña. El subtítulo es suficientemente evidente: «Una personalidad original», y el texto repasa su producción desde la torre San Salvador en el barrio de Vallcarca de Barcelona, hasta la iglesia de Vistabella. La descripción de sus edificios pone el énfasis en los policromados, los detalles de la obra, el mobiliario... El artículo quiere confirmar al arquitecto, como nuevo valor del arte catalán. Así describe Laguía el carácter que hace posible la condición de moderno:

José María Jujol podía haberse confirmado, sujetándose a las formas de un estilo, a edificar según las trazas del Renacimiento, del imperio francés, del plateresco castellano, del románico catalán clásico, hasta de ese egipcio baratillo aplicado a palacetes de honrados burgueses (...) En este caso José María Jujol, catedrático de la Escuela de Arquitectura y hombre de mucho talento y de mucha erudición, habría intervenido en número grande de edificaciones (...)

Pero José María Jujol tiene un espíritu bravamente rebelde a todas las imitaciones, y la exacerbación de su personalismo le ha llevado a exploraciones fuera de todo lo manido, a inventar formas, combinaciones estilización de cosas nuevas, aplicaciones desacostumbradas, a crear una arquitectura original que no se parece a nada a la anterior. Y esto a los buenos y apacibles burgueses que disponen de las pesetas para la edificación les pone en una grave perplejidad; les da miedo, les produce mareos.³⁹

1925-1926. Dos exposiciones colectivas

Una exposición, para un artista plástico es, sin lugar a dudas, su mayor foco de proyección pública; a la atracción que pueda tener determinada obra, se añade la difusión que ésta obtiene por haber sido reunida y dispuesta a goce y disfrute público. Para un arquitecto, es igualmente una oportunidad única para dar a conocer proyectos, obra realizada y realizaciones en curso, en una sola visita. En un intervalo de poco más de cinco meses, la obra de Jujol se da a conocer al gran público a través de dos exposiciones celebradas en Barcelona. La primera en la Sala Parès, el 29 de noviembre de 1925⁴⁰, es una exposición inaugurada bajo la presidencia del Sr. Obispo coadjutor de Barcelona, y como consecuencia del trabajo de diversos congresos y finalmente la constitución de

38 Es frecuente hallar noticias referentes a Jujol en las notas de sociedad de los diarios de Tarragona, especialmente en el diario *La Cruz*, el *Diario de Tarragona*, *La Veu de Tarragona* y *Tarragona*; concretamente aparece sesenta y tres veces entre las tres publicaciones reseñadas, prueba de su reconocimiento en los medios locales de Tarragona.

39 Juan Laguía Lliteras. "Los nuevos valores de Catalunya. El arquitecto José María Jujol", *Diario de Barcelona*. Barcelona, 25 de junio de 1921.

40 1ª Exposició general d'Art Litúrgic. Barcelona, Sala Parès 29 de noviembre-2 de diciembre de 1925.

la *Associació d'amics de l'Art Litúrgic*. La exposició es la resposta a una producció hasta entonces:

(...) amb blavors del satinet més suau i angèliques rosadures (...) Flors d'artifici (...) i rústegues escenografies de jardinet romànic (...) La sàvia petrificació augmentada d'una estampa bona de bulto, d'aquelles que fan la delícia de les tendres col·legiales.⁴¹

En la Sala Parés se exponen piezas de decoración mural, imaginería, y fotografías de arquitectura, en la cual la estrella de los autores expuestos es Gaudí. También exponen los arquitectos Goday, Bonet, Martorell, los orfebres Mercader, Sunyer, los escultores Camps, Llimona, Jou entre otros. Los adjetivos que Folch i Torres dedica a Jujol muestran, una vez más, los límites de la abstracción entre los que se mueve el arquitecto; límites que, justo es reconocerlo, son bienvenidos gracias al maestrazgo de quien el director de *La Gasetta de les Arts* considera el artista moderno por excelencia: Gaudí. Y así lo manifiesta desde las páginas de la revista.

En Jujol, amb les seves esglésies totes punxa, organismes vivents, superfícies continuades que de mur tornen volta i agulla i cimera i cloquer i es contorsionen fent gestes cap a l'actitud volguda. Arquitectura viva, partint d'un principi únic i orgànic del cos mort, que torna els pesos en forma. Aquest és el millor deixeble del gran mestre Gaudí, i digne del mestre.⁴²

Les dues imatges projectades i decorades per Jujol són dos sants barrocs, de bell estil ornamental, però difícilment serien figures en les quals el devot hi pogués trobar les justes i discretes suggestions que la pràctica de la devoció demana.⁴³

1925 es el año en que Jujol recibe un reconocimiento público más amplio; un mes antes de la exposición, un redactor del *Diari de Tarragona* le realiza una entrevista en su casa durante octubre de este mismo año. El arquitecto le muestra dibujos, planos, fotografías de su obra, apuntes, acuarelas, siendo en estas últimas en las que el entrevistador detiene su atención, a pesar de los esfuerzos del arquitecto por subrayar las fotografías:

Todo el arte pictórico de Jujol, está hecho al vuelo, en descanso de lo que él cree su trabajo más serio: la arquitectura. Bocetos trazados en un café, esperando un amigo, o en el teatro durante un entreacto demasiado largo; acuarelas hechas en una tarde de paseo o en casa para llenar gratamente unas horas de ocio... (...) Pero son sus acuarelas lo que más nos sugestionan. El color tiene en ellas transparencias y purezas de joyeles. Es fuego y es luz. ¿En qué encendidas auroras, en qué ardientes crepúsculos ha mojado sus pinceles para hacerlas.⁴⁴

41 Joaquim Folch i Torres, "La 1ª Exposició general d'Art Litúrgic". *Gasetta de les Arts 1er de gener de 1926*: 1.

42 *Ibidem*: 2.

43 *Ibidem*: 3.

44 Oliverio. "Jujol", *Tarragona*. Tarragona, 31 de octubre de 1923.

La segunda exposición colectiva⁴⁵ se materializa en las *Galerías Dalmau* de Barcelona, y es la muestra de tres artistas tarraconenses (escultura, pintura y arquitectura). Así describe Elies (1878-1948) desde su crónica, los trabajos de Jujol.

Jujol és el deixeble més fidel i més aprofitat del gran Gaudí: Això ho sap tothom. Aquesta sola consideració ens faria reflexionar abans de donar parer sobre l'actual exposició d'aquest artista si, a més d'artista i d'arquitecte d'empenta, no fos també un erudit del seu art. Ço que més ens fa vacil·lar, però, en el cas present és que l'arquitectura, de totes les arts a definir i a jutjar, per a nosaltres és la més difícilment estimable. Com podriem aleshores justificar l'horror i l'angunia infinites que en el nostre esperit provoca aquesta arquitectura sorprenent? No ho sabriem pas dir.⁴⁶

Elies renuncia a valorar la arquitectura de Jujol, debido a los efectos del horror y la angustia que la misma le provoca. Seguramente el hecho de poseer como referencia un largo trayecto de colaboración con Gaudí, evita la presencia de voces radicalmente contrarias a su arquitectura, en tanto que alejada de los valores convencionales al uso. Aún así, el monto de opiniones de la época es en general favorable.

Desde el año 1926, marcado por la defunción de Gaudí, y hasta el año 1929, Jujol desaparece de la prensa. Es con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, y la construcción de la Fuente de la Plaza de España y del Palacio del Vestido que, de nuevo, surgirán opiniones en prensa. En esta ocasión, toda la atención se deriva hacia otro edificio: el pabellón de recepción que Mies Van der Rohe proyecta y construye en los terrenos de la exposición. La comparación entre el pabellón de Mies y la fuente monumental de Jujol plantea dudas ineludibles: frente a la modernidad geométrica y simbólica del pabellón, la Fuente de la Plaza de España remite a la arquitectura más clásica, con la utilización de elementos más propios de la arquitectura barroca que del presente que conmemora la Exposición, donde la nueva maquinaria y los productos industriales son los elementos objeto de celebración.

La respuesta de Jujol, en su primer y único encargo para la Administración Pública —junto con el Palacio del Vestido—, es contundente y conservadora. La construcción del monumento escultórico coincide con su viaje a Roma, y parte de la dirección de las obras las realiza casi exclusivamente vía epistolar. En el borrador de la memoria del

45 Castellarnau-Jujol-Martorell. Barcelona, Galerías Dalmau, 27 de marzo-9 de abril de 1926.

46 Joan Sacs [pseudónimo de Feliu Elies]. "Les exposicions d'art", *La Publicitat*. Barcelona, 6 de abril de 1926.

proyecto, puede leerse:

Háse procurado aplicar el conjunto estilo clásico-romano de tan e indiscutida monumentalidad⁴⁷

lo que no deja dudas acerca de la intención del arquitecto. Es esta misma dicotomía que se produce transitoriamente en la arquitectura de Jujol, la que se observa leyendo la prensa de la época donde a la dificultad para aceptar las trazas de un arquitecto lejos de los valores convencionales, se mezclan los comentarios entusiastas de los que ven en él un arquitecto nuevo y original. Hasta después de su muerte, en el año 1949, la prensa no se hará eco de su arquitectura. El período comprendido entre los años 30 y su deceso, coincide con un descenso crítico en el número de encargos. El abundante número de viviendas particulares que construirá en Sant Joan Despí, y las reformas menores que llevara a término en Tarragona y Barcelona, no atraerán suficiente a la prensa para continuar la valoración que se había iniciado durante el primer cuarto de siglo. Las pocas noticias acerca de Jujol harán referencia a las visitas del arquitecto a Tarragona, alguna conferencia aislada en esa misma ciudad, o a la ornamentación de algún motivo religioso o grupo escultórico:

Han pasado entre nosotros las fiestas de Semana Santa y Pascua, el distinguido arquitecto de Barcelona, don José M^a Jujol, acompañado de su esposa doña Teresa Gibert, y de sus monísimas hijitas.⁴⁸

La venerada imatge de la Verge, com moltes de la seva època, estava vestida de sedes i brodats que el temps i les inclemències enlletgiren.

(...) Ha conservat de l'anterior imatge el cap, mans i l'imatge de l'infant Jesús. L'inspirat artista i entusiasta tarragoní i fervent devot de la Verge, don Josep Maria Jujol ha decorat sòbria i bellament la nova imatge.⁴⁹

— A las siete y media de la tarde, en la Academia de Ciencias Médicas, el doctor Pérez Vitoria pronunciará una conferencia sobre el tema: “El estado actual del tratamiento de la enfermedad de Addison”.

— A igual hora el arquitecto don José M. Jujol disertará en la exposición de la Labor de la Artesanía en Hierro (A. Clavé, 2) sobre “Arte en el hierro”.⁵⁰

47 Josep M. Jujol, *Memòria del Projecte de Font monumental, esberrany manuscrit. Barcelona 17-VII-1928*. (Barcelona: AHCAC).

48 “De Sociedad”, *La Cruz: diario católico*, 10 de abril de 1931: 5.

49 “Festa de la Mare de Déu del Remei”, *La Cruz: diari católico*, 12 de mayo de 1934: 1.

50 “Conferencias”, *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 1940: 4.

Ràfols: primer biógrafo de Jujol

J. F. Ràfols, historiador gaudinista y alumno en la Escuela de Arquitectura de Jujol, publica, un año después de su muerte, la primera biografía sobre el arquitecto de Tarragona reivindicando de forma pública el interés de su trabajo. Además de sus apreciaciones como arquitecto le debemos los primeros apuntes del carácter y rasgos referenciales del personaje. En su descripción, destaca un dato que dificulta, dice Ràfols, su expansión como arquitecto: es lo que hoy definiríamos como *carisma*.

(...) no es la gratitud lo que me dicta cuanto de mi pluma mane en las presentes cuartillas, sino el deseo vehemente de que a su arte se haga la justicia que mientras él vivió entre nosotros no pudo apreciar. Su carácter retraído, su sinceridad a veces aplastante, acaso dificultarían su gloria inmediata.

Y para quienes amen *gastar fums*, el raro personaje que *ve del'hort*, tal como denotaba en su aspecto y en su trato inicial Josep Maria Jujol, será siempre un ser incognoscible. (...) A él, puesto en medio del trato de los hombres, siempre le correspondía quedar como un ser extraño, como un "raro", desacorde con la "gente conocida", usando la expresión que conservamos todavía de los años de la Regencia.⁵¹

En muy pocas líneas Ràfols describe el temperamento de quien se encuentra mejor trabajando, dibujando y construyendo que en sociedad. Jujol volcará su introspección particular en un mundo creativo que Alfonso Buñuel, en palabras de Ràfols y refiriéndose a la torre de la escalera de Casa Bofarull explica así:

De "tremendo efecto es", dice Buñuel, en el interior, el barandado de la escalera mirándolo desde abajo. "Infinidad de lombrices de hierro se retuercen allí, desesperadas y elegantes."⁵²

El interés que despierta Jujol en un pintor de tendencia surrealista, como Alfonso Buñuel, puede servir de pista para entender sospechosas afinidades. Si bien el trabajo que reseña Ràfols, escrito por Buñuel en el año 1945, es un estudio de último curso escolar, no podemos dejar de valorar la conexión que se establece entre un joven inmerso dentro un universo culturalmente abierto y practicante de las tendencias de vanguardia, y un también joven profesional de la arquitectura, más introvertido, pero con semejante carga creativa en su bagaje profesional.

La mirada del racionalismo catalán

Durante la década de los 50 y 60 se produce en Cataluña una revisión de la arquitectura

51 J. F. Ràfols, "Jujol". *Cuadernos de arquitectura* 13 3er trimestre (1950): 61.

52 *Ibidem* 71.

moderna que, en aquellos años, se manifiesta en Europa. Arquitectos como Coderch, Correa, Sostres, Moragas, Terradas, Torres Clavé, Bonet y otros, defienden un tipo de arquitectura que se mantiene fiel a una idea racionalista que más tarde utilizarán generaciones posteriores⁵³. Adjetivos como plástico, simbólico o expresivo son frecuentes para describir la arquitectura de Gaudí y Jujol. Los racionalistas catalanes descubren así a Gaudí y a su joven colaborador Jujol, como artistas que están más próximos a las soluciones escultóricas que a las arquitectónicas. Sostres quien, en palabras de Quetglas, es

“(...) el crítico y arquitecto más profundo y, por lo tanto, menos influyente en las cuatro últimas décadas de la arquitectura catalana”⁵⁴,

redacta una revisión crítica del fenómeno Gaudí. El artículo reflexiona acerca de la idea de que son los pintores, y no los arquitectos, quienes se anticipan a la revalorización del arte del 1900. Recuerda que el surrealismo desarrolla con preferencia los contenidos psicológicos y poéticos en detrimento de la investigación de las estructuras plásticas. Es en esta dirección que Sostres interpreta la pintura gaudiana como revestimiento del volumen escultórico, no sin afirmar en una conferencia impartida en las dependencias del FAD que

La fase pictórica más importante de la obra de Gaudí, coincide, como es sabido, con su colaboración con Josep María Jujol, colorista extraordinario y además notable escultor de un espíritu que se anticipa al arte actual, sobre todo si lo juzgamos por sus obras en hierro forjado, como los antepechos de la Casa Milà Camps.

Cuando en los estudios sobre Gaudí se habla de aquellos conceptos que a través de la interpretación plástica se han repetido insistentemente, tales como el término “collage”, hemos de pensar que nos referimos más propiamente a Jujol que a Gaudí. Él fue el que realizó esa interminable “suite” de motivos pictóricos en azulejos de los bancos del Park Güell, lo que podríamos llamar la pintura abstracta más larga del mundo.⁵⁵

A través del arte moderno, dice Sostres, se comprende mejor el binomio Gaudí-

53 Algunos de estos arquitectos formarán parte del GATCPAC (*Grup d'artistes i tècnics catalans per al progrés de l'arquitectura contemporània*). Se constituye como asociación el año 1930, y en el momento de su fundación se cuentan entre los los arquitectos Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Manuel Subiño, Cristòfol Alzamora, Germà Rodríguez Arias, Ricard Churruga, Pere Armengou y Sixte Illescas, nómina que se incrementará con nuevos nombres en años sucesivos. La finalidad que pretendían conseguir, recogida en los estatutos, se centraba fundamentalmente en la contribución al progreso de una nueva arquitectura que se adaptara a los nuevos tiempos.

54 José María Sostres. *Opiniones sobre arquitectura*, Jose Quetglás, Marcia Codinachs y José M. Torres ed. (Murcia: Comisión de cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1983) 7. La paradoja de Quetglás se explica por la poca cantidad de obra construida, y una difusión de sus escritos más que insuficiente. Durante la época de docencia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Sostres vio como sus colegas lo desplazaban, respondiendo arquitecto y catedrático con una introspección personal cada vez más acusada.

55 Josep M. Sostres, "Interpretación actual de Gaudí", *Fomento de las Artes Decorativas*, Barcelona, 2 de diciembre de 1958.

Jujol. Más adelante, hará autocrítica manifestando una apreciación autosuficiente de su mirada —en realidad lo que hace es denunciar los límites de las estructuras históricas que han reducido la interpretación de la arquitectura moderna a la búsqueda volumétrica y espacial, caracterizada por el movimiento cubista—, que es necesario ampliar con las revisiones que desde el mundo de la pintura, no figurativa, se hace de la arquitectura. En su conclusión, Sostres se interroga sobre la fiabilidad de las interpretaciones a través de la pintura y la escultura, como vehículos válidos para demostrar la posible sustentación plástica de una obra de arquitectura. Pasarán más de dos décadas hasta que la historiografía gaudiana, en buena parte gracias a los trabajos de Carlos Flores, resitúe las atribuciones de los trabajos que Jujol ejecutó mientras trabajaba al lado de Gaudí.

Sert, durante la década de los años 60, descubre la idea de luz y color adaptada al clima mediterráneo que Gaudí imprime a sus edificios; el objetivo de sus trabajos consiste en reflejar sus características físicas y topográficas. Esta capacidad de dotar a los edificios de animación natural se explicita cuando, dice Sert en palabras de Marius-Ary Leblond, recordando a Gaudí:

Este arquitecto ha visto la casa como un pintor y como un colorista que pinta la luz de su país. ¿Por qué no habría de concebirse un edificio absolutamente como una pieza de alfarería o de cerámica esmaltada, para responder constantemente y en forma variada a los reflejos del sol?... A través de su materia prima, una casa debería vivir de la luz hasta el punto de parecer animada por ella, es decir, viva.⁵⁶

Un ejemplo de la luz y el color lo encontramos en el banco ondulante del Park Güell, donde Sert ratifica las opiniones de Sostres tres años atrás:

El trabajo de mosaicos en estos bancos quizás sea la mejor realización expresiva que nos haya dejado Gaudí. El verdadero dibujo de estas baldosas es visible en muchos lugares y da un efecto similar a los “collages” de los pintores cubistas quienes empleaban trozos de papel de paredes como elementos compositivos. Gaudí recibió en estos mosaicos, la ayuda del arquitecto Josep Jujol, uno de sus más talentosos colaboradores, quien también participara en el diseño de algunos de sus mejores trabajos de herrería, especialmente los de los balcones de la casa Milà.⁵⁷

Es en la revisión que hacen los racionalistas catalanes de la obra de Gaudí-Jujol cuando

⁵⁶ Josep Lluís Sert y James Johnson Sweeney, *Antoni Gaudí* (Buenos Aires: Infinito, 1961) 46.

⁵⁷ *Ibidem* 131.

se valora, de manera específica, los atributos plásticos y pictóricos próximos al *collage*. Se produce en los años siguientes, a la muerte de Jujol, una clara tendencia —en contraposición a los valores racionales y funcionales imperantes de la época— a leer la arquitectura gaudiana —que alberga otra arquitectura residente en segundo plano, la de Jujol— basada en las características propias de lo que hasta entonces sólo se apreciaba en las artes menores, tales como en la cerámica, la alfarería o la forja. Por primera vez, sin embargo, los resultados no se vinculan a las excelencias del *art nouveau*, sino que se busca su resonancia en la plasticidad y expresión de la escultura y pintura modernas.

Desde Madrid: Carlos Flores

Flores merece un tratamiento a parte. Sin duda, el crítico y profesor de arquitectura Carlos Flores ha tenido una especial sensibilidad hacia el tema Jujol y, de manera singular, una posición activa en la defensa del valor de su arquitectura. Una primera reivindicación razonada sobre el protagonismo de la obra de Jujol, la conduce el crítico de arquitectura Carlos Flores el año 1969. Desde las páginas que dirige y edita de *Hogar y arquitectura*, redacta la introducción a una guía de las obras del arquitecto en Tarragona, que firma el hijo de Jujol. Allí señala lo que será un debate continuado en relación a la importancia de la entrada del arquitecto en el estudio taller de Gaudí; debate no finalizado, que arrastra aún las dudas acerca de las fechas exactas en que se produce el inicio de la colaboración entre ambos arquitectos. Flores enfatiza una característica del carácter de Jujol, que había ya evidenciado Ràfols, y que deja leer entre líneas lo que será uno de los datos básicos de Flores para desarrollar, en sucesivas publicaciones, el talante precursor de Jujol con determinadas actitudes de trabajo próximas a movimientos posteriores como el surrealismo.

Juventud, libertad, imaginación y hasta cierto desenfado próximo a la ligereza eran características destacadas de Jujol en el momento en que tiene lugar su acercamiento a Gaudí.⁵⁸

En dos líneas Flores define, por contraste a la racionalidad de Gaudí, las aptitudes de Jujol que destaca como libres y ligeras, es decir, lejos de los procesos más reflexionados y por tanto, más intuitivos, que atribuye a la desinhibición de un Jujol más joven —exactamente veintisiete años— que su maestro Gaudí. Tres años más tarde, Flores

58 Carlos Flores, "Introducción", *Hogar y arquitectura* núm. 84 septiembre - octubre 1969: 10.

publica el artículo *Algunas precisiones en torno a la obra de J.M. Jujol*⁵⁹; el texto servirá, más adelante, de base a la publicación que realizará el *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears*, en la primera monografía editada en España sobre el arquitecto Jujol⁶⁰. Flores inicia su estudio con una afirmación clara y contundente, en la que pone de manifiesto la independencia instrumental que posee Jujol respecto al modernismo en general, y al gaudinismo en particular. Flores argumenta la división de modernismo de la Renaixença y modernismo manierista, que más tarde recogerá Benevolo el año 1987⁶¹, para situar el contexto social que envuelve los años precedentes a la obra de Jujol.

Por otra parte, respecto a su relación con Gaudí, Flores señala uno de los aspectos más marcados entre ambos arquitectos, como es la diferencia cronológica. En definitiva, resalta la diferencia de tres decenios entre Gaudí y el joven arquitecto Jujol, que resume en una fructífera estimulación. Reconoce, pues, los precedentes en las obras gaudianas de ciertos elementos utilizados posteriormente por Jujol, como por ejemplo, los balcones asiento del Capricho (1883-85) recreados en la reforma de Casa Bofarull, o en Casa Ximenis, ambas iniciadas en 1914.

Flores dedica asimismo un capítulo entero para reflexionar acerca de los posibles vínculos *avant la lettre*, entre la arquitectura de Jujol y los movimientos de vanguardia. En concreto centra su estudio en dos obras específicas de Jujol: la decoración del techo de la sala hipóstila del Park Güell, y el banco ondulante del mismo parque —la autoría de ambas obras las pone en manos de Jujol el propio Ràfols, quien en 1950 ya reivindicaba el impulso que Jujol proporciona a la obra de Gaudí. Flores detalla el trabajo:

Gaudí encarga a Jujol la realización de unos elementos decorativos en forma de rodela o rosetones. Asimismo le encomienda la decoración del intradós de aquellas cúpulas que se hallan situadas alrededor de las rodela, trabajos que Jujol ejecutará entre 1911 y 1912 y cuya paternidad no ha sido jamás puesta en duda.⁶²

Describe como creaciones artísticas que anteceden en mucho las posteriores obras de los movimientos de vanguardia que se sucedieron en Europa a partir de los años

59 Carlos Flores, "Algunas precisiones en torno a la obra de Josep M. Jujol", *Hogar y arquitectura* núm. 101 julio-agosto 1972.

60 Josep M. Jujol Jr, *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.*

61 Leonardo Benevolo, *op. cit.*

62 Carlos Flores, *Hogar y arquitectura* núm. 101, *op. cit.* 66.

20. El contraste de fechas sitúa, en efecto, la realización de las rodela de Jujol como anteriores respecto a la oficialización de movimientos artísticos posteriores, con los que los plafones de la sala hipóstila del Park Güell podrían tener afinidades.

Si comparamos la fecha de 1911-12, en que estas obras fueron realizadas, con las de aparición de algunos de los «ismos» de la vanguardia artística europea –cubismo: 1908; dadaísmo: 1915; surrealismo: 1924- comprobaremos como solamente el nacimiento del cubismo es anterior a las obras consideradas pero, aún dentro de él, los collages –que es el aspecto que pudiera guardar alguna relación con ellas- no aparecen hasta 1912. Las rodela, realizadas con fragmentos de vidrio y cerámica coloreados, constituyen sin duda una muestra evidente de la riqueza cromática y la refinada sensibilidad de su autor, pero es en los plafones donde su genio creador va más allá de una simple composición plástica anticipando un lenguaje expresivo en muchos puntos coincidente con el que utilizarían los artistas europeos de vanguardia más de una década después.⁶³

El siguiente elemento al que Flores dedica una atención especial, es el banco ondulante del mismo parque. En este caso, la autoría explícita a Jujol no es tan evidente. Es el propio Flores quien, a partir de tres pistas, atribuye la realización del banco directamente al discípulo de Gaudí. Su razonamiento se basa en la ausencia de trazados geométricos, la afinidad estilística entre el banco y las composiciones del techo de la sala hipóstila, y finalmente, la existencia de inscripciones, anagramas y otros símbolos ejecutados antes que el esmalte de los mismos pasara por el fuego. El descubrimiento de las cruces jujolianas —anagrama con el que Jujol deja una especie de firma logotipo en sus obras— ayudan a sostener y redundar en esta hipótesis de autoría. En cualquier caso, y sin perder de vista que el planteamiento del banco parte de la idea general de ordenación de Gaudí para el parque, parece clara también la libertad que en determinados momentos otorga Gaudí a Jujol en la realización y detalle de algunos elementos en particular. Flores manifiesta su convencimiento sobre las correlaciones entre el banco del Park Güell y el surrealismo, y así lo explica:

Por lo que respecta a nuestra afirmación sobre la afinidad del banco con las concepciones surrealistas creemos que no se trata en absoluto de un planteamiento apriorístico que pretende forzar unas conclusiones predeterminadas. El mencionado sentido críptico –que se acentúa en el banco por la inclusión de inscripciones y dibujos- posee una indudable afinidad con las realizaciones del surrealismo y constituye además una constante en gran parte de las obras de Gaudí y Jujol, las cuales permiten siempre una lección a diversos niveles y se ofrecen pródigas en mensajes de oscuro significado muchos de los cuales se encuentran aún sin descubrir o interpretar como hasta ahora había ocurrido con estas cruces

63 Carlos Flores, *Hogar y arquitectura* núm. 101, op. cit. 66.

de autoafirmación jujoliana.⁶⁴

Carlos Flores es el primer crítico que no sólo señala, sino que asevera las posibles afinidades entre la obra jujoliana y los surrealistas. Un año antes, José Boix ya predice las afirmaciones de Flores.

(...) éste [Gaudí] supo hallar en Jujol el inapreciable complemento a su insólita tarea. Los múltiples azulejos repartidos en el extenso Parque Güell y que culminan en la sala Hipóstila y en el ondulante y famoso banco que es considerado la pintura abstracta más larga del mundo, se deben a Jujol. Es el término «collage» aplicado a la arquitectura. (...) A partir de aquí, cuanto se escriba sobre la impronta plástica de nuestros días cabe arraigarlo en el fértil magisterio de Gaudí. Henry Moore, Zadkine, Hans Arp, etc., captan las formas volumétricas gaudinianas pero muchos otros, asimismo, aprenden a través de Gaudí-Jujol el inmenso decir de la pintura no-formalista.⁶⁵

Boix no menciona tendencias pero sí autores, de los cuales alguno coincidirá activamente en movimientos plásticos aludidos previamente por Flores, como por ejemplo, Hans Arp. Si bien Boix no explicita movimientos, sí que destaca una disciplina, la pintura, como conducta contenida en la arquitectura a través de la cual ésta entra en unos avances plásticos difíciles de predecir.

Volviendo a Flores, pasarán diez años más hasta que en 1982 retoma, en forma de volumen monográfico, el argumento de Jujol en el libro titulado *Gaudí, Jujol, y el Modernismo catalán*. El libro lo componen dos volúmenes y en ellos, desarrolla de manera exhaustiva las hipótesis que había ensayado en los artículos precedentes desde las páginas de *Hogar y arquitectura*. Flores se zambulle definitivamente en sus reflexiones acerca del surrealismo jujoliano, estableciendo matices de concepto entre el surrealismo psíquico, defendido por el autor del manifiesto surrealista André Breton, y un surrealismo más espontáneo, no premeditado, de Jujol:

La presencia, junto al Gaudí de la reflexión y del autocontrol, de un temperamento desbordado espontáneo y desinhibido como el del joven Jujol—su llegada «en tromba»- pudo contribuir a provocar, o al menos a hacer más pleno, aquel «drenaje del subconsciente» que será posible detectar con claridad en la obra correspondiente a la última etapa gaudiana y que en Jujol aparece ya desde sus primeras actuaciones. André Breton, uno de los pontífices máximos del Surrealismo, pretendía el logro de un automatismo psíquico que se viera reflejado en la propia obra, pretensión que supondrá una de las dificultades inherentes a este movimiento

64 Carlos Flores, *Hogar y arquitectura* núm. 101, *op. cit.* 68

65 José Boix "José María Jujol (1879-1949)", *Cúpula* núm. 256 (1971): 112.

surrealista, la intención de lograr una cierta expansión del mundo irracional a través de un proceso racional, controlado y perfectamente consciente. En las obras de Gaudí y de Jujol, por el contrario, tal «liberación subconsciente» se producirá de manera espontánea e impremeditada, dando lugar a un cierto surrealismo *avant la lettre*, más auténtico y puro si se quiere que el Surrealismo oficial o teórico que iba a nacer años después⁶⁶.

La utilización de aquellos materiales y objetos —muchas veces de deshecho— que tuviera más a mano en cada momento representa una de las facetas más peculiares dentro del trabajo de Jujol. Tubos Bergmann y cajas de embalaje, cáscaras de huevos de avestruz y somieres desvencijados, herramientas y útiles de labranza fuera de uso, fragmentos de piezas de porcelana, vidrio y cerámica, cabezas de muñecas, porrones, escudillas de payés, mil elementos insospechados y sorprendentes serán incorporados a la obra y utilizados como medio para la creación plástica por este arquitecto que desde el punto de vista de la invención y de la apertura de nuevos caminos expresivos no encontraría otro parangón posible que la personalidad igualmente inagotable de un Picasso.⁶⁷

Flores manifiesta su desacuerdo con las interpretaciones de Gaudí que rastrean, en su arquitectura, elementos formalmente afines a las características geométricas del *coup de fuet*. De hecho, una primera analogía formal sólo avanza las posibles referencias que deberán ser contrastadas, desde su concepto, para hablar con cierta propiedad de verdaderas coincidencias de método.

En 1989 Flores escribe de nuevo un artículo —esta vez para *Quaderns*, revista oficial del COAC—, que edita un número monográfico dedicado a Jujol en formato de catálogo razonado. Focalizando el interés en la localidad de Els Pallaresos, Flores pone de manifiesto la relación de Jujol con el pueblo en el cual realizará una de las reformas que le llevará más tiempo: diecinueve años —aunque con interrupciones— trabajará Jujol en la consolidación y reforma de una antigua masía perteneciente a la familia Bofarull. Y aquí será, defiende Flores, donde dejará mayor testimonio de su capacidad arquitectónica:

La actuación más radical de Jujol en la Casa Bofarull (...) viene dada por su prolongación de la escalera ya existente, continuándola más allá de la altura primitiva, añadiéndole nuevos pisos y rematándola con un nuevo elemento piramidal desarrollado en un lenguaje surrealista-dadaísta coronada por una curiosa figura de ángel guardián a modo de veleta (...). El diseño de la barandilla, uno de los elementos unificadores del conjunto, con el tratamiento dado a los hierros —suficiente a nuestro juicio para considerar a Jujol como

66 Carlos Flores, *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. 2 vol. (Madrid: Aguilar, 1982) 282.

67 *Ibidem* 307.

uno de los grandes escultores de nuestra época, anterior en muchos años a los maestros universalmente consagrados—, la utilización del color, creando un particular ambiente al tiempo que como elemento de tensión y dinamismo espaciales, la solución del tramo final con las dos últimas plantas de también particularísima significación, la salida a la atalaya con su admirable y delicadísima barandilla de hierro y la presencia inmediata y directa de la cubierta piramidal —en donde los «objetos desplazados» junto con su inconfundible filiación dadaísta resultan utilizados como elementos de afirmación de unas raíces y de un ambiente—, la presencia del ángel de rostro hiperrealista, obtenido mediante mascarilla de una persona real, y sus ropajes metálicos absolutamente no-convencionales constituyen aspectos que convierten esta solución, parcial dentro de la Masía Bofarull, en uno de los puntos culminantes de toda la trayectoria jujoliana⁶⁸.

En el texto hallamos, por primera vez en el autor, una afirmación que después se consolida desde otros críticos y otras geografías: el deseo de expresar la pertenencia a un lugar determinado, a través de la utilización de objetos cotidianos. Me refiero a los platos, porrón y vasos que Jujol incrusta en la cubierta piramidal de Casa Bofarull y que Flores califica, junto con el resto de intervenciones en la masía, de punto culminante en la trayectoria de la obra de Jujol.

A partir de aquí, se producirá un arco cronológico de diez años hasta la siguiente publicación de Flores. Tiempo suficiente para aportar nuevas conclusiones; de hecho, el autor justifica su texto en las primeras líneas —y reconociendo la ausencia de escritos en revistas madrileñas en los últimos veinticinco años—, en las que argumenta el nuevo texto como homenaje al cincuentenario del fallecimiento del arquitecto. La reiteración con puntos de vista ya utilizados en otras ocasiones son ineludibles pero, de nuevo, Flores sorprende utilizando una voz alemana que destaca por el significado inequívoco que representa en la historia del arte: *gesamtkunstswerk*, la obra de arte total que desarrolla Wagner para definir su propia obra⁶⁹. Flores asegura que Jujol persigue, e incluso consigue, la *gesamtkunstswerk*, mediante su propia intervención no ya como arquitecto, sino como industrial o artesano a consecuencia de la poca capacidad económica de sus clientes.

(...) Jujol será siempre el responsable total de las propias [obras], ejecutando personalmente cada pormenor (ayudado, en todo caso, por los operarios y artesanos imprescindibles) ya que él mismo con sus propias manos, pinta y esculpe, compone y coloca revestimientos y

68 Carlos Flores, "Jujol en Els Pallaresos", *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989: 129.

69 *Vide* Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, trad. J.B. Llinares Chover y F.L. Martín (Valencia: Universidad de Valencia, 2000).

mosaicos, manipula metales, graba al fuego, etc.,etc., todo lo necesario para que sus obras expresen, tanto interior como exteriormente, aquel mundo sorprendente que el arquitecto lleva dentro. Dado lo reducido de los presupuestos de que, generalmente, dispone Jujol, sólo haciendo uso de estas capacidades como pintor, escultor, metalista, mosaísta, diseñador de los más diversos objetos, muebles, etc. y teniendo en cuenta que nunca percibirá honorarios extra por tales trabajos, resulta posible la consecución de obras en las que cada aspecto parcial, cada detalle, aparecerá como pieza única, especialmente resuelta para la ocasión y en perfecta armonía con la obra total⁷⁰.

Esta condición de arquitecto, industrial y artesano a la vez explicita la asincronía con el mundo profesional coetáneo a su figura, dado que ni desde el punto de vista ideológico ni desde el punto de vista técnico, se aproxima a los métodos de producción de sus contemporáneos. Como en artículos anteriores, Flores insiste en los componentes irracionales, anticipaciones de los movimientos de vanguardia posteriores; incluso menciona una posible similitud a la estética de la conocida trilogía cinematográfica de La guerra de las galaxias⁷¹. Tres años más tarde, Flores publica *La lección de Gaudí* y, una vez más, dedicará sus comentarios a reivindicar Jujol como precursor de movimientos posteriores:

La fidelidad de Jujol para los más diversos y sorprendentes hallazgos e invenciones plásticos le convierten en un cultivador «avant la lettre» -y en la mayoría de los casos sin que ello suponga un acto deliberado- de movimientos y tendencias que formarán parte pocos años después, de las vanguardias artísticas europeas. Así sucede con este sorprendente pulpo incluido en una de las cúpulas del techo de la sala hipóstila del Parque Güell. Materiales, composiciones y significados que podrían ser catalogados como dadá, surrealistas, objets trouvés, collages, etc. Suponen anticipaciones geniales presentes en diversas aportaciones de Jujol a la obra de su maestro Gaudí⁷².

Publicado el mismo año, el artículo que firma en el catálogo de la exposición *Jujol dissenyador*, el autor se refiere a las inevitables condiciones de uso y finalidad de sus actuaciones en las que la superación de la racionalidad viene arropada por un profundo

70 Carlos Flores, "Josep Maria Jujol 1999", *Arquitectura: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. núm. 318 (1999): 15.

71 *Stars Wars. Episode IV. A new hope*. Dir. George Lucas. 1977. Entiendo que Flores utiliza la referencia en el sentido más arcaico del desarrollo de la película de Lucas; me refiero al uso de tecnología doméstica o poco avanzada, en un entorno que pretende ser más que moderno. Un ejemplo de ello es el uso de herramientas como el destornillador, para reparar un arma de última tecnología como una nave de combate, o la utilización de utensilios de cocina elaborados con arcilla cocida. Jujol podría asimilarse a esta voluntad de uso de tecnologías artesanales para producir elementos los significados de los cuales se alejan de la convencionalidad de su manera de producción. No obstante la observación que apunto, Flores en el mismo artículo, desvela el verdadero significado que quiere dar con la comparación: puramente formal, asimila ciertos diseños en la obra de Jujol a los ambientes utilizados en la película de Lucas.

72 Carlos Flores, *La lección de Gaudí* (Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002) 163.

conocimiento de los materiales. Es en esta ausencia de racionalidad —que el autor denomina fantasías—, donde subyacen funcionalidad y uso, características alejadas de movimientos como dadá y surrealismo que, aparentemente, no producen situaciones de estricto orden arquitectónico⁷³.

Aquests condicionaments no permetrien Jujol actuar «a través de deliris sense límits i sense mesura», una manera de procedir apta sens dubte per a un creador literari com Ramón [Gómez de la Serna], però que Jujol sabia bé que li era vedat. Així, les seves fantasies no seran mai fantasmagòriques ni la seva imaginació més desbordada es trobarà al marge d'uns principis de realisme i funcionalitat.⁷⁴

En definitiva, la lectura que propone Flores en relación al universo Jujol dota a éste de un imaginario hasta entonces no explicitado. La visión de Jujol a partir de sus textos, invitan a la necesidad casi compulsiva de ensayar otros métodos que corroboren, o superen, las conclusiones de Flores.

Otras lecturas desde Madrid

No será la aportación de Flores la única realizada desde la capital. En 1976, desde las páginas de *Arquitectura bis*, Moneo elabora un ejercicio comparativo entre la figura de Jujol y la de Siza Viera. El hilo argumental que sostiene entre ambos arquitectos consiste en el tiempo histórico como circunstancia vital: los últimos momentos del modernismo para el primero, y la decadencia del Movimiento Moderno en el segundo. La comparación acaba siendo ficticia, dado que analiza los dos casos por separado, estableciendo únicamente los vínculos entre ambos al inicio y al final del escrito para forzar, así, las lecturas externas de la crítica y ofrecer una lectura conjunta. Moneo escribe acerca de la instantaneidad del tiempo que traduce como la congelación en una fracción de tiempo, de un acontecimiento, un hecho, confrontado a una arquitectura establecida desde la construcción, tiempo acumulado de ejecución, o desde el lenguaje, tiempo de la cultura. Es este valor del instante el que acerca Jujol a la pintura, como actividad que atrapa este momento fugaz de realidad. Nada que ver explicita Moneo, con la incorporación a su arquitectura de la pintura como técnica. Será entonces este valor de instantaneidad el que para Moneo ayuda a interpretar la arquitectura de Jujol, y lo que al mismo tiempo ha provocado el recurso rápido a la vinculación con movimientos

73 Una excelente revisión sobre la ausencia de resonancias arquitectónicas de los diferentes movimientos de vanguardia, puede consultarse en Yago Conde, *Arquitectura de la Indeterminación* (Barcelona: Actar, 2000).

74 Carlos Flores, "Josep M. Jujol: dissenyarquitectura", *Josep M. Jujol Jr. et altri, Jujol dissenyador*, (Barcelona: MNAC, Fundació la Caixa, 2002) 113.

posteriores, afines a la irracionalidad.

Pero resulta que tanto la construcción como la historia, al quedar en un segundo plano frente al valor dado a lo efímero, se sublevan como si estuvieran sometidas a la tortura del humor y de la ironía; de ahí que quepa, con reservas y a falta de entender mejor lo que Jujol hacía, citar, al hablar de su obra, lo irracional, el surrealismo, el dada y afines⁷⁵

A pesar de ello la arquitectura de lo efímero, define Moneo, se detecta en dos de sus proyectos más importantes a la muerte de Gaudí: el Palacio del Vestido y la Fuente monumental de Plaza España, ambos, proyectos fruto de la Exposición Universal de 1929. Este dato evidencia la hipótesis de Moneo que resume en forma de interrogantes:

¿Podría ser libre Jujol tan sólo si Gaudí vivía? ¿le permitiría el padre vivo la trasgresión de la ley, que se impondrá, inexorable, a su muerte? ¿Le entristeció a Jujol el abandono del terreno inexplorado en que se encontraba para pasar a cultivar campos fértiles y conocidos pero trillados?⁷⁶

El punto de vista de Moneo da un giro en las posturas que han sido analizadas hasta el momento. Moneo afirma que el verdadero Jujol se encuentra en estas dos obras que, aunque reconoce diferentes, muestran por oposición a lo efímero, los pilares invariantes de la tradición arquitectónica: lo conocido, lo comprobado, lo clásico en su concepción. En definitiva, Moneo ofrece una visión que se mantendrá como única en la historiografía jujoliana.

Pasan poco más de dos años cuando Fullaondo y Muñoz, profesores en la Escuela de Arquitectura de Madrid, publican en el año 1995 una historia de la arquitectura contemporánea en dos volúmenes, dedicada a los arquitectos olvidados por la historia más canónica. Deliberadamente en forma de denuncia, componen un diálogo a dos voces que, haciendo uso constante de la situación sociopolítica del país, genera una discusión a veces centrada y en ocasiones de manera tangencial, sobre el arquitecto Jujol como arquitecto menospreciado por la crítica. No rechazan los autores la confrontación Madrid-Barcelona llevada al límite, en su diálogo, y dando título a la tercera parte: *El doble acento. Barcelona frente a Madrid*.

En un dibujo razonablemente completo faltaba una mención a Cataluña. Oriol Bohigas, con mucha astucia, acostumbra, como ya hemos apuntado, a delinear un panorama catalán (donde se incluyen los miembros del antiguo GATEPAC) en el que las instancias imperiales se ven como con sordina, bajo la etiqueta neo-brunelleschiana. Ocurre que en este esbozo,

⁷⁵ Rafael Moneo, "Arquitecturas en los márgenes", *Arquitecturas bis* marzo 1976: 3.

⁷⁶ *Ibidem*.

no tiene cabida la figura de José María Jujol⁷⁷.

Fullaondo y Muñoz se refieren al silencio historiográfico en torno a Jujol que se lee, tanto desde Barcelona —desde las lecturas descompensadamente centradas en el racionalismo catalán—, como desde Madrid —en las cuales cualquier atisbo de expresionismo es también silenciado sin ningún tipo de debate. y esto es lo que sucede en junio de 1939, cuando se celebra la I Asamblea Nacional de Arquitectos, durante los días 26, 27, 28 y 29, y en la que se producirán graves ausencias en la memoria recordatorio, de diferentes arquitectos españoles.

Fullaondo y Muñoz continúan dibujando la figura de Jujol, acercándolo al ámbito del expresionismo no tanto desde un punto de vista estilístico, sino como moneda de cambio para desarrollar su trabajo en relación a la dialéctica Madrid Barcelona, en el marco de la España de la postguerra civil. Los autores observan, en los estudios realizados por autores catalanes —Tarragó, Flores, Jujol Jr., Bohigas...— una serie de situaciones susceptibles de ser contrastadas. En concreto, señalan la facilidad con que se asocian determinados términos que conducen a la confusión:

Existen muchas cuestiones que trascienden el plano local, por ejemplo esa especie de asociación inevitable, barroco-modernismo-expresionismo-surrealismo-dadá-manierismo incluso... Creo que las cosas no son tan inevitables y sinónimas. Unas quizás encajen más en Gaudí que en Jujol. (...) El manierismo y el modernismo, incluido el gaudiano, no son categorías idénticas, ocurre como el dadá y surrealismo, etc.⁷⁸

El interés se intensifica cuando Fullaondo y Muñoz afrontan su propia tesis. Observan, como de puntillas, la existencia de una característica diferencial en diversos autores que pertenecen a la geografía catalana; y aunque lo dicen sin categorizar, no deja de sorprender el uso, de nuevo, del término que Fullaondo había situado en tela de juicio:

A propósito, existe un cierto invariante surrealista, digamos, en Cataluña que aparece en las circunstancias más inesperadas. No solamente están los casos de Gaudí y los mencionados (y por mencionar) de Salvador Dalí. Recuerdo de nuevo a Rubió Tudurí (como dije, debía ser primo carnal de Rubio Bellver o algo parecido), de quien tú misma viste, con motivo de una lectura de tesis dirigida por Quetglas, la exposición de acuarelas organizada en la

77 Juan Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz, “Los grandes olvidados”, *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II* (Madrid: Munillaloría, 1995) 185. En la introducción, los autores realizan toda una declaración de principios contra una historia arquitectónica de Cataluña, diseñada por Oriol Bohigas; Muñoz y Fullaondo se refieren a una historia redactada desde una posición siempre relacionada con los cargos que ejerce Bohigas, a partir de su intensa vida profesional y política.

78 *Ibidem*: 217.

Escuela de Barcelona, donde el motivo predominante eran enormes elefantes acosados por negros armados con lanzas, azagayas... Extraño ver ese temario cinegético en una Escuela de Arquitectura. Si llegara alguien que no conocía el asunto, pensaría que estaba en otro sitio, algo de Turismo, las minas del rey Salomón, no sé...⁷⁹

El comentario no tendrá ninguna consecuencia posterior pero continúa flotando en el ambiente cierto aire próximo a lo desconocido, lo extravagante, que los autores no dudan en reconocer como muy próximo a lo surreal —en este caso explicitado por la exposición de acuarelas pintadas por Rubió Tudurí. No sabemos si Fullaondo y Muñoz tienen presente en sus reflexiones el proverbio que el poeta francés Paul Éluard concibe escribiendo sobre el papel de manera automática: «Los elefantes son contagiosos». El proverbio, al margen de sus posibles significados, marcará el inicio del uso del elefante como animal fetiche de los surrealistas —uno de los artistas que recogerá en diversas pinturas el elefante, deformado o como anamorfía de otro animal será el pintor ampurdanés Salvador Dalí. En cualquier caso, y al margen de analogías animales, los autores intuyen una conexión, en el marco geográfico catalán, que hace pensar en la existencia de este invariante *surrealista* que, por proximidad geográfica o de procedimientos, es posible reconocer en determinados autores catalanes.

Desde Barcelona: la pasión de la proximidad

La primera publicación en Cataluña de formato monográfico acerca de Jujol data de 1974, año en que el COAC celebra el centenario del nacimiento del arquitecto. El libro basa su contenido explicativo a partir de los artículos de Ràfols y Flores, publicados con anterioridad en *Cuadernos de arquitectura* núm. 101, y *Hogar y arquitectura* núm. 13 respectivamente; el cuerpo central de la publicación se basa en la biografía escrita por Jujol Jr., elaborada según sus palabras, con excesivas prisas y sin tiempo de documentar de manera exhaustiva todos los recuerdos. Se trata, en cualquier caso, de una primera monografía sin espíritu crítico y con el objetivo implícito de divulgar la obra de Jujol.

Será Oriol Bohigas quien, en el año 1976 y acompañando el artículo de Rafael Moneo, publica la primera visión crítica; Bohigas dedica las primeras líneas a una rápida radiografía del libro editado por el COAC, al que califica de esforzado y con una aportación de cierta intensidad. No por ello deja de comentar que la base sobre la que

⁷⁹ Juan Daniel Fullaondo, María Teresa Muñoz, *op. cit.* 226.

se apoya el libro —el texto de Jujol Jr.—, le falta el «conocimiento de los parámetros culturales de la obra»⁸⁰ y que sólo se remite a aportaciones personales que contribuyen con información inédita hasta la fecha, pero de insuficiente análisis. A pesar de ello, afirma que la calidad de la obra jujoliana es tal que compensa la falta de rigor de la publicación.

Bohigas continua su escrito alabando la sistemática documental de Flores en su artículo introductorio, y aprovecha para avanzar lo que será su opinión respecto la existencia o no de determinadas conexiones culturales en la obra de Jujol. Señala Bohigas, que el periodo de creación durante la colaboración de Jujol en los despachos de Gallissà y Font y Gumà, previo a su entrada en el taller de Gaudí, son vitales para entender sus elaboraciones, sobretodo en el ámbito de las artes aplicadas, debidas al propio Jujol. De hecho, Bohigas está preparando el terreno para, más tarde afirmar de Jujol que

(...)la ornamentación jujoliana parte de un principio diametralmente opuesto: es una superposición pictórica o escultórica desligada del entramado arquitectónico que viene a prestar una inaudita confusión de lectura. Así, parece una contradicción a la génesis de lo ornamental en el Art Nouveau que se encuentra simultáneamente en Van de Velde y en Gaudí, en Tiffany y en Homar, en Mackintosh y en Doménech i Montaner. Con ello entramos al segundo problema apuntado. La superposición crea un destaque que a menudo se extiende incluso a la estructura, a la textura y al tema de la ornamentación, con lo que se asimila figurativamente al “exilio” de los objetos que los surrealistas han de utilizar. Las muñecas incrustadas en los plafones del techo de la Plaza del Parque Güell y en el interior de la Casa Negre, las rejas con collage de instrumentos de labranza en el jardín de esta misma casa (...) son muestras de la voluntad destacadamente pictórica o escultórica, de una intencionada negación de la ornamentación con propósito simbólico-estructural, que parecería más adecuada a las intenciones diseñales de Gaudí⁸¹.

Sin negar la anticipación creativa de Jujol, Bohigas insiste en su tesis de lo pictórico para resolver la polémica generada de la supuesta anticipación de los “ismos” en la obra de Jujol. Niega, de hecho, cualquier referencia cultural o simbólica que pudiera existir entre las acciones de Jujol y los surrealistas.

Añade, también, su total disconformidad respecto la división que realiza Flores, entre Gaudí y Jujol, calificando al primero de geométrico y de intuitivo al segundo. En realidad,

80 Oriol Bohigas, “Josep Maria Jujol”, *Arquitectura Bis* n. 12 (1976): 6.

81 *Ibidem*: 6.

Bohigas defiende, llevada al límite, la postura contraria: afirma que la arquitectura de Jujol puede ser leída en clave de geometrización de los experimentos plásticos de su maestro, lo que en este caso sí podría interpretarse como un síntoma de modernidad al tratar de hacer más transmisible ciertos códigos de interpretación de la arquitectura gaudiana.

El discurso de Bohigas se reafirma cuando entra a analizar la arquitectura de Jujol. Mantiene que los procesos de proyecto del arquitecto son estrictamente geométricos, manteniendo ausentes los elementos intuitivos que observa Flores. El ejemplo de Vistabella, le sirve de argumento tanto desde su composición en planta —un cuadrado perfecto—, como en su idea de cubiertas transitables que lo acercan, afirma Bohigas, al concepto de edificio escultura donde no se distingue entre fachada y cubiertas. El mismo, en un momento de su análisis, asume sus propios interrogantes:

Ya sé que esa interpretación de la obra jujoliana tiene sus defectos y, sobre todo, sus baches cronológicos. La fachada de la Casa Negre, por ejemplo —cuya tribuna sobre delgadas barras de hierro parece la encarnación volumétrica de una figura daliniana— señala una arquitectura lanzada más bien hacia aquella versión «libre e intuitiva», aparatosamente contradictoria, que permite las referencias al surrealismo. Pero creo que, por lo menos, esta interpretación señala un parámetro importante a considerar en la obra jujoliana, y en toda la estructura del modernismo⁸².

Con esta afirmación Bohigas sintetiza una de las dificultades implícitas y no resueltas en la interpretación de la obra de Jujol: sus obras se sitúan entre los estertores del modernismo, cuando los referentes culturales desde los cuales se interpreta la arquitectura de la época y los que llegan de Europa eran diferentes, y un *noucentisme* que inundaba Cataluña de otros contenidos programáticos, políticos y estilísticos. En este punto reclama la atención, recordando que ya Ignasi de Solà-Morales, había advertido sobre la importancia de los conflictos entre modernismo y *noucentisme*. Bohigas finaliza su artículo otorgando, a Jujol, el mérito de haberse mantenido al margen de los cambios culturales gracias a su culto personal a los procesos artísticos como método proyectual. Siete años después, Bohigas redacta un nuevo artículo en la prensa catalana de carácter divulgativo, y del que sólo destacaré el concepto de liberación que utiliza para describir la actitud de Jujol respecto a su tiempo y el tiempo de Gaudí; esta postura de Jujol representa una reacción, dice el autor, contra los historicismos precedentes de la Reinaxença, basados

82 Oriol Bohigas, *op. cit.* 8.

en las intuiciones más artísticas de Jujol⁸³. No por todo ello, Bohigas deja de reconocer la inoperancia general a la hora de sustentar un discurso coherente sobre la obra de Jujol:

En realidad, Jujol no ha sido comprendido ni ha podido ser incluido en la eficacia de una línea de evolución cultural hasta nuestros días, cuando lo leemos como un hito históricamente importante, quizá arbitrariamente desconectado, a pesar de sus extraordinarias cualidades para ser interpretado como un eslabón indispensable. Como un hito tan sobresaliente, que lo sitúa hoy en la línea de los mejores arquitectos del mundo que se esforzaron conscientemente o inconscientemente por una modernidad que ya estaba fructificando⁸⁴.

Finalmente, y acompañando el monográfico que la revista *Quaderns* dedica a Jujol, Bohigas incluye un escrito, fragmento de un diario más amplio, en el que resume de manera clara y precisa su punto de vista sobre el arquitecto. El escrito, de 1988, insiste en la calificación de genialidad como manera de aceptar unas anticipaciones culturales que se producirán pocos años más tarde, en Europa, aunque sin ningún tipo de posible relación efectiva, dadas las características personales y sociales entorno a las que se movía Jujol, claramente coetánias al *art nouveau*.

(...) unas anticipaciones geniales porque eran formuladas sin conocer estas experiencias paralelas y sin convivir con las motivaciones culturales, ni las circunstancias sociales. Es difícil imaginárselo, pero es cierto. Cuando Jujol hacía las incrustaciones cerámicas del Parque Güell no sabía nada de las rupturas iniciales de las vanguardias que llevaban hacia las experiencias del objet trouvé o de la recomposición cubista de las rupturas (...) cuando convertía en esculturas las claraboyas de la fábrica Manyach, no lo hacía como un mimetismo provinciano —que ya habría sido esplendorosamente madrugador y original— de la evolución del expresionismo alemán o de las derivaciones puristas de la Viena wagneriana. Para Jujol, todo era una todavía una devota continuidad del Art Nouveau, una ingenua creencia en la categoría universal de la originalidad y por eso todo tomaba aquel aire tan personal y, por tanto, genuino, fundacional e internacionalizable, como no lo ha conseguido ninguna otra arquitectura en este país.⁸⁵

Durante el viaje que realiza Bohigas, acompañado de Beth Galí, María del Mar Arnús y Xavier Nieto, para preparar una exposición que estos últimos habían de comisariar

83 No podemos perder de vista que cuando Bohigas se refiere a la modernidad de Jujol, lo hace siempre en clave de racionalismo y racionalidad. Para él, los aspectos más afines a las composiciones cubistas y la abstracción son un paso previo para llegar, finalmente, a los procesos racionales que relacionarían a Jujol con la modernidad más canónica. Es curioso observar como Bohigas evita constantemente entrar en el discurso defendido por Flores, referente a los -ismos supuestamente anunciados por Jujol, para derivar rápidamente hacia una modernidad a su vez también parcial y basada en la geometría y la razón, valores que identifican, aunque de forma parcial, la recepción del Movimiento Moderno en Cataluña.

84 Oriol Bohigas, “Josep M^a Jujol. Un eslabón en la modernidad”, *El País*, Barcelona, 11 de diciembre de 1983. Suplemento: 34.

85 Oriol Bohigas, “Fragmento de un diario de memorias”, *Quaderns* núm. 179-180 *op. cit.*: 30.

en Nueva York, sobre Gaudí, descubren una lámpara en la iglesia de Vistabella; medio abandonada, realizada con alambres y trozos de madera, Bohigas no duda en calificarla de sorprendente e inclasificable, lo que le sirve de argumento, una vez más, para frenar la entusiasta velocidad con que se califica a Jujol de precursor oficial de las vanguardias europeas.

Es una pieza sorprendente, inclasificable por la fecha en que fue hecha, pero que ahora los radicales del arte povera y otros reduccionistas no dudarían en considerarla como un antecedente genial. Lo que demuestra, por otro lado, que es demasiado sencillo atribuir a Jujol la invención de tantas vanguardias, desde el Dada y el cubismo hasta el arte povera. Como he dicho antes, lo que hay que atribuirle es, solamente, aquella voluntad de invención y de creatividad artística que para él tenía un valor categórico.⁸⁶

La alusión y oposición a las hipótesis de Flores se hace evidente. Pero cabe destacar que para Bohigas es vital el proceso creativo de Jujol: el concepto de artisticidad que se encuentra implícito en todas sus acciones. Formulado de otra manera: el valor que otorga el propio Jujol a las acciones desvinculadas del propio oficio arquitectónico y, por tanto, aquellas que no responden a situaciones derivadas de la función, la estructura, el programa, hallándose más afines a una voluntad, consciente o no, de trabajar sobre lo plástico.

Ignasi de Solà-Morales. La crítica erudita

Paralelamente a Bohigas, Ignasi de Solà-Morales, formado también en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y seguidor en sus escritos de las premisas deudoras de críticos italianos como Tafuri o Zevi, en el mismo monográfico del COAC, aporta un artículo que intenta ya desde el título, definir un decálogo que aporte claridad a la posición de la arquitectura de Jujol, en el panorama artístico i arquitectónico.

Solà-Morales habla en términos de exploración, definiendo la arquitectura jujoliana como una arquitectura de límites; una manera de hacer que si bien se aleja de lo convencionalmente llamado arquitectura moderna de principios de siglo XX, tampoco se encuentra alineada a los espacios de contraposición o de crítica frontal a esa misma arquitectura. Solà-Morales aparta el camino de opiniones que, a su parecer, no están definiendo el verdadero interés de la arquitectura de Jujol. Asegura que la modestia económica de sus clientes, la precariedad de los medios materiales con los que trabaja, el

86 Oriol Bohigas, *Quaderns* núm. 179-180, *op. cit.*30

mundo rural en el que desarrolla gran parte de sus obras, son los factores que determinan el interés de una obra digna entre esos mismos condicionantes. Así, define un primer punto de análisis en lo que denomina relación de fagocitosis entre la obra de Gaudí y la de Jujol: esta última habita y se define de manera autónoma en sus entrañas, ya sea en forma de fachada, en un detalle en hierro, en la cerámica, etc. Asegura, Solà-Morales, que la arquitectura en comunión de ambos se pluriformaliza dando como resultado una hábil convivencia.

No existe una evolución de maestro a discípulo; no existe un traspaso de valores teóricos declarados en el caso de Gaudí de, por ejemplo, Viollet-le-Duc, hacia Jujol, que define su obra mediante la sensación táctil, el movimiento de sus manos que acaba haciendo prescindible, cuando no inútil, cualquier intento de documentar sus obras a través de planos. No tan siquiera la historia, continúa Solà-Morales, será utilizada como valor de proyecto en la obra de Jujol.

En Jujol, la historia es una referencia secundaria, en muchos casos casi inexistente. En cualquier caso, las formas de las arquitecturas históricas no tienen nunca más valor que el de un plato, una hoz, un alambre, el vidrio de una botella o las alas de una mariposa. Es a partir de una percepción tangible del universo de objetos que le rodea, cuando el arquitecto desencadena sus procesos formales. Son estas formas las que se articulan, se encabalgan y se interpretan formando el bulto de sus diseños y edificios.⁸⁷

Este universo que menciona Solà-Morales y que dota a Jujol de todo el instrumental necesario para sus procesos creativos, lejos de referentes culturales es, en palabras del autor, la casa de los hombres y la casa de Dios; o traducido en términos constructivos, las viviendas y las iglesias. Esta polaridad se lee de manera paralela sintetizando la obra de Jujol en un único objetivo: intervenir en el hogar como lugar esencial de la arquitectura. Intervenciones en las que, puntualiza Solà-Morales, actuará de diferente manera: la arquitectura doméstica será el campo donde Jujol experimentará de manera más libre, mientras que en la arquitectura religiosa se establecerá una tensión más fuerte entre las exigencias del programa, y los estallidos autónomos de creatividad del arquitecto. Esta dualidad cristaliza en dos tipos de narración dual pero con un nexo común. En las viviendas, tanto de nueva planta como en las intervenciones en edificios ya existentes, se sirve de una base geométrica —impuesta o existente— para desarrollar una serie de nuevos episodios autónomos que impide una lectura global de su intervención, lo que

⁸⁷ Ignasi de Solà-Morales, “La arquitectura de Josep M^º Jujol”, *Quaderns*: núm. 179-180 *op. cit.* 12.

Solà-Morales califica de ausencia de estilo. En las iglesias, Jujol actúa utilizando como soporte la estructura canónica del edificio —la planta central, la longitudinal, etc.— para repetir este proceso de estallido de acontecimientos que genera la yuxtaposición de escalas diferentes de intervención: el mobiliario, las pinturas, la escala de servicio, el acceso, el campanario... Impidiendo así la presencia de un elemento global.

El decálogo con el que finaliza su reflexión y que resume las ideas expuestas, Solà-Morales establece las pautas de interpretación de la arquitectura de Jujol. Entre los diferentes conceptos que enumera, destaca la que explicita la relación de Jujol con las corrientes de vanguardia:

La opción por la manualidad, por el agrarismo, por la exacerbación de las pequeñas obras, la anticonvención maligna, establece analogías con la otra gran corriente crítica de la modernidad: el dadaísmo y el surrealismo. Hablar de Jujol surrealista se presta a confusión. Es evidente adivinar una actitud crítica y unas técnicas lingüísticas propias de la fragmentación moderna, que son paralelas, en ciertos aspectos, a las del surrealismo. La ambigüedad entre crítica y reacción que encontramos en Jujol es del mismo orden que la que encontramos, por ejemplo, en Miró o Max Ernst.⁸⁸

El autor pone de manifiesto la dificultad de no diferenciar la actitud crítica que Jujol realiza ante la modernidad, con las manifestadas por las corrientes de vanguardia. No obstante, esta misma posición crítica lo lleva, paradójicamente, a ser considerado moderno mediante el propio proceso inacabado de su obra, o de los recursos lingüísticos con los que actúa. Solà-Morales nos muestra como el caso complejo de Jujol no admite catalogaciones rápidas al uso y que, sólo a partir de un análisis en profundidad se intuyen pistas en relación a la revisión del término modernidad, en ocasiones estéril sin un análisis exhaustivo de cada particular⁸⁹.

En 1990 sale a la luz el libro que Solà-Morales dedicará, de manera monográfica, al arquitecto Jujol. Después de una breve referencia a la diletancia con que los críticos del mundo del arte y la arquitectura se han ocupado de Jujol —casi cuarenta años después

88 Ignasi de Solà-Morales, *Quaderns*, núm. 179-180.: 18.

89 Esta revisión en término inverso, es decir, valorando lo que la tradición clásica aporta a la modernidad, se encuentra desarrollada en Ignasi de Solà-Morales, “De la tradición a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición *Beaux Arts*”, en *Arquitectura*. Madrid, núm. 243 julio-agosto 1983. El artículo pone de manifiesto lo que la modernidad adquiere de deuda, con formulaciones avanzadas desde la tradición clásica en relación a la obra de arte, partiendo del concepto de imitación. El ejemplo, en este caso, explicita como un material histórico puede ser imitado, en ausencia total de consciencia del pasado, y llevado a término desde la abstracción.

de su muerte en 1949—, Solà-Morales ratifica lo desarrollado en artículos anteriores: que Jujol, sin ser un antecedente cultural de cualquier movimiento de vanguardia o actual, no deja de ser un claro exponente de la complejidad y perplejidad del arte moderno y contemporáneo. Añadirá, sin embargo, un comentario que otros autores han decidido dejar de lado: a pesar de haber salido del país en sólo una ocasión, en los años veinte, Solà-Morales insiste en la influencia que de alguna manera tenían que ejercer todas estas corrientes paralelas que respiraba el ambiente de las aulas en la Escuela de Barcelona, así como la amistad que unía a Jujol con Massó, Pericas, Godoy, o Jeroni Martorell, o su interés por la obra de Olbrich, Makintosh o Berlague.

En todo caso, las conclusiones de Solà-Morales son claras: no se puede desvincular el mundo propio e introvertido de Jujol, de su obra, y es preciso ampliar sus influencias más allá de un universo cotidiano, diario. No es tanto el momento histórico que vive Jujol, sino su propia historia, este ultra localismo que carga a sus espaldas, y que le aleja de las vanguardias provocando su olvido, dice Solà-Morales, en la historiografía del arquitectura del siglo XX.

Creemos que es ingenuo el intento de trazar paralelismos sectoriales con los que poder decir que Jujol se anticipa al collage, al surrealismo, al arte povera o al deconstruccionismo. Son ejercicios que pueden hacerse ensayísticamente pero que en vez de iluminar, confunden. Preferimos proponer una lectura del caso Jujol desde su propia historia y desde sus propias circunstancias. Sólo desde ellas nos es dada una cierta comprensión⁹⁰.

Una aproximación construida: Josep Llinàs

Seguramente no exista ningún arquitecto con una visión más concreta de la arquitectura de Jujol que Josep Llinàs. Una visión formada mediante el estudio, y comprobada gracias al proyecto y dirección de restauración de una de las principales obras del arquitecto de Tarragona, el Teatro del Patronato Obrero. Su posición, por tanto, ajena a la crítica referencial, procede más por descripción de lo que puede ver, que puede tocar, convirtiéndose en una valoración más que esencial a las diferentes aproximaciones que de la historiografía jujoliana realizamos. Llinàs destaca la *naturalidad* con que Jujol llena de vida objetos inanimados, y la habilidad del arquitecto para manipular objetos cotidianos que incorpora a sus obras.

Utiliza los más insólitos materiales para dar apariencia a sus ideas –platos, tazas, somieres viejos (como armado de muros), hollín, piedras encontradas casualmente (podría pensarse

90 Ignasi de Solà-Morales, *Jujol* (Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1990) 27.

que al ir a visitar la obra en construcción), cabezas de muñeca, cajas de cartón, vendas enyesadas -, operando con ellos con la misma facilidad con que un niño actúa sobre objetos vacíos de contenido para transformarlos en algo dotado de animación y vida.⁹¹

En 1984 publica, en *Quaderns*, un artículo donde define la arquitectura de Jujol como una arquitectura del sentimiento, una arquitectura vital o, lo que es lo mismo, una arquitectura que se nutre de la vida.

(...) no va a recomponer la realidad, como hacía aquella arquitectura que utilizando principios y normas extraídos de la misma se propone como un espejo en el que se reflejan con satisfacción las instancias del poder, sino que va a representar otra realidad, exactamente aquella con la que sueñan los que sólo conocen lo que puede ser percibido por los sentidos, sin mediación de esquemas de orden ni de esquemas interpretativos, que no tienen automóvil y que imaginan (cuando ya sólo la imaginación puede ofrecer consuelo) la casa que desearían vivir. Las casas para todos aquellos que nada tienen excepto la vida son las que construyó Josep M. Jujol.⁹²

Es esta naturalidad de la arquitectura de Jujol la que seduce Llinàs. Esta ausencia de discurso externo a la arquitectura donde las cosas son por sus propiedades, sus atributos, su percepción visual. Llinàs insiste en el alejamiento de las claves interpretativas para dotar cualquier elemento de representación comprensible. En realidad la operación de Jujol consiste, según Llinàs, en transformar las entidades arquitectónicas en una representación de la realidad apta para cualquier espectador. Jujol se mueve, entonces, dentro del frágil límite entre abstracción al margen de la realidad y la necesaria operación de representar lo que debe ser comprensible, lo que supone implícitamente inteligible en una sociedad de carácter religioso.

Dos años más tarde, Llinàs describe, en clave de ficción, el que ha sido uno de los episodios más celebrados del arquitecto Jujol: la incrustación del porrón en la cubierta de Casa Bofarull —recordemos que Flores lo tildaba como la acción más radical de su arquitectura. Nos detenemos en las últimas palabras con las que Llinàs resume un proceso que describe a partir de las apreciaciones que cada gesto causa a terceros; en realidad, escribe sobre la voluntad silenciosa de Jujol, cuando acomete, con decisión, la colocación de la vajilla rota encima de la cubierta:

Cuando la señora recupera el aliento (...) descubre todo lo que había visto Jujol en los restos del desayuno: la lisura de la loza, el sugerente perfil del asa de un tazón, el tamaño y

91 Josep Llinàs, “Un arquitecto en una isla desierta”, *El País*, Barcelona, diciembre de 1983. Suplemento: 36.

92 Josep Llinàs, “Josep Maria Jujol, architectus: 1879-1949”, *Quaderns* núm. 179-180 *op. cit.* 99.

la forma del porrón, el grueso de los platos, la parte inferior de las tazas, el variable brillo del material según el grado de concavidad y la superficie de los fragmentos, cómo y de qué manera un material líquido puede ser recogido.⁹³

Llinàs insiste en la materialidad de Jujol, es decir, en esta capacidad del arquitecto por mirar a partir de los atributos materiales que desprende la realidad, esta condición de característica material, perceptible, geométrica, tangible, visible sólo a los sentidos, donde las cosas son lo que son. La mediación entre realidad y representación desaparece, y las cosas son lo que queremos que sean. Llinàs cita diversos ejemplos en su artículo: el sagrario de Bonastre con forma de bombona de butano, las ventosas de los pulpos de los medallones de la sala hipóstila del Park Güell con tazas y platos, la tribuna de la casa Negre... La arquitectura se acomete ahora con realidades cotidianas, con salsas, con el fondo marino, con vajillas troceadas, con montañas, con somieres en desuso, objetos lejos de la clásica composición de elementos, sistemas constructivos o la misma Historia de la Arquitectura. Todo tiene un espacio, dice Llinàs, en la arquitectura de Jujol.

Así describe el proceso de transformación que, en Jujol, se da cuando traspasa el mundo abstracto para retomar la cotidianidad mediante unos símbolos en clave religiosa:

(...) si la religión acaba proponiendo un orden perfecto que sustituye el mundo sensible por una abstracción formal sin fisuras, en el que la geometría y el número acaban prevaleciendo sobre la realidad (la cruz, el círculo, La Santísima Trinidad, el triángulo equilátero), la óptica jujoliana reconduce el Reino Celestial al terreno de lo concreto y la tribuna de la Casa Negre es la carroza con que la Virgen María ha viajado desde las alturas, para atender afectuosamente una solicitud de ayuda, o la escalera de esta casa, la habitación en que vive el ángel que, colgado por los pañales, flota ingrávido en una noche de azulete entre nubes y bombillas⁹⁴

Aunque el artículo que mejor precisa la posición que defiende Llinàs para describir la arquitectura de Jujol, se encuentra en dos escritos paralelos que explican la idea de *naturalidad*, aplicada a la arquitectura en su sentido de calma, paz o serenidad. Adjetivos que bien podrían indicar el alejamiento de Jujol en relación a las acciones que, sin pretenderlo, se acercaban antagónicamente a las efectuadas de manera consciente por los grupos artísticos de vanguardia. En el escrito titulado *Sorra mullada*, Llinàs describe la especial relación entre arquitecto y construcción que Jujol tiene con sus

93 Josep Llinàs, "Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo", *Barcelona Metròpolis Mediterrànea* 2 (Barcelona, 1986): 114.

94 Josep Llinàs, "Jujol, arquitecto en Sant Joan Despí", *Quaderns* núm. 179-180 *op.cit.* 63.

obras; una relación que descubre a través de los dos años y medio que duran las obras de restauración del Teatro del Patronato Obrero. Una relación basada en las sensaciones táctiles y visuales, fruto de la ausencia completa de sufrimiento en la obra; una relación basada en la ejecución y su resultado

No pateix el paleta, que por treballar sense utilitzar el paletí per retallar figures incòmodes i acaba empastant amb la mà el morter sobre aquesta junta, reproduint el gust que dóna ficar les mans dins un bassal de fang.

I no pateix l'arquitecte, que encantat per l'aspecte dels grumolls al costat dels tirants, els reutilitza, com si fossin material que s'escapa entre la junta de ferro i la petxina de la volta en reomplir el forjat. I, a més a més, un tercer actor, l'espectador, somriu en reconèixer en el resultat (no especialment els seus valors estètics) el record solidari –tàctil- de la sorra mullada que s'escola de les mans.⁹⁵

En el segundo escrito, Llinàs se sirve del binomio Gaudí-Jujol para contrastar la diferencia entre ambos arquitectos. Si para Carlos Flores se trataba de la racionalidad enfrentada a la intuición, Llinàs propone un estado del espíritu, del ánimo con que se presentan las obras de uno y otro al espectador. Reproduzco el texto íntegro para una mejor percepción:

Gaudí.

De nit totes les preocupacions s'acumulen com els vagons d'un tren sobre la màquina, quan aquesta s'atura.

Temps tempestuós i sobre el mar agitat apareix a contrallum la Mare de Déu.

La casa Milà havia de ser només la peanya (sic) d'una imatge de la Mare de Déu situada en el xamfrà Passeig de Gràcia/Rosselló.

Un magma de pedra inquietant al qual li manca el contrapunt salvador.

Jujol.

L'arquitecte és a la banyera, estirat i immòbil, i la làmina d'aigua li arriba al coll.

És un estat –quietud i silenci- en què la ment divaga, mig endormiscada, i els pensaments flueixen lliurement, sense disciplina ni objectius.

L'aixeta no tanca bé i una gota d'aigua va caient sistemàticament cada pocs segons.

Ploc... ploc... ploc... ploc...

Jujol intercala en el rítmic degoteig allò el qual el seu cap li porta, sense interposicions de la voluntat.

Ploc... M... ploc... A... ploc... R... ploc... I... ploc...A...

Més tard s'aixeca de la banyera, primer una cama, després l'altra, i embolicat amb una tovallola treu el cap i deixa que l'aigua s'escolí. L'aigua s'acomia amb un remolí i desapareix pel forat del desguàs.

La casa Milà i el teatre Metropol són coetanis.

95 Josep Llinàs, "Sorra mullada", "Del teatre Patronat Obrer al teatre Metropol", *Quaderns* núm. 212 UIA 1996: 141.

L'espectador sobreprès en el primer cas, o l'espectador solidari,
que somriu en recordar sensacions semblants, en el segon.
La Mare de Déu com el capità a la proa d'un vaixell que lluita contra la tempesta o la Mare
de Déu que acompanya en la banyera.⁹⁶

El discurso de Llinàs defiende la relación entre pensar y actuar, que se materializa sin intermediaciones teóricas o históricas, a través de la experiencia sensible de la cotidianidad opuesta, del hacer diario que no busca sino que vive las experiencias, sin sobresaltos ni premeditación. Es una manera de hacer tranquila la que, según Llinàs, define mejor el talante de la arquitectura de Jujol.

La última conferencia impartida en el COAC sobre Jujol bajo el título, “Arquitectura = Diumenge”⁹⁷, es bien explícita. Llinàs entremezcla, en clave de metáfora, la doble definición de descanso y devoción religiosa. Llinàs explica Jujol como persona porque entiende que su obra es incluso más perceptible a la gente que no pertenece al mundo de la cultura, que a los académicos. Este aspecto lo relaciona con el anonimato, con la ausencia de disciplina; con un mundo, dice Llinàs, que ha visto traducido en arquitectura todo lo que le rodea y que, por tanto, permite una aproximación a su obra sin un conocimiento previo. La actitud de afección hacia el mundo local, la relación del mundo y la geografía vinculada a relaciones personales, es el componente que genera el universo jujoliano. Y sus límites son los que aciertan a ver sus ojos, la longitud que abarca su visión, es la que va definiendo el mundo donde se moverá Jujol: los campos de Tarragona, el mar de Tarragona, los utensilios del campo... Es un concepto de cultura ultralocal

Joan Bassegoda. Notas biográficas

La posición privilegiada como arquitecto conservador de la Real Cátedra Gaudí permite, a Joan Bassegoda, tener acceso a multitud de datos que nos aportan conocimiento y contraste en la vida de Jujol. A pesar de la polémica personalidad del arquitecto Bassegoda, el interés de sus conocimientos extensivos sobre la vida y obra de Gaudí, añaden datos a tener en cuenta cuando habla de Josep Maria Jujol.

⁹⁶ Josep Llinàs, *Quaderns* núm. 212 *op. cit.*: 140.

⁹⁷ Josep Llinàs, conferencia: “Arquitectura = Diumenge”. COAC, Barcelona 03 de julio de 2003.

En 1985, Bassegoda publica y reproduce unos dibujos de Jujol para ilustrar un escrito, en forma de homenaje, que se convierte en una historia biográfica del arquitecto. El artículo, poblado de anécdotas contadas a través de sus alumnos en la Escuela de Arquitectura, contiene datos biográficos que complementan los primeros años profesionales del arquitecto, en particular sus años como profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Los dibujos forman parte del archivo que conservaba Ràfols bajo el nombre *José M. Jujol. Croquis y fantasías de este insigne arquitecto*. Cuando muere Ràfols, y pasados tres años, su viuda, D^a. Magdalena, entrega el 26 de enero de 1968 los dibujos al profesor Bassegoda: catorce de estos dibujos están en la Real Cátedra Gaudí, mientras que el resto son depositados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura Barcelona⁹⁸.

Los escritos del curador de la Real Cátedra Gaudí no son críticos, pero contienen un alto porcentaje de datos que ayudan a aclarar el recorrido vital y profesional de Jujol. Si en los primeros escritos y noticias que publica Bassegoda, su aportación ayuda a superar una siempre difícil sombra gaudiana que impide en ocasiones valorar al arquitecto de Tarragona, a partir de la década de los años 90, su opinión se extrema, iniciando una campaña encubierta de menosprecio hacia la obra de Jujol, para priorizar, innecesariamente, la obra del maestro Gaudí:

Des de 1906, en que assolí el títol a l'Escola d'Arquitectura, exercí amb honradesa i passió el seu ofici de constructor, per bé que la seva obra es caracteritza més pel color i el dinamisme de les seves formes, que no pas per especials conquestes tècniques i estructurals. (...) Si es passa revista breument a la seva producció arquitectònica no es troben genialitats constructives en la distribució de superfícies i composició de volums.⁹⁹

Sin considerar las palabras del profesor Bassegoda ofensivas, conviene entender el interés del mismo para preservar la supremacía del maestro Gaudí. Si autores como Solà-Morales, Llinàs, Lahuerta y otros datan el inicio de entrada en el taller de Jujol como estudiante en 1905, año en que finalizan las obras de la casa Batlló, Bassegoda defiende la inexistencia de la mano de Jujol en la obra del Paseo de Gracia de Barcelona. Tanto es así que escribe, en 2001, un artículo con el explícito título de *Un error a corregir*:

⁹⁸ Actualmente, todos los dibujos se hallan en la Biblioteca de la ETSAB, catalogados como dibujos de la *Reial Càtedra Gaudí*.

⁹⁹ Joan Bassegoda, "Estructuras arquitectónicas de Jujol", *Actualitat permanent de l'obra de Josep M. Jujol* (Valls: 1994) 41.

*Jujol y la casa Batlló*¹⁰⁰, argumentada a partir de la custodia de una cinta magnetofónica donde guarda la entrevista con José Bayó Font, contratista de la obra en cuestión, que publica en 2003.

Quaderns: un catàlego razonado

En 1989, la revista oficial del Colegio de Arquitectos de Cataluña edita un número monográfico sobre Jujol. Doscientas veintidós páginas, once textos críticos y una selección de doce obras llenan el que forma el especial más amplio publicado por el COAC, bajo la dirección del arquitecto J. LL. Mateo. Entre los textos críticos se encuentran artículos de Ignasi de Solà-Morales, Oriol Bohigas, el artista Perejaume, Vicenç Altaió, Montserrat Periel, Manuel Gausa, Enric Miralles, Carles Riart, Josep Llinàs y Elías Torres. Las selecciones de las obras están introducidas por Jordi Sardà, Josep Quetglas, Carlos Flores, Xavier Güell, Robert Brufau / Agustín Obiol, Jaume Bach / Gabriel Mora, Josep M. Jujol Jr., Jordi Duatis y Marta Cervelló. Una cronología y una bibliografía cierran el trabajo.

Al margen de operaciones críticas basadas en analogías formales, el monográfico de *Quaderns* aporta una clara intención de situar, gráficamente, las intervenciones de Jujol en edificios ya existentes y contrastar los planos de los edificios de nueva planta con dibujos previos del arquitecto. Este primer re-dibujado planimétrico, una sintética aproximación, es toda una declaración que sirve para poner en evidencia como en 1989, cien diez años después de su muerte, aún no existe un estudio y una revisión en profundidad de los edificios proyectados y construidos por Josep M.. Jujol.

En particular quiero destacar el artículo de Elías Torres quien, desde el título “Jujol s”, hace una reflexión gráfica que pone de manifiesto mediante la hábil superposición de edificios coetáneos europeos, la posibilidad de contaminaciones diversas. El ejercicio es una muestra de cómo la ausencia de contacto no impide la simultaneidad de pensamiento, a la vez que muestra las sorpresas y el interés que puede resultar de forzar en ocasiones comparaciones a priori inesperadas.

Enric Miralles habla de la falta de escala en los edificios de Jujol o, lo que es lo mismo,

100 Joan Bassegoda, “Un error a corregir. Jujol y la casa Batlló”, *La casa Batlló* (Barcelona: Publicacions de la Reial Càtedra Gaudí, 2001).

del tratamiento no diferenciado de todos y cada uno de los elementos que componen sus edificios: desde el detalle de un pavimento hasta la planta de una iglesia. La obra de Jujol muestra a la vez otra obra más superficial, dice Miralles, contenida en la primera y observable sólo desde unos ojos ajenos. El concepto de superficialidad que utiliza Miralles es muy diferente al que explicitaba Moneo para quien la idea de maquillaje, de capa que disimula lo ya existente, mostraba el espíritu del arquitecto. Es en una nota a pie de página, donde encontramos la referencia que Miralles utiliza para declarar la modernidad de Jujol:

Muchos de los términos que aparecen en la obra de Jujol tienen su desarrollo entre obras cercanas al surrealismo. Este término de “superficialidad” es el que usa Savinio para presentar un pensamiento libre de trabas, que se desliza entra las cosas, que recoge en la superficie todo lo que debiera estar oculto, que acepta todo lo que aparece de golpe, etc...¹⁰¹

Miralles recoge la idea de naturalidad que Llinàs explica cuando define la obra de Jujol, y le da una nueva dimensión; no sólo existe esta voluntad de dotar de vida a las cosas ya existentes, sino que también introduce el azar del hallazgo, de la sorpresa, de lo que tiene la capacidad de desplazarse con cierta facilidad, precisamente por su condición de estrato superficial, de ausencia de profundidad o de contenido.

MNAC y los objetos

Festejando el año Gaudí, el 2002 se llena de conmemoraciones y actos para celebrar la onomástica del 150 aniversario del nacimiento del maestro de Reus. El despliegue es internacional, con conferencias, seminarios, cursos, talleres, etc. Entre la diversidad de actos se celebran muestras en torno a los colaboradores y personajes cercanos al mundo gaudiano. En ese marco, el *Museo Nacional d'Art de Calunya* inaugura, en mayo de ese año, la exposición y el catálogo de la muestra *Jujol diseñador*, donde se expone la faceta del diseño de objetos que Jujol ejerce principalmente para Pere Mañach: las piezas de arte litúrgico y mobiliario en madera, realizado en los talleres Arana y Bru de Tarragona así como diversos trabajos en forja.

En el catálogo participan varios autores con la perspectiva de más de diez años sobre el primer centenario de la muerte de J.M Jujol. Es momento de revisar y complementar opiniones críticas escritas tiempo atrás. Mari Ángeles Fondevila, comisaria de la

101 Enric Miralles. Nota a pie de página en “És això de Jujol?”, *Quaderns 179-180 op. cit.* 55.

exposición, abre los escritos críticos con un reconocimiento a Ignasi de Solà-Morales como uno de los mejores especialistas sobre Jujol, pero con el que no comparte algunas de sus afirmaciones. Fondevila recuerda que Ràfols, en 1918, ya calificaba la obra de Jujol de «delirante», «colorista» o «insólita», y es precisamente él quien llama la atención sobre el trabajo inédito de un alumno suyo, estudiante de quinto, sobre la obra de Jujol en 1945. El alumno era Alfonso Buñuel y, a pesar de la diferencia de edad entre Buñuel y Jujol, Fondevila destaca que habría que estudiar los posibles nexos de conexión.

(...) Ni que els seus treballs personals alhora desconcertants i de difícil classificació, brillen amb llum pròpia, fan gala d'una inventiva audaç i constitueixen una clara premonició de l'avantguarda, en especial dels mecanismes surrealistes, dadaistes i de l'art povera. Les seves creacions han estat defensades amb un entusiasme inusitat pels esperits més sensibles de l'art contemporani com ara Perejaume, qui ha trobat en l'obra de Jujol una rica font d'inspiració.¹⁰²

El treball de Buñuel té un interès fora de tota discussió atesa la personalitat artística del seu autor, que havia establert nexes d'unió amb cercles surrealistes de París, havia fet alguns collages i disposava d'una biblioteca molt ben nodrida, representativa de l'avantguarda (...)¹⁰³

Carlos Flores, defensor una vez más de la condición protosurrealista de Jujol, opina que las actuaciones del arquitecto no se dictan sólo desde el intelecto, sino que provienen de todo el cuerpo donde la superación de la racionalidad viene apoyada, por un profundo conocimiento de los materiales y las inevitables condiciones de uso y funcionalidad. La novedad de los comentarios de Flores se define por lo que él llama fantasías, en ausencia de la irracionalidad que respondería a una estructura subyacente de funcionalidad y uso.

Montserrat Duran, apuesta por la multiplicidad de lecturas, en concreto cuando habla de Can Negre:

(...) Aquesta façana de Can Negre no pertany específicament a cap repertori figuratiu determinat i, al mateix temps, pot explicar-ne molts: barroquisme, expressionisme, surrealisme...¹⁰⁴

Bassegoda aporta de nuevo nuevos datos biográficos en relación a su fecha de nacimiento,

102 Mariàngels Fondevila, "Jujol. Les arts de l'objecte i el disseny", *Jujol dissenyador* (Barcelona: MNAC i Fundació La Caixa, 2002) 18.

103 *Ibidem*

104 Montserrat Duran, "Jujol a Sant Joan Despí: arquitectura i disseny", *Jujol dissenyador op. cit.* 133.

pero en concreto hay un dato que pasa desapercibido en el resto de historiadores: un viaje de Jujol a Lieja.

(...) I que el 1905, quan encara era estudiant, se li otorgà, a proposta dels claustre de professors de l'Escola d'Arquitectura, un ajut que li permeté viatjar a Lieja, en ocasió de l'Exposició de Belles Arts.¹⁰⁵

El artista Perejaume, también deja sus reflexiones en el catálogo, interrogándose sobre la relación entre los recursos plásticos que se evidencian en las celebraciones folklóricas o festivas, y su aportación en recursos de la obra de Jujol, como movilidad, fragilidad ...

(...) Potser no ha estat prou remarcat fins a quin punt Jujol, quan es planteja d'unir l'arquitectura i l'efímer, o l'arquitectura i el moviment, o l'arquitectura i la fragilitat —trets, d'altra banda, netament barrocs— aprofita en les seves obres tot el llegat de recursos que li ofereixen les celebracions festives, folklòriques i rituals. Jujol coneixia aquests recursos de primera mà; de fet, tot al llarg de la seva producció trobem encàrrecs concrets per aquesta mena d'actes; des de l'ornamentació del carrer Ferran de Barcelona (...) fins als diversos elements processionals fets expressament per el gremi de pagesos de Tarragona. Ara bé, el que ens interessa remarcar és l'empremta que la brilladera, la mobilitat, la sorpresa contínua d'aquesta mena d'actes, deixen en la seva arquitectura (...)¹⁰⁶

Pero donde más exhaustivamente aborda Perejaume el tema Jujol es en el libro *Ludwig Jujol: ¿qué es el collage sino acercar soledades? Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Perejaume define el collage como un vehículo insustituible que permite el desplazamiento en el mundo contemporáneo, del mismo modo como lo hace la metáfora en la literatura. A partir de esta tesis, recorre el arco que va desde Luis II de Baviera a Josep M. Jujol, con el conocimiento de la inconsciencia que tienen, ambos personajes, del collage como concepto.

Durante el recorrido Perejaume señala una hecho: en el inicio de la carrera de Jujol en solitario, él mismo será sus propios colaboradores. A pesar de los nombres con los que trabaja habitualmente —Alfonso Domingo, Ramón Farré, Josep Oliver, Josep Azcona, Joan Matamala, etc.—, Jujol se convertirá él mismo en cantero, pintor o carpintero. Y así empezará a identificar los objetos que observa con otra función que a priori no tenían.

(...) fruit també, d'aquella aproximació als materials i acceptació dels accidents —en una actitud completament oposada a la del monarca bavarès—, apareix, en l'obra de Jujol, una

105 Joan Bassegoda, "Jujol a l'Escola del Treball", *Jujol dissenyador op. cit.* 137.

106 Perejaume, "Dues jotes, una u, una o i una ela", *Jujol dissenyador op. cit.* 144.

concepció més àmplia que no la dels cubistes I surrealistes, fins i tot que la del mateix Max Ernst de la idea de collage; "el collage d'arquitecte" (...) l'edificació de materials diversos amb estils diversos per a usos diversos i, alhora, l'ús de l'arquitectura com qui es troba a l'interior d'un espai plàstic i hi veu pinzellat, la distribució de llums, ombres i colors, l'edifici que és un mur, el mur que s'obre en un altre edifici.¹⁰⁷

Para Perejaume, la idea de desplazamiento en Jujol no se produce en la distancia de las cosas, si no en ellas mismas provocando la ruptura de sus límites. En Jujol no hay escenografía, sus relaciones son territoriales y de respeto próximo, que fundamenta en la permanencia geográfica del lugar. Características que Perejaume reconoce en la actitud de otros artistas, como Miró, Picasso, Tàpies, Brossa ..., pero ratifica la ausencia en la biografía del arquitecto, de cualquier contacto existente entre los mencionados artistas, a pesar de la tan estrecha aproximación entre sus collages.

Desde Rotterdam

Con un prefacio de Aldo van Eyck se publica, en 1996 en Rotterdam, un libro monográfico de los autores Vincent Ligtelijn y Rein Saariste. El trabajo se realiza con motivo del centenario de la muerte de Jujol, pero al no encontrar editor su salida se demora. Así lo explica Eyck:

Whit architecture and meaning drifting apart –believe it or not- this little volume come as a message from another more enlightened world. It was to have appeared in 1979 for the hundredth anniversary of Jujol's birth, but no Publisher could be found willing to take the risk –not even in Barcelona.¹⁰⁸

Los estudios de los autores neerlandeses nos aportan nuevos datos; sus hallazgos se refieren a la desconexión de los "objetos encontrados" con la ornamentación rústica, presentando Jujol como un hábil manipulador de las técnicas tradicionales. Más en concreto cuando se refieren a la arquitectura doméstica, afirman que a pesar de que Jujol conocía casi con toda seguridad el Palacio Güell (1891), no le afectó los nuevos modelos de movimiento y dinamismo de su concepción espacial. Jujol continuaba utilizando la tradicional planta baja, así como las habitaciones conectadas por un corredor. Este hecho, continúan Ligtelijn y Saariste, podría explicar por qué en las rehabilitaciones

107 Perejaume, *Ludwig Jujol: què és el collage sinó acostar sledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol* (Barcelona: Edicions de La Magrana, 1989) 22.

108 Vincent Ligtelijn y Rein Saariste, *Josep M. Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 7.

que realiza Jujol, deja intacta la estructura. El reconocimiento de esta voluntad de preservación de lo existente, así como los referentes naturales, familiares o cotidianos, son los invariantes que los autores no dudan en reconocer.

(...) Jujol was not a Surrealist anyhow. The uninhibited way in his naïve sincerity, he turned familiar places and meanings inside-out, does somethings give his work a surrealist flavour¹⁰⁹.

No es tanto una condición sino una manera de investigar lo que hace que hablen de un Jujol próximo a la corriente que más adelante se llamará surrealista. La tienda Mañach de la calle Ferran de Barcelona, obra ya desaparecida, será el proyecto que con más contundencia juega con un universo onírico y difícil de clasificar en la época. En todo caso, los profesores holandeses hablan siempre de efectos y aproximaciones, más que de una metodología que permita aseverar la condición surrealista de Jujol *avant la lettre*.

(...) Take for example, the capital at the first floor of Casa Planells: it servers more to ‘whip up’ the upstairs neighbour’s floor than to prop it up. Effects like this, and the use of existing objects in unusual contexts, often make a surrealistic impression in Jujol’s work. The Casa Negre staircase, for instance.¹¹⁰

En el año 2002 Ligtelijn aporta, para la exposición antes reseñada del MNAC, el artículo titulado *Jujol, pintor-arquitecto*. Poco a poco va demostrando como la pintura de Jujol no es sólo una disciplina paralela, sino que deja sentir su influencia en las soluciones arquitectónicas, produciéndose un viaje de doble sentido entre pintura y arquitectura. Asimismo, Ligtelijn reflexiona acerca del ornamento, clasificando sus diversas manifestaciones en aquellos ornamentos que son de apoyo y los que confunden; los de apoyo pueden ser los que intensifican la imagen o la exageran, mientras que los que la confunden, lo que hacen es desplazar parcialmente la atención, o invertir la imagen arquitectónica. Bajo esta premisa, Ligtelijn aplica resultados *surrealistas* a la obra de Jujol:

(...) No pas sense humor, Jujol permetia que l’ornament assumís aspectes concrets de l’estructura arquitectònica per “recrear-los” de manera surrealista, tal com succeeix en les pintures de la Casa Bofarull, que sembla com si “fixessin” la canal pluvial a la façana posterior (...) No obstant això, el desplaçament de l’atenció per part de la imatge experimentat com un canvi en l’accent es pot comparar fins i tot més bé amb la síncope, més coneguda en música que en arquitectura. Segurament Jujol, amant de la música de Bach, estava familiaritzat amb aquest fenomen, en el qual l’efecte ve produït per la tensió entre

109 Vincent Ligtelijn y Rein Saariste, *op. cit.* 41.

110 *Ibidem*.

l'esperat i el que de fet té lloc.

(...) Indiscutiblement, l'obra més important de Jujol és el recobriment ceràmic del banc del Parc Güell, per al qual va anar recobrint les formes arrodonides del banc. És una tècnica alhora enginyosa i surrealista. (...) Sovint s'afirma que Jujol va ser precursor dels dadaistes i els surrealistes, que van aparèixer molt més endavant. Aquesta afirmació històrica i artística solament adquireix valor en vista del desenvolupament de la seva obra, que demostra clarament que la seva tècnica de descontextualització és una extensió de les tècniques de superposició de sistemes decoratius i arquitectònics que ja dominava. Tot apunta que la separació entre decoració i estructura arquitectònica va desbrossar el camí perquè es desenvolupés la tècnica del collage en Jujol. (...) Can Negre (1915-1939) i Casa Bofarull (1914-1931) destaquen com a exemples especialment brillants d'aquest nou enfocament¹¹¹.

Un caso de exageración de ornamentación de apoyo sería, según Ligtelijn, la solución que Jujol propone en la fachada de Casa Bofarull: un fondo coloreado intenso detrás de una galería. Esta imagen —que proviene del barroco según el profesor holandés— consiste en la inversión arquitectónica que dota, al muro azul situado en segundo plano, el protagonismo de la fachada.

Desde Nueva York

Dollens y Christ, editores de la revista *Sites*, dedican un artículo sobre Jujol en el número 8-9 de 1982¹¹², a propósito de la Casa Planells de Barcelona. El escrito será una primera aproximación a lo que será, un año más tarde, el número 11 de su revista: un monográfico sobre Jujol que englobará su arquitectura más consolidada¹¹³. El monográfico también incluirá artículos de Carlos Flores, Jujol Jr., George Collins, y una cronología y guía redactada por el hijo de Jujol.

En la introducción, firmada por Dollens y Christ, explican el descubrimiento de Jujol «por accidente¹¹⁴». El viaje de los editores a Barcelona tenía como objetivo visitar las obras de Gaudí; pero una noche, paseando por la calle Diagonal a la altura del cruce con la calle Sicilia, descubren un edificio que asemeja, explican, un barco. A partir de esa experiencia se desencadena un interés continuado por su arquitectura que cristalizará

111 Vincent Ligtelijn, "Jujol, pintor-arquitecte", *Jujol dissenyador op. cit.* 117-118.

112 Dennis Dollens y Ronald Christ, "Casa Planells", *Sites 8-9* (New York: 1982): 8-11.

113 Dennis Dollens y Ronald Christ, "An introduction and guide to the architecture of Jujol", *Sites 11* (New York: 1983)

114 Una experiencia muy similar es la que explica el actor John Malkovich, *connaisseur* y admirador de la obra de Jujol, cuando relata su encuentro con el primer edificio que le llamó la atención de Jujol. La posición en esquina, en un tramo de la Diagonal de Barcelona poco frecuentado por turistas y curiosos, alienta el conocimiento *como por casualidad*, del edificio en cuestión, apoyado por los grandes voladizos de las terrazas onduladas que se asonjan sobre la calle.

en una serie de artículos publicados en las páginas de Sites. A finales de los años 80, Dollens organiza una exposición fotográfica del trabajo de Jujol en la New York Public Library y, en Chicago, en la Graham Foundation. Durante este periodo, Dollens mantiene contacto con Jujol hijo y su familia.

Las investigaciones de Dollens y Christ convergen, el año 1994, en un libro que editará el primero y donde pondrá de manifiesto el interés en lo que él llama los cinco edificios más significativos de la obra de Jujol¹¹⁵. Dollens describe los acontecimientos más importantes de la vanguardia en Barcelona —la publicación de la revista 391 de Picabia, la apertura de las galerías Dalmau, los trabajos de Miró ...— y señala que debió ser difícil no verse influenciado o ignorar este magma de recursos y situaciones que se dan en Barcelona, a principios del siglo XX. El autor fecha entre 1913 y 1923 el periodo creativo más significativo de Jujol y remarca como las obras más importantes, la Torre de la Creu (1913), Casa Negre (1914-1930), Casa Bofarull (1914 hasta 1931), la iglesia de Vistabella (1918) y la Casa Planells (1923).

Dollens no duda en afirmar que la arquitectura de Jujol se basa en la fragmentación, la fractura y la rotura de elementos que sutura a través de la geometría:

From the fractured and broken ceramic and glass Jujol reformed (in both senses of the word) and reconstituted, he interpreted, internalized, and intellectualized the concepts of displacement, disjuncture, fracture, and transformative reassembly into a working nonverbal theory and method for fracturing, deconstructing, and transforming space and materials. Jujol's is an architecture of reassembled fractures sutured (as much as possible) by cylinders, curves, triangles, and tetrahedrons¹¹⁶.

An architect searching for a language, of form with which he could build his personal vision into tectonic forms of the twentieth century. If he, for a moment, caught the wafting avant-garde winds that also stroked Picasso and later Miró, creating, predating, or keeping space with their fracturing and simultaneous spatial representations, he did so under a spiritual banner that soon waved in other directions.¹¹⁷

Las tesis de Dollens se verán refrendadas cuatro años más tarde, y dentro del catálogo de la exposición¹¹⁸ que el Ministerio de Fomento, junto con el COAC, promueven sobre

115 Dennis Dollens, *Five major buildings 1913-1923* (New York: Sites Lumen cop. 1994).

116 *Ibidem.*: 102.

117 *Ibidem.*: 103.

118 Josep M. Jujol Jr., *Jujol*. Catálogo de la exposición. (Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo - COAC, 1998).

Jujol, con un artículo que divide según diez textos dispersos —diez historias— que acaban configurando su hilo argumental. La historia número tres, sobre la que insistirá en la número cuatro, señala la diferencia de las lecturas en el tiempo. Dollens asegura que la percepción o el conocimiento de otras obras, modifica la percepción de la obra original conocida antes que estas otras. En cierto modo, Dollens apela al aislamiento sufrido por el arquitecto, ya desde su historiografía, que le ha impedido hablar de sus intervenciones y edificios, en términos de contemporaneidad.

Con las palabras de Dollens, elaboradas desde una geografía lejana pero cercana en el pensamiento, detenemos este *status quaestionis*. La cuestión planteada en sus últimas reflexiones acerca de la incompatibilidad entre una espiritualidad intensa, la visión que de ella se transmite y la pérdida que puede haber supuesto, tanto su valoración desde terceros como la lectura que el mismo Jujol hace de su entorno profesional, podrían definir las claves para responder tantas preguntas que nos hacemos acerca de su tan reivindicada modernidad y/o de su arcaizante anti-modernidad.

Al descubierto han quedado las opiniones, reflexiones e ideas de los autores que, con mayor grado de influencia, han dejado oír su voz en defensa o detrimento del arquitecto Jujol.

Es ahora momento de continuar la búsqueda, de escuchar aquel entorno cultural al que apelaba Solà-Morales, y que nos ayudará a recoger datos, contrastar historias y cruzar pensamientos a través de una de las obras paradigmáticas de Josep M. Jujol en el Camp de Tarragona: Casa Bofarull.





PRIMERA PARTE
CASA BOFARULL DE ELS PALLARESOS



1. CASA BOFARULL:

SU ENTORNO FÍSICO Y CULTURAL

maitines

La vida en un pueblo interior de Tarragona, durante la primera década del siglo XX, se sustentaba, en términos generales, sobre dos pilares: una afición real —por lo necesaria— a la tierra, y unas rutinas religiosas —como pauta de moral— que hacían del culto a la iglesia y de la vida en el campo su manera de entender y discurrir por el mundo.

El día a día se descubre como un continuo de tareas propias de la vida rural, donde el calendario propio de los trabajos de poda, siega, siembra y recogida, se cruzan con las fiestas del Señor, la fiesta del patrón principal de la región, la fiesta del aniversario de la iglesia propia del municipio, las fiestas de la congregación, las de Adviento y las de Cuaresma. Igualmente, el cruce de calendarios muestra su simetría en el cruce entre parroquia y vida comunitaria de manera que obreros, familias y fieles se agrupan en cofradías que defienden, en la medida de lo posible, sus intereses profesionales —si los congregantes son de oficio— o el mantenimiento y acrecentamiento de su devoción religiosa —si su agrupación se debe a la admiración que profesan por un determinado santo o una virgen en particular.

Semejante trabazón requiere de una organización técnica basada, durante muchos años, en una estructura claramente familiar. La herencia social que supone el traspaso de padres a hijos de un modo único de vida permite, a las familias más antiguas, prolongar su nivel de influencia que, en caso de poseerlo, deben esforzarse en mantener y cuidar como patrimonio histórico del consistorio.

Así comienza la historia de una reforma que durará casi veinte años y que permite, a un joven arquitecto, poner en tela de juicio la idea de reforma conservacionista. Jujol cambiará la imagen de la casa propiedad de las hermanas Bofarull —dos mujeres influyentes y principales señoras de un más que modesto pueblo ubicado a siete kilómetros de Tarragona— quienes no dudarán en depositar su confianza en el, todavía, poco conocido arquitecto. No podemos reproducir la intensidad de la mirada de Jujol, pero nuestro esfuerzo se concentrará en saber qué se encuentra y cómo lo encuentra el arquitecto, a su llegada al municipio de Els Pallaresos.



1-01: Retrato de Josep M. Jujol en 1913 a la edad de 34 años. Fotografía: álbum familiar AJ, 1913. La instantánea está tomada en el patio de la casa de la calle Cos del Bou, en la ciudad de Tarragona, propiedad de unos parientes de Jujol donde se alojaba el arquitecto cuando pasaba unos días en la ciudad.

1.1 JUJOL EN ELS PALLARESOS: LOS ORÍGENES DEL PROYECTO

Josep M. Jujol (fig. 1-01), quien ya conocía Els Pallaresos a través de las diversas excursiones que realiza desde Vilallonga del Camp en sus años de estudiante de bachillerato, recorre una vez más el suelo del municipio —esta vez como arquitecto— a lo largo del verano de 1913. Explica su hijo y biógrafo¹ que, disfrutando el arquitecto de unos días de vacaciones con sus parientes de La Secuita², le presentan a sus futuras clientes, las hermanas Bofarull. Jujol ha dirigido cinco años antes, con motivo de las fiestas del municipio, la ornamentación de la iglesia y del pueblo de Alcover, localidad distanciada tan sólo once kilómetros de La Secuita. La presencia en 1908 de los sacerdotes de las diócesis próximas que van a homenajear al nuevo obispo³ permitirá el dar a conocer, en todos los pueblos de alrededor, las intervenciones de Jujol en el municipio donde se comentan y aplauden sus resultados:

Se halla en Madrid el Sr. D. Ramón Barberá, obispo preconizado de Ciudad Rodrigo.

La ceremonia de la consagración se celebrará el 26 del actual en Alcover, provincia de Tarragona, pueblo natal del prelado.

(...) El magnífico templo parroquial será espléndidamente adornado, bajo dirección del distinguido arquitecto de Barcelona Sr. Jujol, habiéndonos producido un efecto sorprendente los planos por él trazados⁴.

Se deduce que tanto por información directa a través de los parientes de Jujol, como gracias a la afortunada coincidencia unos años antes en Alcover —desde donde se canaliza y difunde el trabajo del arquitecto en territorios cercanos—, las hermanas Bofarull estuvieran bien informadas acerca de los proyectos que había realizado⁵

1 Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 88.

2 Desde que estudia bachillerato Jujol pasa los veranos en casa de su tía Rosa Gibert en La Secuita, población cercana a Tarragona. Más tarde, hacia 1910, se desplazará los meses de verano con sus padres a Vilallonga del Camp. El encuentro con las hermanas Bofarull se realiza probablemente en una de las visitas que realiza J.M. Jujol a su tía Rosa Gibert, desde Vilallonga a La Secuita. Josep Maria Jujol Jr., biógrafo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, entrevista personal, 13 de julio de 2009.

3 Se trata de Ramón Barberá y Boada (1847–1924) que fue ordenado obispo de Ciudad Rodrigo el 26 de abril de 1908, en la iglesia parroquial de Alcover. Vide Bishops of Palencia, “Roman Rite” <http://www.gcatholic.com/dioceses/diocese/pale4.htm> (Recuperado el 07 de agosto de 2009).

4 “El obispo de Ciudad-Rodrigo”, *El Lábaro: diario independiente*, Salamanca, 10 de abril de 1908.

5 Jujol había construido como arquitecto independiente la reforma del *Teatre del Patronat Obrer* (Tarragona 1908-09), diversas intervenciones en la torre San Salvador (Barcelona 1909-10), la tienda Mañach en la calle Fernando (Barcelona 1911) y reformas en sus talleres de la calle Barberá. También contaba con un buen número de diversos proyectos no realizados, como el proyecto de la Farinera Teixidó (Gerona, 1909), el proyecto de urbanización de unos terrenos en el barrio de Les Corts de Sarrià, el proyecto del matadero municipal de Sant Feliu (Sant Feliu de Llobregat, 1913), la casa de los Periodistas (1913), y una reforma para la casa Iglesias en la Rambla de Sant Carles (Tarragona, 1913). Joan Basegoda, Jujol”, *Gent nostra*. 77 (Barcelona: Nou Art Thor, 1990): 33.

también en las ciudades de Barcelona y Tarragona (fig. 1-02). Durante ese mismo año, Jujol redacta en su estudio el anteproyecto de la casa de verano para su tía doña Josefa Romeu en el municipio de Sant Joan Despí, un anteproyecto de reforma de vivienda para don Josep M. Iglesias en la calle San Olegario de Barcelona⁶ y la reforma del nuevo presbiterio y pila bautismal de la iglesia parroquial de Constantí. Asimismo, ultima las pinturas que realiza en el presbiterio y la sillería del coro de la Seo de Mallorca, así como los rosetones del techo de la sala hipóstila y el banco del Park Güell, en colaboración con el maestro Antoni Gaudí⁷. Una actividad profesional suficiente —el arquitecto cuenta en ese momento con treinta y cuatro años de edad cuando se cumplen siete años desde su licenciatura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona— como para animar a las dos hermanas del Camp de Tarragona a confiarle los trabajos de consolidación de su masía⁸.

Hace ya también tres años que Jujol imparte clases en la Escuela de Arquitectura de Barcelona⁹, situada en el tercer piso del ala oeste del edificio de la Universidad en la calle Cortes —actual Gran Vía de les Corts Catalanes de Barcelona. Las obligaciones derivadas de la docencia en la Escuela de Arquitectura y la dificultad para llegar desde Barcelona¹⁰ hasta Els Pallaresos (fig. 1-03) sugieren, con mayor probabilidad, un primer desplazamiento desde la proximidad del Camp de Tarragona durante sus días de vacaciones que desde la alejada ciudad condal. Llegar desde La Secuita hasta Perafort

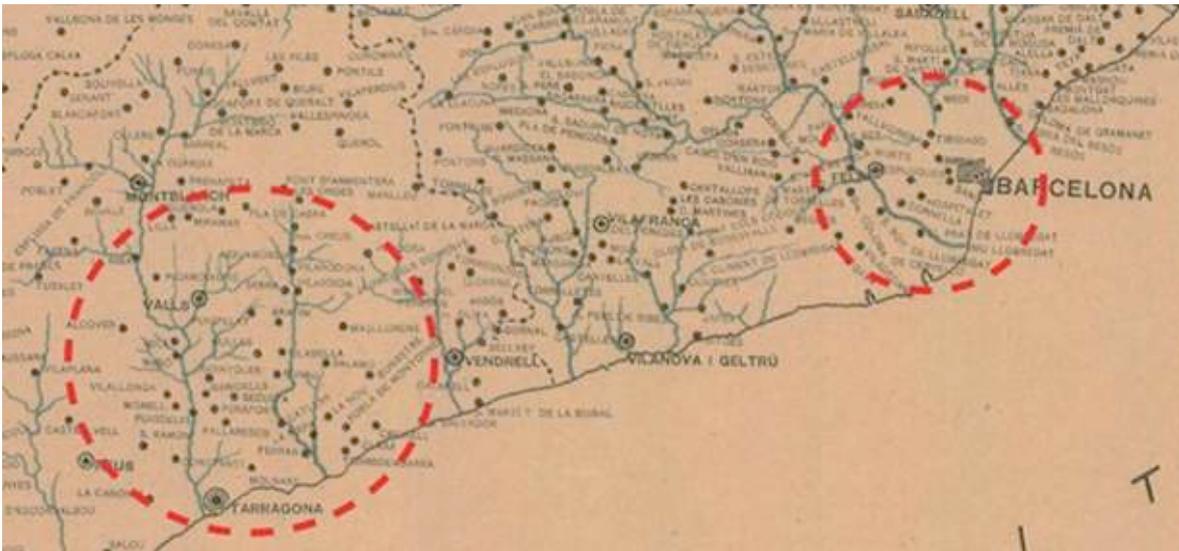
6 Según señala su hijo, el proyecto no llegó a realizarse debido a la afectación de la calle por el trazado de la Avenida que uniría el puerto con la calle Muntaner. Hacia finales del año 1913, Jujol realizará las obras del ascensor del inmueble situado en el número 284 la calle Mallorca. *Vide* Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 85.

7 Los trabajos con Antoni Gaudí que Jujol había efectuado hasta la fecha son: 1908-1912 colaboraciones en los techos y hierros de balcones de la casa Milà; 1910 policromía de la maqueta de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia; 1908-1914 colaboración en la restauración de la Seu de Mallorca, pintura del coro y cerámicas del presbiterio; 1911-1913 pintura decorativa de las farolas de homenaje al nacimiento de Jaume Balmes en Vic; 1911-1913 plafones decorativos, inscripciones en el banco y otros en el Park Güell de Barcelona. El inicio de las colaboraciones de Jujol ha sido objeto de polémica entre diversos autores que aún, a día de hoy, no comparten el año en que Jujol entra a formar parte del equipo de A. Gaudí. Las diferentes versiones se pueden leer en George Collins. *Antonio Gaudí* (Nova York: George Braziller 1960) 129; Joan Bassegoda. *El gran Gaudí* (Sabadell: AUSA 1989) 483-487; Joan Bassegoda. *Josep Bayó Font, contractista de Gaudí* (Barcelona: Edicions UPC 2003) 9-10; Oriol Bohigas. *La arquitectura modernista* (Barcelona: Lumen 1969) 193; Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979) 74.

8 Nos referiremos preventivamente a la palabra *masía*, aunque en un sentido etimológico estricto deberíamos hablar de casa agrícola. En determinados lugares de Cataluña se utiliza la expresión *casa de pagès*. Dado que la RAE acepta la traducción directa de masía, así la utilizaremos nosotros para referirnos a una casa con explotación agrícola y frecuentemente con campos de cultivo alrededor de la casa. Una vez realicemos el análisis a partir de los dibujos de Jujol, la denominaremos Casa, tal como la nombrará el arquitecto en sus planos y dibujos.

9 El 21 de mayo de 1909, Jujol ingresa como profesor de Flora y Fauna en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, aunque el curso lo impartirá a partir del año siguiente. Josep M. Jujol Jr., *op. cit.* 119.

10 Jujol reside durante esos años en la calle Clarís n.20, 3er piso de Barcelona. Josep Maria Jujol Jr., biógrafo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, entrevista personal, 13 de julio de 2009.



1-02: Ampliación del plano *Catalunya: hidrografia i nuclis de població* (Barcelona: ICC, 1920) donde se aprecia el radio de aproximadamente unos 40 kilómetros que abarca las poblaciones próximas entre Alcover y la ciudad de Tarragona —formando el núcleo de influencia de las intervenciones de Jujol en el Camp de Tarragona—, y de unos 15 kilómetros que abarcaría desde Barcelona ciudad hasta las poblaciones de Sant Joan Despí o Santa Coloma de Gramanet —señalando el ámbito de actuación en la provincia de Barcelona.



1-03: Esquema con indicación de las inauguraciones ferroviarias en la red catalana de vía ancha. Fuente: Elaboración propia a partir de plano confeccionado por Ricard Riol Jurado, Presidente de la Asociación para la Promoción del Transporte Público (PTP). <http://img239.imageshack.us/img239/5662/inauguraciocatalunyanm7.jpg>. Dibujo: Guillem Carabí.

en tren¹¹ y desde allí a Els Pallaresos, bien a pie a través de los caminos rurales que unían ambos municipios (fig. 1-04), bien en tartana, supone un trayecto total de cinco kilómetros. En el supuesto de realizar el viaje desde Vilallonga del Camp, el trayecto constaría de ocho kilómetros, siempre un desplazamiento más asequible que realizar una primera visita de prospección, a propósito del futuro trabajo en casa Bofarull, desde Barcelona; es, pues, más que probable que fuera durante ese mismo verano de 1913 cuando el arquitecto se desplaza a Els Pallaresos para conocer *in situ* los pormenores del encargo de las hermanas Bofarull. La red de conexiones familiares se pone en marcha: mientras Jujol ultima el proyecto de viviendas pareadas en Sant Joan Despí¹², encargo de su tía doña Josefa Romeu viuda de Gibert, la hermana de su difunto marido, Rosa Gibert de La Secuita, le facilita el contacto con las hermanas Bofarull de Els Pallaresos donde también residen Maria Gibert, pariente de su tía Rosa, y la familia Soler, parientes lejanos a su vez de Jujol y de la familia Gibert¹³.

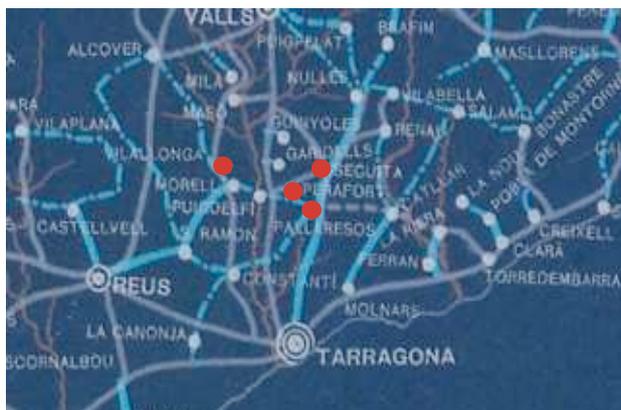
El objeto del trabajo en Casa Bofarull no puede ser más pragmático: consiste, inicialmente, en resolver diversos problemas provocados por el mal estado de las vigas de madera de la galería que amenazan con el hundimiento de una de las azoteas. La sencilla naturaleza del encargo, unido a la proximidad existente entre clientes y arquitecto y su desarrollo en un entorno rural, casi con total seguridad propició la ausencia de documentos firmados que atestiguaran el proyecto. Las reparaciones son de carácter estructural y constructivo. Una vez comunicadas las tareas de reforma, las hermanas Bofarull le sugieren a Jujol mejorar el aspecto global de la casa. Posiblemente fuera entonces cuando la mirada del arquitecto imagina las posibilidades de una casa, próxima al casco histórico que preside la plaza de la iglesia, y que custodia el conjunto de campos orientados a mediodía colmados de viña, algarrobos y avellanos propiedad de las hermanas Bofarull (fig. 1-05).

11 Desde 1886 entra en funcionamiento el tramo Roda de Barà-Reus-Caspe de la Compañía de los Ferrocarriles Directos de Madrid y Zaragoza a Barcelona y de Tarragona-Barcelona-Francia, dando servicio a la Poble de Montornès, La Riera, El Catllar, Perafort y El Morell. En la actualidad, la línea está cerrada de forma permanente.

12 En septiembre de 1913, Jujol presenta los planos en las dependencias del ayuntamiento de Sant Joan Despí correspondientes a la Torre Gibert, o *Torre de la Creu*. Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 86

13 Jujol no era un completo extraño en Els Pallaresos, al menos por lo que a parentescos familiares se refiere: Rosa Gibert —hermana de Teresa Gibert Vives madre de Jujol—, era madre de *Cisqueta* (Francisca) Soler Vidal Gibert, casada con el tío Soler, originario de Els massos de la Secuita, que a la vez eran parientes de la casa Soler de Els Pallaresos. El apellido Soler estaba enlazado con los Gibert y, por tanto, Jujol podía considerarse pariente de los Soler de Els Pallaresos. Por esta razón el arquitecto pernocta en múltiples ocasiones en casa de los Soler mientras duran sus viajes relacionados con la dirección de obra de las reformas en la Casa Bofarull. Teresa Jujol, hija del arquitecto Jujol, entrevista personal, 08 de febrero de 2010.

1-04: Fragmento del plano original de la Mancomunitat de Catalunya, *Mapa dels camins i carreteres de Catalunya* (Barcelona: ICC, 1919). En rojo se distinguen las localidades próximas desde las cuales se trasladaba Jujol a Els Pallaresos.



1-05: Hipótesis de reconstrucción del municipio de Els Pallaresos hacia 1913. Fuente: elaboración propia a partir del cruce de datos obtenido a través de

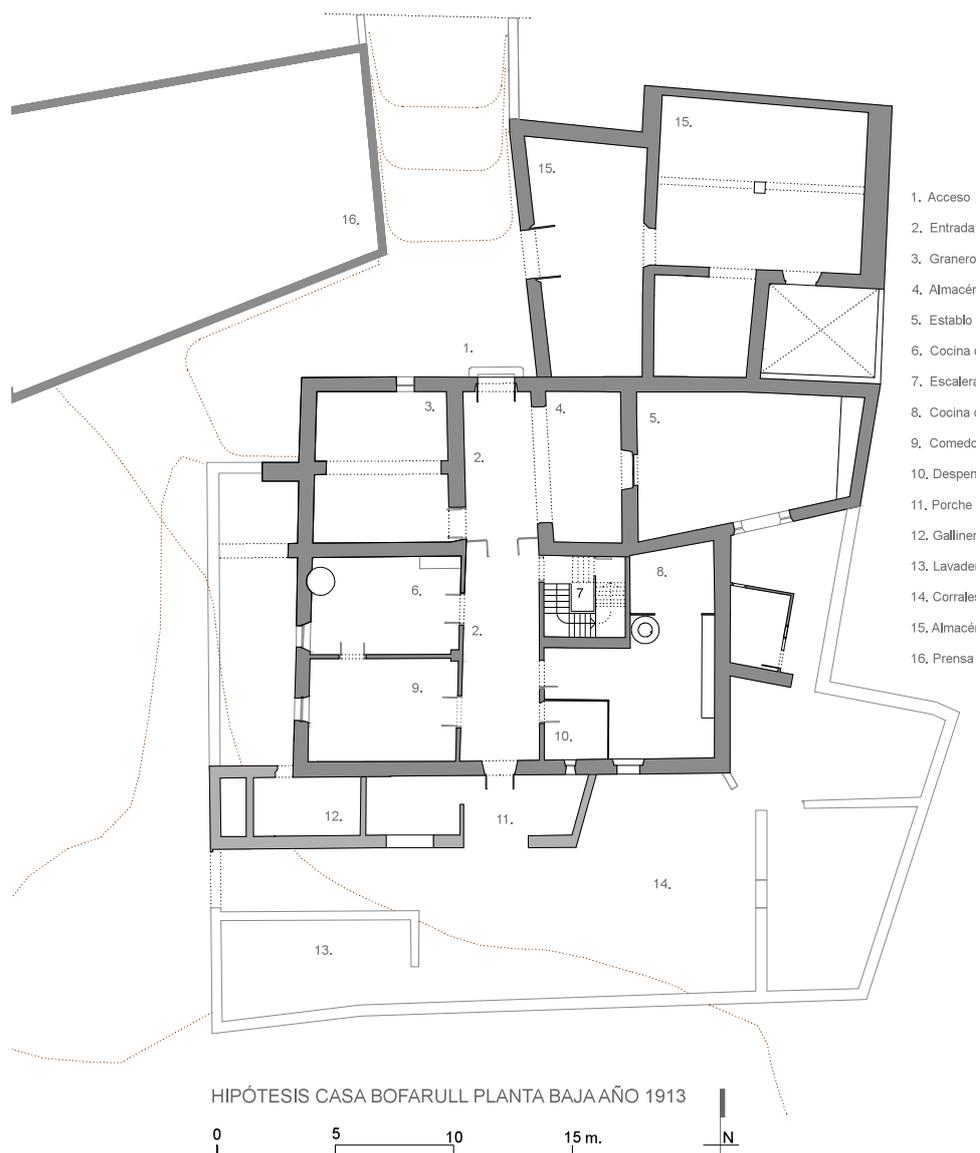
- 1.- Plano histórico de 1922 elaborado por D. José Borrell como minuta para el *Servei Geogràfic de la Mancomunitat de Catalunya*.
- 2.- Plano del *Instituto Geográfico y Catastral* dibujados por el topógrafo auxiliar de geografía Amador Bergas Buñola, en mayo de 1935.
- 3.- Consultas personales a los habitantes del lugar.
- 4.- Observación directa de las casas del municipio.

La masía que Jujol ve cuando llega a Els Pallaresos no sorprende por su singularidad. Aunque pertenece a una de las familias con más influencia en el municipio se trata de una casa rural común, de trazado rústico, y un tanto descuidada por el paso de los años; dos plantas más buhardilla y una geometría convencional en forma de cuadrado, con el cuerpo añadido que formaba el establo —seguramente fruto de alguna ampliación— y la escalera en una posición central, definen la estructura básica de la casa. La construcción orienta su fachada posterior a mediodía, desde donde se contemplan los campos de la propiedad, y dispone de una galería para aprovechar las horas de insolación con acceso interior desde la primera planta. Se trata en definitiva de una masía de estructura tradicional productiva, como sucedía habitualmente, de su directa vinculación a los campos de cultivo adyacentes y con los que se relaciona tanto desde su situación como desde las sucesivas ampliaciones derivadas de las cambiantes necesidades de la explotación rural.

La planta baja (fig. 1-06) de la masía se ocupa con las estancias propias de una casa rural más los anexos donde separar el cuidado de los animales del almacenamiento de los productos del campo¹⁴. Con acceso desde la calle, en el ala izquierda de la casa: granero, cocina, comedor; en el ala derecha, y separada por un distribuidor-entrada que ocupa longitudinalmente toda la vivienda, la cocina de invierno y la despensa del vino; en un cuerpo perpendicular siguiendo la calle, el establo. Rodeando la casa se sitúan los corrales y el gallinero en el porche de la galería. La masía se estructura a partir de muros de carga, de cuarenta y cinco centímetros de espesor en su mayor parte, a base de mampostería con mezcla de argamasa; las luces entre apoyos no sobrepasan los cinco metros, con excepción de la pieza irregular de los establos que llega a los seis metros en su parte más ancha.

La geometría, que inicialmente debió ser cuadrada, ha ido tendiendo a la irregularidad debido a las ampliaciones sufridas durante el paso del tiempo: los establos se sitúan en un cuerpo que enlaza el muro de cerramiento de la finca con el de la casa, adaptándose

14 Tanto la existencia de una galería como la de construcciones anexas a la para el almacenamiento y descanso de los animales, aunque en el caso que nos ocupa de carácter modesto, denotan una cierta capacidad económica de la familia Bofarull a diferencia de las construcciones que albergaban en un mismo edificio, vivienda y espacios para los animales y productos del campo. Por otra parte, la ubicación de la cocina en la planta baja y la utilización de parte de la misma como habitación para las herramientas del campo, es consecuencia del traslado de los animales en espacios anexos. *Vide* Joan Curós i Vila, *Arquitectura rural de Catalunya: metodologia d'anàlisi i d'intervenció*. Tesis, Universitat Politècnica de Catalunya 2003, 73-82.



1-06: Hipótesis de reconstrucción Casa Bofarull año en el año 1913, antes de la intervención. Elaboración propia a partir de fotografías de época y dibujos originales de Jujol.

a una nueva geometría, fruto de la necesidades que imponen el trabajo en el campo y sus espacios vinculados —zonas para los animales, almacenes de la cosecha— que no entiende de concesiones efectuadas a la forma.

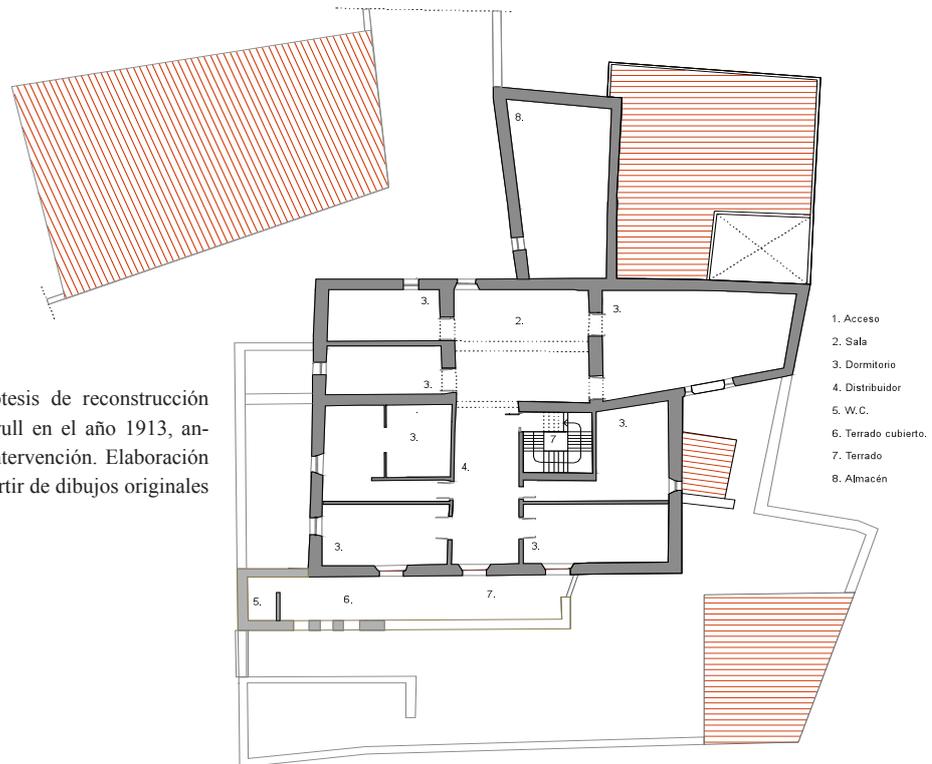
La planta piso (fig. 1-07) contiene los dormitorios y las salas y la última planta, el desván (fig. 1-08), lugar de almacén de secado de grano y de reposo para el servicio. La escalera, emplazada en el centro geométrico de la planta, atraviesa los tres niveles y organiza el acceso a cada uno de ellos. La galería crea una doble fachada y se percibe como resultado de una ampliación de la casa original dada la irregularidad de su geometría no coincidente con la fachada a la cual se adosa.

La racionalidad en las ventanas de una masía manifiesta el grado de potencial económico de sus propietarios; así, una excesiva anarquía en la disposición de los huecos sería propio de una construcción levantada sin planificación alguna y donde la casualidad de cada ventana es fruto de la necesidad del momento. Si se observan las dos fachadas de Casa Bofarull (fig. 1-09), se advierte la distinta disposición de los huecos entre la fachada de acceso, y la fachada posterior con vistas a los campos y orientada a mediodía. La fachada de acceso, orientada a norte, sólo muestra regularidad en su planta más alta, destinada habitualmente a ventilar y secar el grano de las cosechas. Los huecos que pertenecen al nivel de acceso y la planta primera no guardan aparentemente ninguna relación entre sí. Por el contrario la fachada a sur parte, en toda su composición, de un equilibrio en los huecos propio de un planteamiento más acorde con el programa que contiene: las habitaciones de los miembros de la familia que la regentan.

La importancia de la distribución de forma más o menos razonable de las ventanas en una masía deriva de la voluntad de construir desde el principio una casa rural completa¹⁵. Por otra parte las masías, que a lo largo de su vida van soportando ampliaciones, son indicativas de los periodos en los que sus propietarios adquieren un cierto desahogo económico que les permite actualizar su casa con el fin de adaptarla a sus nuevas necesidades, vinculadas a mejorar la convivencia entre amos, trabajadores y animales.

15 Por masía completa se entiende aquella que desde el primer momento, se configura a partir de todas sus necesidades, resultando el edificio geoméricamente coherente y sin añadidos posteriores. «Són edificis que al llarg del temps no han rebut transformacions com afegits o d'altres. Com que la part econòmica no representava cap entrebanc per als propietaris, la construcció de l'edifici va ser íntegra. Resultat d'això és la coherència i el rigor arquitectònics principalment en l'ordre compositiu de les façanes». Joan Curós, *op. cit.* 80.

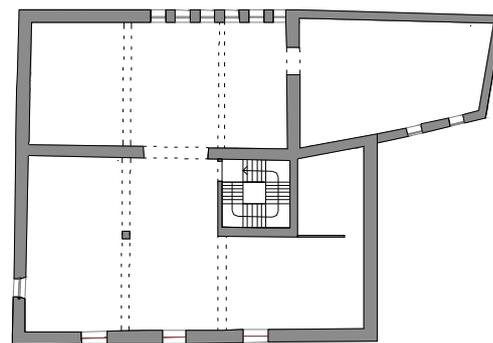
1-07: Hipótesis de reconstrucción Casa Bofarull en el año 1913, antes de la intervención. Elaboración propia a partir de dibujos originales de Jujol.



HIPÓTESIS CASA BOFARULL PLANTA PRIMERA AÑO 1913

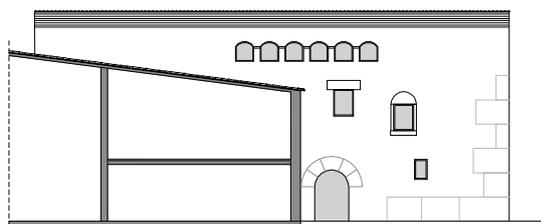


1-08: Hipótesis de reconstrucción Casa Bofarull año 1913. Fuente: elaboración propia a partir de dibujos originales de Jujol.

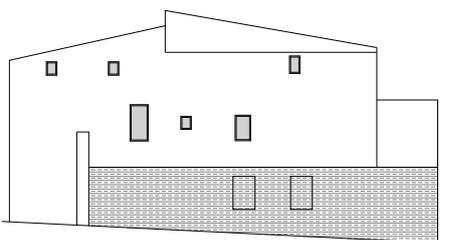


HIPÓTESIS CASA BOFARULL PLANTA DESVÁN AÑO 1913

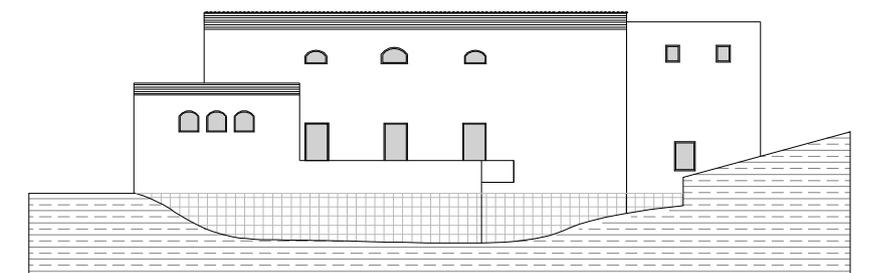




HIPÓTESIS FACHADA NORTE CASA BOFARULL AÑO 1913

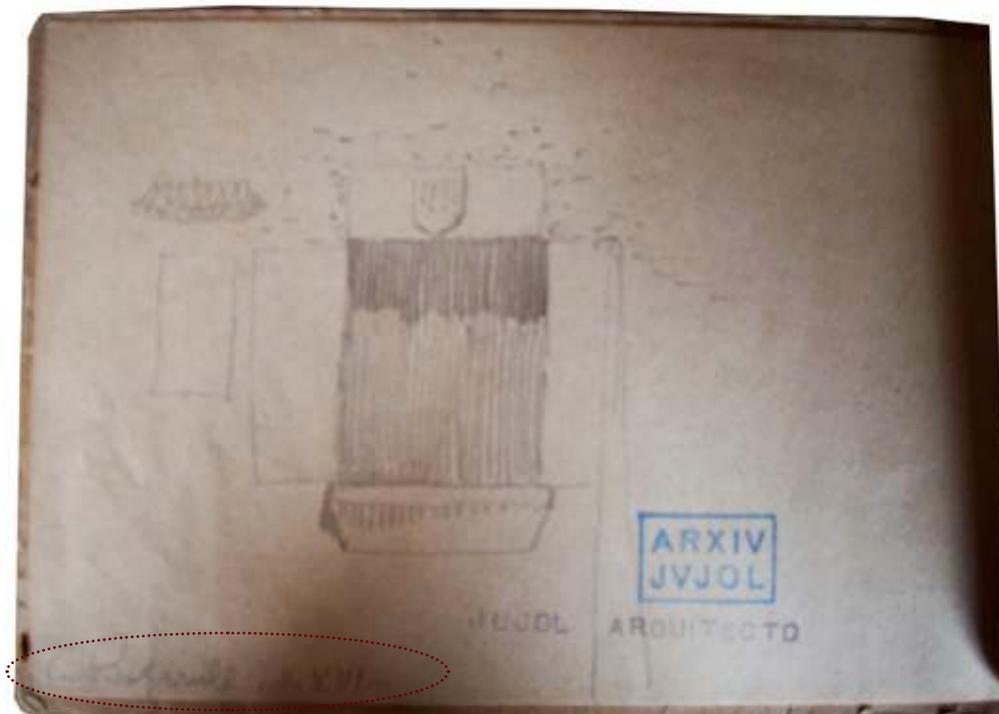


HIPÓTESIS FACHADA OESTE CASA BOFARULL AÑO 1913



HIPÓTESIS FACHADA SUR CASA BOFARULL AÑO 1913

1-09: Hipótesis de reconstrucción alzados Casa Bofarull año 1913. Fuente: elaboración propia a partir de dibujos originales de Jujol.



1-10: AJ/CB/018 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). En rojo se señala la fecha que Jujol apunta al efectuar el croquis perteneciente a los primeros dibujos que efectúa, de la masía en su estado original.

Jujol llega a la casa de las hermanas Bofarull. Sus dos propietarias le muestran el deteriorado aspecto de la galería y le confían su rehabilitación, pero lo que comienza como unas tareas propias de mantenimiento de la hacienda¹⁶, encargadas desde un entorno familiar, se convertirá, gracias a la complicidad de las hermanas y animadas por el arquitecto, en un continuo de reformas cuyo resultado dotará de una nueva imagen a la casa que trascenderá los límites estrictos de la construcción para convertirse en referencia y guía del municipio de Els Pallaresos. Como un catálogo de soluciones aparentemente inconexas pero originadas desde un mismo objetivo, las diferentes intervenciones en la reforma serán susceptibles de ser leídas bajo una misma clave: artificar la vida rural a través de unas poderosas convicciones religiosas y de un profundo conocimiento de las necesidades propias del trabajo y la vida en el campo.

1.2 TERRITORIO Y PAISAJE

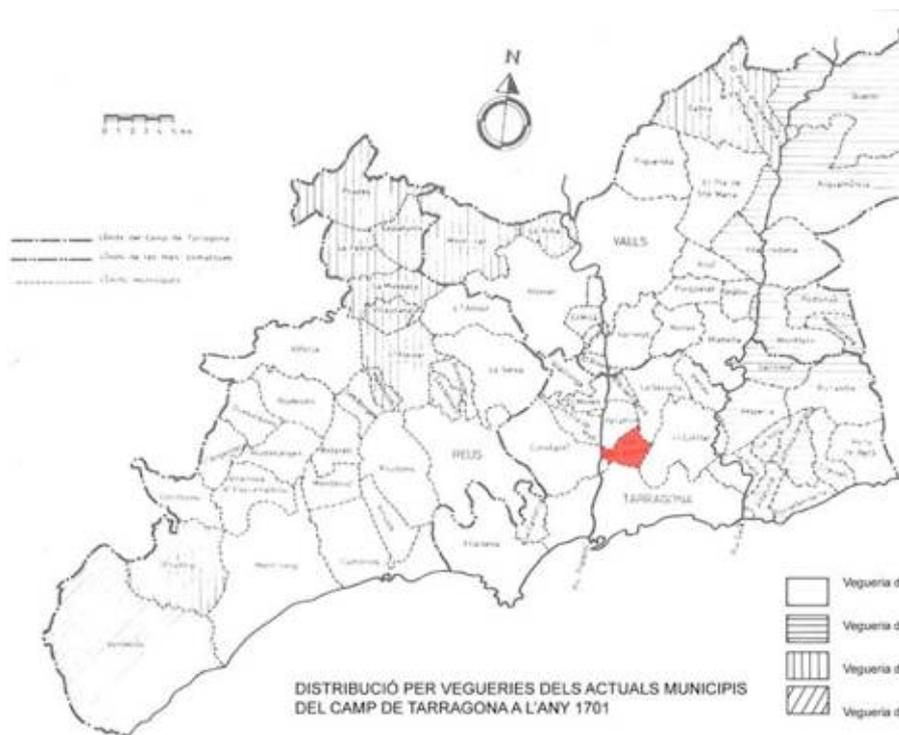
La costumbre determinaba que los lugares o los términos menores constituidos como formas diseminadas, recibieran el nombre de la parroquia de que dependían estando sujetos a subordinación señorial. No ocurría así en el lugar de Els Pallaresos cuya adscripción administrativa, debido a su escaso número de focs era considerada de manera independiente¹⁷. Su medio de vida —estrictamente rural— se origina en las denominadas cartas pueblas que tenían como objetivo repoblar territorios recientemente

16 La antigüedad de Casa Bofarull es incierta; a falta de estudios que corroboren el interés de la pintura, existe sobre la pared que da a la escalera que divide el primer y el segundo piso de la casa, los restos de un fresco de San Francisco de Asís. Según cuenta la tradición familiar, el santo se detuvo en la casa debido a una lluvia que lo sorprendió en su vuelta hacia Italia, lo que dataría el origen de la primera construcción hacia el siglo XII. Una fecha más cercana, propia del estado de la masía tal y como la visita en 1913, es la que apunta el mismo Jujol a pie de un croquis realizado a mano que data la masía en el siglo XVI. AJ/CB/018 (fig. 1-10).

17 La relación de fuegos, o *fogatges* se elaboran a partir de la necesidad de control fiscal por parte de la administración real, a partir del siglo XIV. Cada foc correspondía a cada casa habitada. Los tres primeros fogatges que han sido investigados por los historiadores corresponden al año 1358, al periodo 1360-1370, y por último al de 1378; aunque han ofrecido datos contradictorios y su redactado fue más que rudimentario, reflejan con relativa aproximación los censos demográficos de la época. Un estudio sobre los focs de las poblaciones próximas a Tarragona y el contraste con otros datos fiscales, como por ejemplo las propiedades de algunos monasterios cercanos, puede verse en Joan-F. Cabestany i Fort, “La crisi demogràfica dels segles XIV i XV”, *Història de Catalunya vol. 3*, comp. Albert Balcells *et altri* (Barcelona: Salvat Editores S.A. 1978) 169-171.



1-11: Señoríos de los corregimientos de Tarragona según Josep Iglesias i Fort, en Salvador Rovira, *Rics i poderosos però no tant. La noblesa del Camp de Tarragona i comarca al segr XVIII*. (Tarragona: Edició del Cercle d'Estudis Històrics del Camp de Tarragona) 20.



1-12: Plano de veguerías de los actuales municipios del Camp de Tarragona en el año 1701, en Josepa Cardó, *L'evolució dels conreus al Camp de Tarragona* (Valls: Institut d'Estudis Vallesans, 1983) 49-51. En rojo se destaca el municipio de Els Pallaresos.

liberados durante el proceso de Conquista —el topónimo Pallaresos¹⁸ alude precisamente al origen de los primeros repobladores procedentes del Pallars. Els Pallaresos forma así parte de la vegueria¹⁹ de Tarragona (fig. 1-11) a partir de la Conquista y hasta 1716, que cambia la división administrativa con el Decreto de Nueva Planta ordenado inmediatamente después de la entronización de Felipe V²⁰. A partir de entonces, las divisiones pasarán a denominarse corregimientos (fig. 1-12), aunque en el caso concreto de Els Pallaresos, continuará dependiendo del núcleo de Tarragona hasta llegar a la actual división por provincias —los núcleos que centran la nueva administración son los mismos que en la época de las veguerías cambiando, eso sí, los límites jurisdiccionales en el caso de algunos municipios. Esta última división se realizará a través del Real Decreto de 1833²¹, año en que Isabel II sucede en el trono a su padre Fernando VII por defunción del mismo.

En el año 1913 Emili Morera describe el municipio de Els Pallaresos, en el capítulo correspondiente a Tarragona de la *Geografia General de Catalunya* dirigida por Carreras Candi, como un

Lloch format ab un nombre de cases que sols arriba a 96 y dues masíes, comptant ab 384 habitants, situat al N. de Tarragona y a set kilòmetres de dita ciutat, en lo plà o taulell que constitueix lo terreny montanyós de la comarca (...)

Té escola incomplerta per la ensenyança primaria y dóna compliment als serveys administratius en la forma més rudimentaria.

18 *Nomenclator oficial de toponímia major de Catalunya* (Barcelona: Generalitat de Catalunya : Institut d'Estudis Catalans, 2003) 1122. Para profundizar a su vez en el topónimo Pallars, se describe su etimología de manera completa y eficaz en José Balari i Jovany, *Orígenes històrics de Catalunya*, (Barcelona: Establecimiento tipográfico de hijos de Jaime Jepús, 1899) 82-85. Corominas se inclina por la versión de Balari y Morera, aunque añade además que «Abadal puntualitza: “els pallars que han donat nom a la regió son les pallisses, coberts. Posats damunt de les corts del bestiar gros, els pallars, no són exclusius de la regió: els trobem també en les comunitats veïnes de l'Urgellet, Andorra i Cardona, en la documentació del segle XI, conservada en el Cartogràfic de Sant Serni de Tavèrnoles” (Abadal, P. i R. p. 55)». Corominas no repara en afirmar que entramos en el terreno de la leyenda y las tradiciones populares, sumando una versión más de Mn. Josep Condó: «ve d'un any que hi hagué tanta collita de blat, que per lluir-s'hi ells llançaven tota la palla a la Noguera, deixant admirats la gent de Lleida, que per això los digué “pallars” (Mn. Josep Condó, BCEC vii, 143,4). Joan Corominas. *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i noms de persona de totes les terres de llengua catalana*. vol. VI (Barcelona: Curial Edicions Catalanes S.A., 1996) 140.

19 Ramon Berenguer IV confia la administració de los territorios conquistados que debían anexionarse a Cataluña, a sus veguers, pasando los territorios a llamarse vegueries. El soberano de Cataluña concluirá su obra conquistadora en el año 1152, con la ocupación de las montañas de Prades y Siurana, alcanzando los límites de la Cataluña administrativa. *Vide* Carme Batlle, “Formació i expansió de la corona catalano-aragonesa (1131-1213)”, vol. 2, Albert Balcells *et altri*, *op. cit.* 76-84.

20 Josep M. Torras i Ribé, “La nova ordenació de Catalunya: la «Nova Planta»”, vol. 4, Albert Balcells *et altri*, *op. cit.* 160-177.

21 Vicent Conejero, “Absolutisme i constitucionalisme (1814-1833)”, (Barcelona: Salvat Editores S.A., 1983) vol. 5, Albert Balcells *et altri*, *op. cit.* 133-148.

Sa petita església, de senzillesa encisadora, gaudeix d'una parròquia d'entrada des de que-s planteja lo Concordat de 1751, puix abans depenjava la cura d'ànimes dels rectors de la Sèu tarragonina, com arrabal de la ciutat.²²

Trescientos ochenta y cuatro habitantes²³ y sólo dos masías menciona Morera en su descripción de la seca tierra de Els Pallaresos, cuyo producto principal son las viñas, el aceite, las algarrobas, los granos y las legumbres.

Sabemos también que entre sus enfermedades comunes se hallaban las fiebres gástricas²⁴ y si comparamos la descripción realizada por Morera con el plano oficial del municipio que se lleva a cabo durante el año 1922 (fig 1-13), se identifican tres puntos aislados de los cuales dos, dentro del límite del municipio, bien pudieran ser las masías indicadas por Morera.

En el límite sur, colindando con el término de Tarragona, se observa el punto que señala la masía de Can Frare —que corrobora su correspondiente topónimo— y más al norte, el segundo punto que se acerca al núcleo edificado, no se refiere a la segunda masía identificada por Morera sino que en su lugar, el topógrafo marca la construcción que corresponde al almacén de grano perteneciente a la familia Soler²⁵.

22 Emili Morera i Llauradó, "Tarragona" (Barcelona: Establiment, 1913-1918) 338-9, vol. II de *Geografia General de Catalunya*, comp. Francesc Carreras Candi. Así especifica Morera los orígenes administrativos del lugar en nota a pie de página: «En la Edat Mitjana va instituir-se una vicaria perpètua als Pallaresos, que depenjava del rector de la Sèu, y després de 1751 ses rendes foren adjuntades a la comensalia, anomenada de St. Pau (Estadística eclesiàstica inèdita, del any 1753). En igual concepte era considerat dit lloch en la Edat Mitjana, al que nomenaven una de les faldes de Tarragona, comptant en lo segle XIV ab 14 fochs, y essent governada la població per lo consolat, com si se tractés de masies forànees».

23 En los cien años que van de 1787 a 1887 la población de Els Pallaresos progresa de doscientos cuarenta y tres habitantes a trescientos setenta y ocho, siendo un periodo de crecimiento moderado el que abarca de 1787 a 1860; los diez años siguientes y hasta 1887, se observa una regresión en el crecimiento —se contabilizan cincuenta y ocho habitantes menos—, manteniéndose prácticamente una población similar hasta 1913, según datos de Emili Morera. Las causas del descenso negativo de crecimiento en 1887 las hallamos en la crisis provocada por la filoxera que invadirá las viñas tarraconenses en la última década del siglo XIX, mientras que a partir de 1910 se inicia una lenta recuperación demográfica. Joan Prats i Salas, "Tarragona, 1814-1874: aspectes socials, econòmics i urbanístics" (Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1989) 145, vol. 1 de *Història del Camp de Tarragona*, comp. Enric Olivé.

24 Este último apunte es de Pascual Madoz, que describe sesenta años antes las características básicas del municipio de manera un tanto más incisiva y gráfica, ya que según el autor: «Las enfermedades que se padecen, son fiebres gástricas y de carácter inflamatorio, sin duda por el excesivo uso del vino». Al margen de la certeza de su apreciación, no deja lugar a dudas sobre la importancia de los viñedos en el municipio. El propio Madoz explica en el prólogo al Tomo I sus fuentes para elaborar su Diccionario, a partir de más de mil corresponsales que obtenían de primera mano los datos a través de párrocos, ilustrados locales, etc. Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar* (Madrid, 1849) 628.

25 La información se ha resuelto después de consultar y contrastar datos con la familia Soler, la familia Jujol, la familia Fortuny, y técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos acerca del punto que señala el plano del topógrafo Borrell.



1-13: Término municipal de Els Pallaresos (Barcelona: ICC, 1922). Ref., RM. 124406. Copia manuscrita de una de las minutas de más de cuatrocientos municipios de Cataluña a escala 1/25.000, correspondientes al levantamiento del *Mapa de España* 1/50.000. Las copias fueron encargadas entre 1914 y 1936 al Servei Geogràfic de la Mancomunitat de Catalunya, para utilizarlos como base del *Mapa Geogràfic de Catalunya* a 1/100.000. Escala original = 1/25.000

Aunque los trabajos efectuados para la confección del plano por el topógrafo D. José Borrell datan de 1922²⁶ —pasan once años desde la visita de Jujol a Els Pallaresos—, su observación permite identificar el estado urbano y la situación paisajística del término con un grado de aproximación más que notable —la falta de una cartografía catastral histórica de Pallaresos²⁷ impide mostrar con mayor precisión la situación edificada—, y aproximarnos, sin temor a errar excesivamente, a las características que le han dado forma y crecimiento.

Els Pallaresos concentra las casas hacia el norte de su límite geográfico, que colinda con La Secuita, y ocupa escasamente un cinco por ciento de la superficie total del término municipal. Sólo dos masías son identificadas como tales por Morera —aunque sólo una puede ser calificada como tal, como se ha visto anteriormente—, alejadas del núcleo de viviendas cuyo crecimiento se desarrolla alrededor del antiguo camino de Tarragona y la carretera del mismo nombre. Un primer dato que anuncia ya una característica básica de la casa que será objeto de reforma por parte de Jujol: Casa Bofarull se define en el año en que se proyecta la reforma, como una casa integrada en el municipio de trescientos ochenta y cuatro habitantes, entre un continuo de casas rurales próximas entre sí que permite destacar una divergencia sustancial con relación a la idea de masía

26 Entre los años 1914 y 1936, la Mancomunitat de Catalunya encarga la copia manuscrita de las minutas confeccionadas para el levantamiento del Mapa de España a escala 1:50.000; el objetivo de las copias consistía en servir de base para la confección del plano detallado a escala 1:100.000 de Cataluña. Era el paso previo para apoyar e imprimir firmeza al proyecto territorial y herramienta ideológica de la estructura administrativa de la Mancomunitat, que consideraba como una de las finalidades principales la incorporación de la toponimia y del resto de rotulado en catalán. Para la confección del Mapa Geográfico de Catalunya —tenía que ser la mejor obra de todas las existentes hasta la fecha—, se partiría de trabajos elaborados por otros organismos —Estado, otras instituciones cartográficas— y se redactaría a escala 1:100.000 como escala mínima operativa para obtener un mapa topográfico. En el año 1915 entra en funcionamiento el Servei del Mapa Geogràfic, que se encarga de obtener material cartográfico apto para trabajar en el Mapa Geográfico de Cataluña. A pesar de la lentitud con que avanza los trabajos de realización del Mapa, y las discrepancias internas en los criterios del proyecto cartográfico, en marzo de 1918 se presenta a la Diputación de Barcelona la primera hoja dibujada completa y a punto para ser grabada. Con la llegada de Puig i Cadafalch a la presidencia de la Mancomunitat, y traspaso del Servicio Geográfico a la misma, el proyecto del Mapa Geográfico de Cataluña vuelve a tomar impulso, hasta la publicación de la hoja número 34 del Mapa Geográfico 1:100.000 el año 1922, a la cual siguieron el año 1923 otras cuatro, y su interrupción en el año 1924 con la Dictadura de Primo de Rivera. Para una información exhaustiva y detallada de los hechos consultar M. Carme Montaner i Garcia, “Quarta part: El Servei del Mapa Geogràfic de Catalunya (1914-1941)”, *Mapes i cartògrafs a la Catalunya Contemporània (1833-1941). Els inicis i la consolidació de la cartografia tipogràfica*, (Barcelona: Institut Cartogràfic de Catalunya, Rafael Dalmau editor, 2000) 143-161.

27 Els Pallaresos, junto con los municipios del Morell, Tamarit y Vila-seca son las localidades tarraconenses que sufrieron en sus archivos municipales de la manera más contundente, el efecto destructor de la Guerra Civil Española. Para un análisis exhaustivo y comparado de las consecuencias de la guerra en los archivos municipales de Tarragona, *vide* el artículo de Josep M.T Grau i Pujol y Manuel Güell. “La crònica negra de la destrucció d’arxius a la demarcació de Tarragona”, *Lligall 18* (2001): 65-120.

como paisaje²⁸. Casa Bofarull, en su estado original, no organiza el territorio a partir de sus cultivos como sucede en otras zonas del paraje catalán —me refiero al claro que implica en el paisaje el conjunto de campos cultivados alrededor de la masía— si no que se sitúa en la calle mayor del pueblo, destacando su vivienda por encima del resto por cuanto a dimensiones y a potencial económico e influencia en el territorio²⁹ se refiere. No se trata de una situación que permita organizar el espacio alrededor de la masía ni que de su aislamiento físico se derive un potencial organizativo de toda la atmósfera que le rodea, sino que concentra su previsible capacidad paisajística justamente en ella y desde ella misma. La observación no es gratuita; las intervenciones del arquitecto en la masía perseguirán, entre otros objetivos, situar la masía literalmente por encima de todo el consistorio, a expensas de una comprometida confrontación visual con la iglesia parroquial³⁰. Es decir, señalar, situar Casa Bofarull como la referencia perceptiva que modifica el perfil natural del municipio (fig. 1-14). Y no será la única manera con la que responderá Jujol a esta inicial ausencia de paisaje que caracteriza la vieja masía: las intervenciones que llevará a cabo en los distintos paramentos de la fachada a los campos —muro de cerramiento de la finca, ventanas de la fachada, la torre— ofrecerán marco y encuadre a las distintas vistas que se irán traduciendo en las sucesivas percepciones visuales, desde y hacia la masía.

Retomando el hilo de la descripción de Morera a propósito del municipio: una escuela incompleta y unos servicios administrativos «rudimentarios» afirma el autor, muestran

28 Llorenç Ferrer lo expone de manera muy clara: «A les terres de Lleida o a les comarques de Tarragona el mas no organitza el territori. Si se'n troba algun és més fruit de l'osmosi i còpia de l'experiència de la Catalunya Vella que no pas un hàbitat generalitzat. Per tant hi predominen els pobles, i els pagesos que aconsegueixen sobresortir de la resta viuen al carrer principal en un casalot que sovint destaca de la resta». Llorenç Ferrer. *La vida rural a Catalunya*, (Barcelona: Angle, 2002) 38.

29 Como desarrollo más adelante, la nobleza propia del Camp de Tarragona, y por tanto aquellas familias con capacidad para gestionar una casa rural y sus propiedades, estará formada en su mayoría por ciudadanos honrados pero de condición económica modesta. *Vide* Antoni Jordà i Fernández, «L'època moderna (segles XVI, XVII i XVIII)», Enric Olivé, *op.cit.* 71.

30 La iglesia de Sant Salvador, consagrada el año 1796, dispone de una altura de 15.20 metros sobre el nivel del suelo, siendo desde su construcción hasta la intervención de Jujol en Casa Bofarull, el edificio con el elemento de mayor altura sobre el municipio. Jujol a su vez, proyectará un final para la torre de la escalera de casa Bofarull que remata con la estatua del ángel veleta, cuya altura total prevista será de 23.65 metros con relación a la cota de calle. No existe constancia de ningún enfrentamiento entre el párroco y las propietarias de casa Bofarull, Dolores y Josefa debido a la supuesta arrogancia que suponía competir en altura con la iglesia de Sant Salvador. La buena relación de las hermanas Bofarull con el presbítero de Els Pallaresos, podría haber pasado por encima de las costumbres y tradiciones que privilegiaban como edificio de mayor altura el correspondiente a la iglesia parroquial.



1-14: Imagen actual desde la carretera que une Els Pallaresos con Tarragona. Se observa la equivalencia visual en altura entre la iglesia parroquial de Sant Salvador —a la izquierda de la imagen—, y la torre mirador de Can Bofarull —a la derecha—, sobrepasando al resto de edificaciones de la población y constituyéndose en hito del municipio. Fotografía: Guillem Carabí, mayo de 2009.



1-15: Mapa de Tarragona. Autor: Ramón Salas Ricomá, arquitecto provincial de Tarragona (Barcelona: ICC, 1900). Ref. 41351.

la realidad de un municipio deficitario en cuanto a servicios básicos se refiere³¹. Define asimismo la iglesia parroquial «de sencillez cautivadora»; el mensaje es claro: informa a través del recurso de la yuxtaposición, de sus discretas dimensiones —en proporción con el número de habitantes— y de su austeridad compositiva. Datos que nos aproximan a la sobriedad y modestia del segundo municipio más pequeño en número de habitantes del partido judicial de Tarragona.

Eminentemente rural,

Lo terme de Pallaresos resulta bastant reduhit, tota vegada que no arriba a 500 hectàrees de superfície, o sia, 746 jornals de terra. Afronta al N. ab los de Secuita y son agregat Argilaga; al E. ab lo Catllar; al S. ab lo de Tarragona, y al O. ab lo Perafort y Constantí.³²

En 1913, la superficie de suelo que define los límites de Els Pallaresos no llega a los setecientos cuarenta y seis jornales de tierra³³ —el equivalente a poco menos de quinientas hectáreas o cinco kilómetros cuadrados— y su distancia al núcleo urbano de mayor importancia, Tarragona (fig. 1-15), es de unos siete kilómetros. Els Pallaresos está bien comunicado: a través de caminos rurales se llega hasta todos los pueblos vecinos, y la carretera provincial de Tarragona pasa a medio kilómetro del término. Una carretera de tercer orden comunica el municipio con Valls y Lleida, y la estación de ferrocarril línea Madrid-Zaragoza-Alicante se encuentra a tres kilómetros en el

31 Las cifras correspondientes a las poblaciones próximas y que limitan con Els Pallaresos nos permiten comparar el grado de desarrollo de las mismas en un entorno de condiciones muy similares: Perafort, el municipio de dimensiones más parecidas, con 597 habitantes y 800 hectáreas, dispone de dos escuelas primarias —niños y niñas—, iglesia parroquial y estación de ferrocarril de la línea Madrid-Zaragoza-Alicante; La Secuita, con 978 habitantes y 1.367 hectáreas, disfruta de casa consistorial, iglesia y escuela primaria para cada sexo de nueva creación; El Catllar, pueblo de 1.317 habitantes y 2.278 hectáreas, dispone de dos colegios de primaria y escuelas nocturnas, ayuntamiento e iglesia parroquial; finalmente Constantí, con 2.345 habitantes y 2.824 hectáreas, el municipio más poblado y más cercano a Tarragona de los que colindan con Els Pallaresos, disfruta de casa consistorial de nueva planta, cuatro escuelas, un colegio, un hospital y una iglesia parroquial de generosas dimensiones. Otro detalle que pone de manifiesto la modestia del municipio estudiado: de las poblaciones correspondientes al partido judicial de Tarragona —Canonja, Catllar, Constantí, Morell, Pallaresos, Perafort, Poble de Mafumet, Renau, Rourell, Secuita, Tamarit y Vilaseca— Els Pallaresos, junto con Renau y Rourell son los tres únicos municipios en los que el autor no acompaña el artículo correspondiente con una fotografía del lugar, o plano esquemático. Emili Morera, *op.cit.* 326-349.

32 *Ibidem* 338.

33 El jornal de tierra o cana del rey superficial, se utilizaba como medida de superficie en los territorios del Reino de Aragón, y especialmente en Cataluña. La Ley para la ejecución de pesos y medidas, de 19 de julio de 1849, hará obligatoria la utilización del sistema métrico decimal, pero el uso de las medidas tradicionales se prolongará hasta finales del siglo XIX. En Tarragona se utilizaba el Jornal que equivalía a dos mil quinientas canas cuadradas, el semejante contemporáneo de aproximadamente 6,08 m². Para una descripción exhaustiva de las relaciones entre medidas, pesos y monedas *vide* (anónimo) *Reducción completa y recíproca de las monedas, pesos y medidas de Castilla con las de Cataluña, Aragón, Valencia, Mallorca, Navarra y otras provincias: con una adición del valor de varias monedas extranjeras*, (Barcelona: de la imprenta de la viuda e hijos de Don Antonio Brusi, 1825).

Dedicació de la terra	CONSTANTÍ		CREIXELL		GARIDELLS		EL MORELL	
Conreus en secà	ha	%	ha	%	ha	%	ha	%
Vinya	1.822	67'50	381	63'60	174	81'30	234	36'61
Oliveres	366	13'59	26	4'34	4	1'85	82	12'85
Sembrat	144	5'33	95	16'85	7	3'27	70	10'39
Avellaners	148	5'48			2	0'93	51	7'98
Garrofers	96	3'55	87	14'52	18	8'41	16	2'50
Ametllers	4	0'14						
Fruiters	7	0'21			1	0'46	10	1'56
Total del secà	2.587	95'80	589	98'31	206	95'23	463	72'49
Conreus en regadiu								
Indeterminat	95	3'51	6	1'00	4	1'87	101	15'80
Horta	17	0'63	4	0'66	4	1'87	75	11'73
Total del regadiu	112	4'14	10	1'66	8	3'74	176	27'53
Total conreat	2.699		599		214		639	

Dedicació de la terra	LA NOU		ELS PALLAREÇOS		PERAFORT		LA POBLA DE MAFUMET	
Conreus en secà	ha	%	ha	%	ha	%	ha	%
Vinya	234	46'80	215	76'51	448	66'86	320	57'24
Oliveres	30	6'00	16	5'69	48	7'16	85	15'20
Sembrat	85	17'00	35	12'45	96	14'35	26	4'65
Avellaners					6	0'89	69	12'34
Garrofers	150	30'00	13	4'62	31	4'62	9	1'61
Ametllers								
Fruiters							10	1'78
Total del secà	499	99'80	279	99'21	629	91'88	519	98'84
Conreus en regadiu								
Indeterminat	1	0'19	2	0'71	31	4'62	13	2'32
Horta					10	1'49	27	4'83
Total del regadiu	1	0'19	2	0'71	41	6'11	40	7'15
Total conreat	500		281		670		559	

Dedicació de la terra	LA POBLA DE MONTORNÉS		RENAU		LA RIERA		RODA BERÀ	
Conreus en secà	ha	%	ha	%	ha	%	ha	%
Vinya	477	49'32	708	69'54	323	59'81	486	48'84
Oliveres	73	7'54	44	4'32	46	8'52	56	5'62
Sembrat	67	6'91	130	12'76	52	9'63	235	23'61
Avellaners					1	0'19		
Garrofers	350	36'12	136	13'35	55	10'18	205	20'60
Ametllers								
Fruiters					7	1'39		
Total del secà	967	100'00	1.018	99'97	484	89'02	982	98'67
Conreus en regadiu								
Indeterminat					55	10'18	13	1'30
Horta					1	0'19		
Total del regadiu					56	10'37	13	1'30
Total conreat	967		1.018		540		995	

1-16: Cuadro correspondiente a la dedicación de la tierra en los distintos municipios de Tarragona, dividido según sean cultivos de secano o de regadío. Se destaca la absoluta dedicación a los cultivos de secano en todos los municipios mostrados. En rojo se señala el municipio de Els Pallaresos. Los datos corresponden a la aportación de Llorenç Morera i Llauredó, según el amirallamiento del año 1900, recogido por Josepa Cardó, L'evolució dels conreus del Camp de Tarragona a partir del segle XVIII, (Valls: Institut d'Estudis Vallencs, 1983) 637.

término de La Secuita-Perafort. Escasa distancia lo separa de Tarragona, ciudad que se consolida como capital de provincia administrativa, aunque como describe Desumvila refiriéndose a la misma

Econòmicament, tret d'una minoria que podríem anomenar el patriciat, ja en decadència i uns pocs industrials navilers, la mediocritat imperava³⁴.

La influencia que pudiera ejercer la ciudad sobre el pequeño término de Els Pallaresos es limitada, máxime cuando dicha ciudad muestra una imagen a principios de siglo tranquila, con abundancia de clero y militares en sus calles que no experimenta, sin embargo, una decidida apuesta por su desarrollo económico. El puerto retrata el ambiente de la ciudad, ligado aún a unas exigencias militares que actúan de lastre para su expansión en la actividad mercantil catalana, y el asociacionismo obrero que aunque tiende a hacerse más fuerte, continua manteniendo su foco centrado en los sectores tradicionales de los oficios relacionados con el campo y el sector portuario. Comparada con las vecinas ciudades de Reus y Valls³⁵, de una industrialización con mayor impulso aunque todavía precaria, la ciudad de Tarragona continúa anclada a sus tradiciones.

Concluye Morera la descripción de Els Pallaresos con la división según usos de su superficie de cultivos:

Los 746 jornals de terra apareixen classificats ab 5,48 d'horta, que tocan a la riba esquerra del Francoli; 57,04 pera sembradura o de secà; 321,25 plantats de vinya; 27,62 d'olivers; 22,63 de garrofers; 16,75 de bosch y 295,23 de garriga, ahont abunda la caça menor y s'engrexan alguns remats de bestiar, a quina cria també se dedican los vehins de Pallaresos. Així resultan de les estadístiques que existeixen en lo Municipi per lo que pertoca al amillament total de les finques; emprò en los estats de producció general recollits en los centres provincials, se troba la classificació de terres y producció de les metexes, compreses en los datos següents:

Terres de secà, 20; regadiu, 2; de guaret, 15; vinyes, 215; olivers, 16; garrofers, 13; montanya baixa, 9; terres sense conreu, 168; inútils, 3; total, 461 hectàrees.

Produccions: blat, 25 hectòlitres; ordi, 75; blat de moro, 10; faves y favons, 5; fesols, 9; vesses, 5; guixes y altres llegums, 1; vi, 3.655; oli, 32; garrofes, 19.500 kilos; patates, 2.000; forratges, 2.³⁶

Los datos de Morera son ordenados ochenta años más tarde por Cardó (fig. 1-16) y

34 Citado en Teresa Abelló i Güell, *La crisi del tombant de segle (1898-1917)*, Enric Olivé, *op. cit.* 82.

35 Enric Olivé, *op. cit.* 176-185.

36 Emili Morera, *op.cit.* 339-340.

transcritos en tantos por ciento, mostrando con mayor claridad la notable dependencia que del cultivo de la viña tenía el municipio. De la totalidad de pueblos del Camp de Tarragona, Els Pallaresos conforma junto con Garidells y La Masó —214 y 337 hectáreas cultivadas respectivamente—, el conjunto de las tres poblaciones cuyo porcentaje de tierra cultivada es menor. El dato es relevante en tanto que un poco menos de la mitad de superficie de Els Pallaresos —168 hectáreas, equivalentes a un 40% del total del suelo— no se destina a cultivo. La cifra indica, según la proporción señalada, las dificultades existentes en un municipio, dedicado por completo a la agricultura y con sólo unas 10 hectáreas de bosque, que tiene para gestionar y explotar un mayor porcentaje de sus terrenos. Las posibles causas a tales cifras podrían derivarse de un conjunto de circunstancias, tales como la falta de mano de obra propia del municipio, la ausencia de capacidad económica para sustentar la importación de labradores de lugares próximos o, más sencillamente, la falta de necesidad de abastecimiento por parte de los habitantes de Els Pallaresos, lo que equivaldría a suponer que las necesidades básicas están solventadas. Sin embargo, la descripción de Morera no corresponde a un pueblo que goce de cierta solvencia básica, sino en caso contrario, definiría la realidad de un municipio al borde de la dependencia municipal.

Con una economía exclusivamente de carácter rural, Els Pallaresos se define como un pequeño núcleo de casas que depende históricamente de Tarragona y localmente de unas pocas masías que gestionan y explotan los recursos agrícolas. Así se configura una más de las nuevas poblaciones que se extienden en el Camp³⁷ y que conforma el conjunto de municipios integrados en la hoy actual comarca del Tarragonès³⁸.

37 Como he avanzado en el cap. 1.2 *Territorio y paisaje*. 87, la repoblación que permiten las cartas pueblas se hallan en el origen de la gran mayoría de villas y aldeas de Cataluña después de la Conquista. El Camp de Tarragona se convierte en una tupida red de localidades a partir de la repoblación de Tortosa en 1149, cuyo efecto provoca la inmediata repoblación en Tarragona y su campo. Hasta la fecha, Tarragona y alrededores se había mostrado insegura debido a la proximidad de la fortaleza árabe de Tortosa; gracias a la amplia carta de franquicias y donaciones que se sucederán durante toda la segunda mitad del siglo XII e iniciadas por el arzobispo Bernardo y el caballero Roberto Aguiló, el Camp de Tarragona aumentará y atraerá gran cantidad de gente. *Vide* J.M. Font i Rius. *Orígenes del régimen municipal de Cataluña*. (Madrid. Ministerio de Justicia: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1946) 441.

38 La estructura del municipio de Tarragona se consolida el año 1336, como consecuencia de una concesión del arzobispo Arnau Cescomes a la ciudad. En términos jurídicos, una serie de territorios situados alrededor eran contribuyentes y sometidos económica y defensivamente. Estos lugares se denominaban faldes y eran los siguientes: El Torrell, Els Pallaresos, El Mas de la Canonja, El Mas Ricart, Vila-seca de Solzina, Vila-seca del Comú, Mas Calbó, Barenys, Vilaafortuny, Mas del Bisbe, Botarell, El Brugar, El Milà, Mas de la Moreta, El Rourell, Els Mangons, Mas d'en Goda, Font de l'Astor, Lloc i terme del Codony, y La Pineda. Ezequiel Gort, "Tarragona i el Tarragonès a l'Edat Mitjana" (Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1989) 46, vol. 1 de *Història del Camp de Tarragona*, comp. Enric Olivé.

1.3 JORNALEROS, APARCEROS Y PROPIETARIOS: REALIDAD SOCIAL DEL MUNICIPIO

A principios del siglo XX, los casi cuatrocientos habitantes del término de Pallaresos, concentrados al norte del municipio, en un territorio cuya superficie en más de dos tercios es tierra de cultivo³⁹, se dedican a la, prácticamente, única actividad posible: la explotación agraria.

Según los datos proporcionados por el amillaramiento de 1900, sabemos que Els Pallaresos dispone en esa fecha de doscientas quince hectáreas de viña⁴⁰, principal fuente agrícola del municipio; sin embargo, hasta el año 1930 los campesinos dedicados a trabajar la tierra no se agrupan en asociaciones agrícolas. Únicamente dos asociaciones⁴¹, la Societat Agrícola —fundada el 10 de febrero de 1933 y con una longevidad de dos años—, y la Unió de Conreadors de la Terra —fundada el 24 de octubre de 1933— constan como corporaciones en defensa del agricultor; una cantidad discretamente proporcional al número de habitantes, pero manifiestamente tardías en su fundación, lo que nos permite aproximar la imagen de una población aún poco influenciada por el asociacionismo obrero que lentamente tenderá a fortalecerse durante las primeras décadas del siglo XX en la provincia de Tarragona.

El testimonio de Juan Riba i Ferré, durante varios años Secretario de la FACB —Federación Agrícola Catalana-Balear—, describe la realidad salarial de un campesino tipo del Camp de Tarragona en el año 1913:

El obrero, el que cuenta solamente con sus brazos y su cerebro para luchar por su existencia, se encuentra en una situación hartamente apurada. Tiene poca ilustración, no ha oído predicaciones socialistas, tampoco lee y por tanto si pide el derecho a la vida, si grita para comer, es porque la amarga realidad le ha demostrado en su cotidiano paso que está condenado a sucumbir. Veámoslo. De tres maneras contrata hoy en esta región el obrero su trabajo:

39 Concretamente, doscientas ochenta y una hectáreas se destinan al cultivo, de las cuales doscientas setenta y nueve son de secano —viñas, olivos, sembrados y algarrobos— y dos hectáreas de regadío. Josepa Cardó i Soler, *L'evolució dels conreus del Camp de Tarragona a partir del segle XVIII*, (Valls: Institut d'Estudis Vallencs, 1983) 636.

40 *Ibidem*. 417. Si bien durante los primeros años del último cuarto de siglo XIX, el cultivo de la viña se incrementa en la comarca gracias a la plaga de la filoxera que invadía las viñas francesas, a finales del siglo XIX será esa misma plaga que llegará a tierras tarraconenses, dejando claramente mermado un inicial proceso de expansión económica, que durará hasta la Gran Guerra europea. A partir de ésta, la superficie destinada a la viña perderá terreno en beneficio de la siembra y las extensiones de regadío.

41 Pere Solà i Gussinyer, *Itineraris per la sociabilitat meridional catalana. L'associacionisme i la cultura popular a la demarcació de Tarragona (1868-1964)*. (Tarragona: Diputació de Tarragona, 1998) 436.

Primero diariamente. Cuando sale por la mañana a la plaza pública en busca del trabajo. En este caso, como el trabajo termina por la noche y no sabe si al día siguiente encontrará quien le contrate gana 2,50 pesetas (...)

El segundo caso es aquel en que el obrero se contrata y asalaria durante un año en una casa. En este caso sabe que tiene trabajo asegurado y gana 2,25 pesetas diarias, pero descontando desde luego las fiestas, días de lluvia, enfermedades, etc., y viene a ganar por semana entera 13,50 ptas.

El tercer caso es aquel en que se contrata semanalmente, llueva o luzca el sol, lo mismo si hay días feriados como si no los hay, acostumbrado a cobrar de 13 a 14 pesetas por semana. Pues, bien; con los tres contratos que van enumerados y constituyen la forma común para este país (pues si bien hay algunos pueblos que a consecuencia de intentos de huelga ganan 11 o 12 reales diarios, también los hay que no ganan más de 7 reales), es imposible la vida en las presentes circunstancias⁴².

Riba expone la precariedad de los hombres dedicados al campo, cuyo sueldo semanal oscila entre 13 y 14 pesetas los más afortunados, y realiza un somero cálculo económico de lo que necesita una familia para vivir. El presupuesto consta de las provisiones habituales que el jornalero debe llevar al campo —almuerzo, comida, merienda— e incluye también los gastos domésticos propios como la luz, ropa, alquiler de vivienda, gastos de médico, e imprevistos. Las conclusiones de Riba se definen materialmente en una cantidad calculada de 20 pesetas semanales para poder sobrellevar una vida modesta y sin exageraciones. Dicha cantidad, sobra decirlo, no es alcanzada a principios de siglo por los salarios que remuneran los trabajos del campo en ninguna población de Cataluña⁴³. La pregunta es inmediata y Riba se auto responde la cuestión que sintetiza el panorama de la Cataluña rural de la época:

¿El propietario rural, en las actuales circunstancias, puede pagar estos jornales que la realidad nos señala como *mínimum*? Tampoco.⁴⁴

El conflicto no radica únicamente en la imposibilidad del campesino para sustentar una familia con su salario: gran parte de los pequeños municipios del Camp de Tarragona se hallan sumidos en una pobreza evidente, lo que afecta a la gestión de sus propiedades que a su vez impide asumir los gastos generados por la explotación de la misma.

42 Juan Riba, “El salario del obrero agrícola”. *Problemas sociales* (Reus: Establecimiento Tipográfico de Celestino Ferrando, 1913): 4.

43 El autor incluye un resumen del salario del campo en once localidades de Cataluña —de Cornellà a Vic, Reus o el Empordà—, tomadas del Anuario de Estadística del Museo Social de Barcelona, y en el que se observa que el salario medio generalizado es el correspondiente a 2,50 pesetas. *Ibidem* 7-8.

44 *Ibidem* 6.

La explotación de una finca por la vía de la administración o, lo que es lo mismo, jornal pagado semanalmente y sin beneficios de la tierra para el agricultor, no compensa al trabajador por el número de días no cobrados y el sueldo exiguo. Por otra parte, dejar la tierra yerma causa doble perjuicio: ni se beneficia el propietario ni al municipio al cual pertenecen las tierras. Riba defiende que el mejor régimen para la explotación agraria es aquel basado en la unidad familiar⁴⁵, pero cuando la unidad se rompe, bien sea por la independencia de sus miembros o por el rechazo de los mismos a cultivar la tierra directamente, se llega al tipo de explotación mediante aparceros —en términos económicos, de arrendamientos. Existe entre finales de siglo XIX y principios del siglo XX, una gran variedad de regímenes de aparcería, pero en líneas generales, y como señala Albert Balcells

(...) podem definir aquesta modalitat com un sistema d'explotació agrícola en el qual el propietari cedeix la terra perquè aquest la conreï i li lliuri una part proporcional anual de la collita, part que normalment no sobrepassa la meitat ni és inferior a un vint-i-cinc per cent.⁴⁶

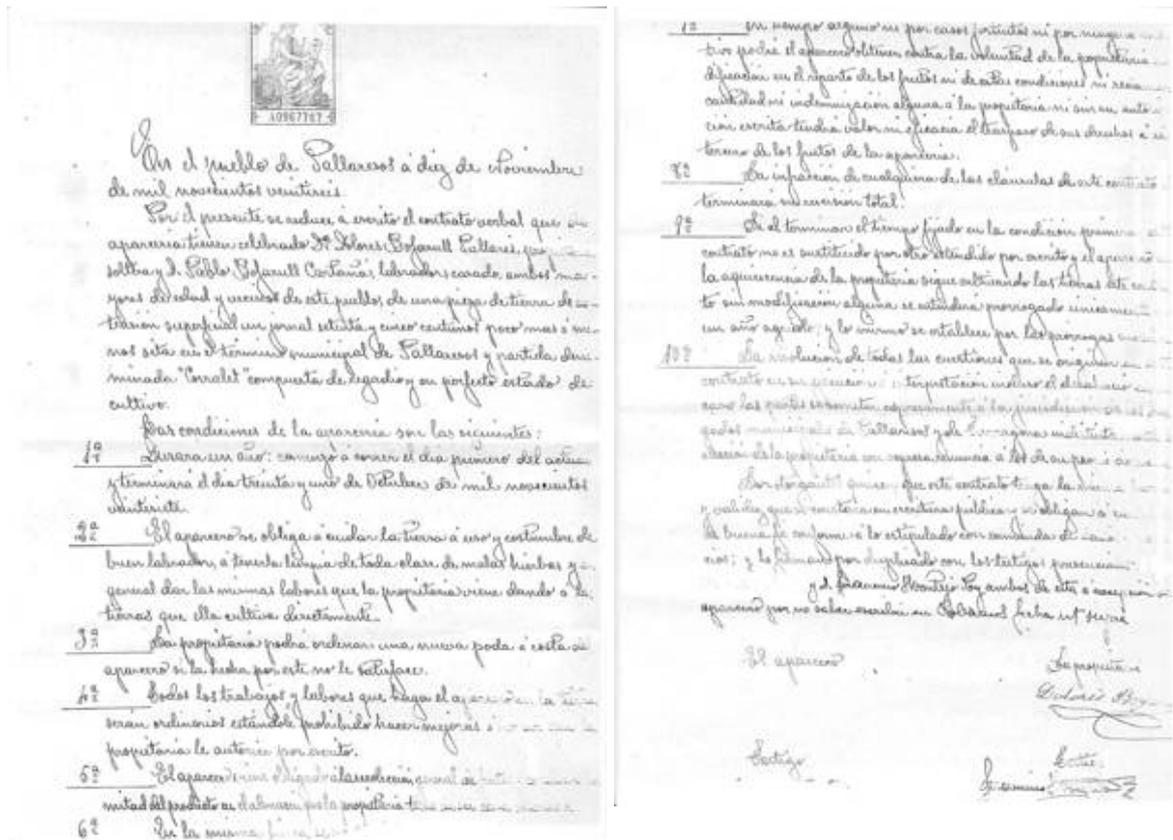
Un máximo de un cincuenta por ciento es la cantidad que quien cultiva la tierra debe ceder al propietario en los términos del contrato⁴⁷. En la mayoría de casos, éste proporcionaba también la simiente, los abonos, o en el caso de las viñas, el sulfato de cobre y el azufre. Este tipo de acuerdo duraba un año y su prórroga se efectuaba de manera tácita por el propietario. En caso que el propietario no contribuyera a los gastos del cultivo o la tierra fuera poco fértil, solía quedarse el aparcerero con la cuarta o hasta sólo la quinta parte de la cosecha. Els Pallaresos no será una excepción y sus fincas serán explotadas mediante el sistema de aparcería (fig. 1-17). Con el referente urbano —Tarragona— situado más allá de unos intereses que no le son propios ni cercanos, Els Pallaresos vive —o malvive— de y para su tierra. Gestionada y encabezada por las tres casas más significativas del municipio —casa Bofarull, Can Fortuny conocida como Ca l'Andreu, y Can Soler⁴⁸—, el mayor tanto por ciento de campo de cultivo se reparte entre las tres haciendas. El

45 Juan Riba, *op.cit.* 16.

46 Albert Balcells, *El problema agrari a Catalunya: la qüestió rabassaire: 1890-1936* (Barcelona: La llar del llibre, 1983) 26. Libro indispensable para entender la evolución del problema agrario en Cataluña, durante el cambio de siglo.

47 Este tipo específico de aparcería era la denominada de *mitgers*, y en concreto era el sistema utilizado por las hermanas Bofarull para mantener sus tierras y cosechas, a través de su hombre de confianza Joan Pons. *Vide* cap. 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa Bofarull: perfil de las propietarias*. 138.

48 De las tres masías, Can Soler es la más moderna datándose a finales del siglo XVIII como muestra el pequeño escudo esculpido en la clave del arco principal. Ca l'Andreu Fortuny se remonta al siglo XVI, conformando junto a Casa Bofarull dos de las masías más antiguas del municipio. También intervendrá Josep M. Jujol, aunque de manera más puntual, en las dos masías mencionadas.



1-17: Hojas correspondientes al Contrato de aparcería entre Doña Dolores Bofarull Pallarès, propietaria de la masía y Don Pablo Bofarull Cartaña, labrador de oficio y pariente de la anterior. El contrato es del año 1927, pero coincide e ilustra el tipo de relación que se establecía entre propiedad y trabajador del campo, comentados en la página anterior por Albert Balcells. Como ejemplo destacamos los siguientes puntos:

- «1.- Durará un año. Comenzó a correr el día primero del actual y terminará el día treinta y uno de Octubre de mil novecientos veintisiete. (...)
 - 4.- Todos los trabajos y labores que haga el aparcerero en la tierra serán ordinarios estándole prohibido hacer mejoras a no ser que la propietaria le autorice por escrito. (...)
 - 9.- Si al terminar el tiempo fijado en la condición primera este contrato no es sustituido por otro extendido por escrito y el aparcerero con la aquiescencia de la propietaria sigue cultivando las tierras este contrato sin modificación alguna se entenderá prorrogado únicamente por un año agrícola; y lo mismo se establece por las prórrogas sucesivas. (...)
 - 10.- La resolución de todas las cuestiones que se originen en este contrato en su ejecución e interpretación incluso el desahucio en su caso las partes se someten expresamente a la jurisdicción de los legados municipales de Pallaresos y de Tarragona indistintamente a elección de la propietaria en expresa renuncia a los de su propio -.
- Contrato de aparcería (APJM, 1927).

resto de terrenos cultivados se divide entre propietarios cuyo potencial económico es considerablemente menor, lo que determina un grado cuantioso de dependencia del resto de habitantes del municipio hacia las tres familias más destacadas. El testimonio de mosén Valls, rector de la parroquia de Sant Salvador de Els Pallaresos a finales de los años setenta del siglo XIX manifiesta de forma explícita, en su anotación del registro de la cofradía de Las Hijas de María, la destacada importancia de unas familias respecto al resto de habitantes del pueblo:

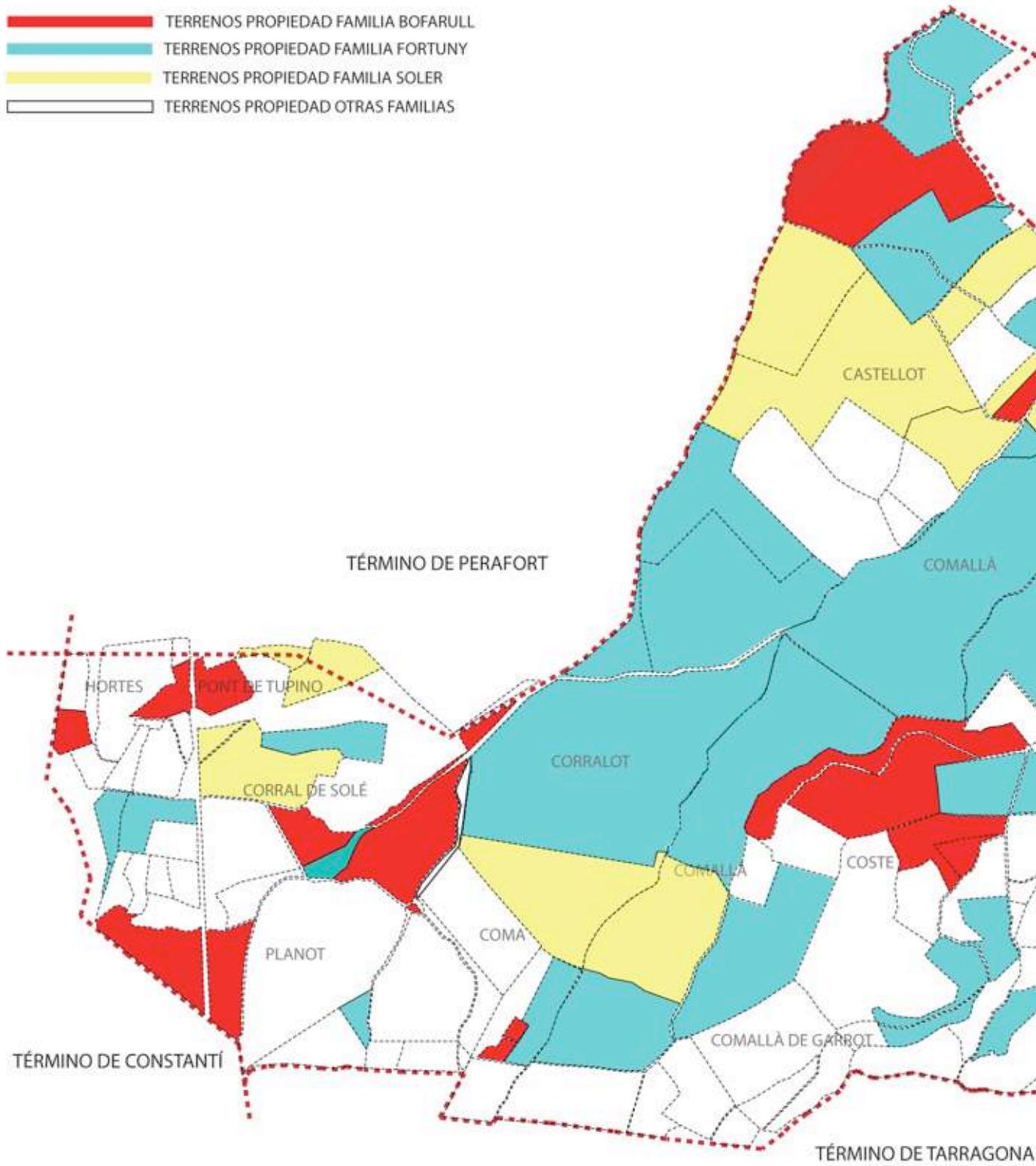
Nota.

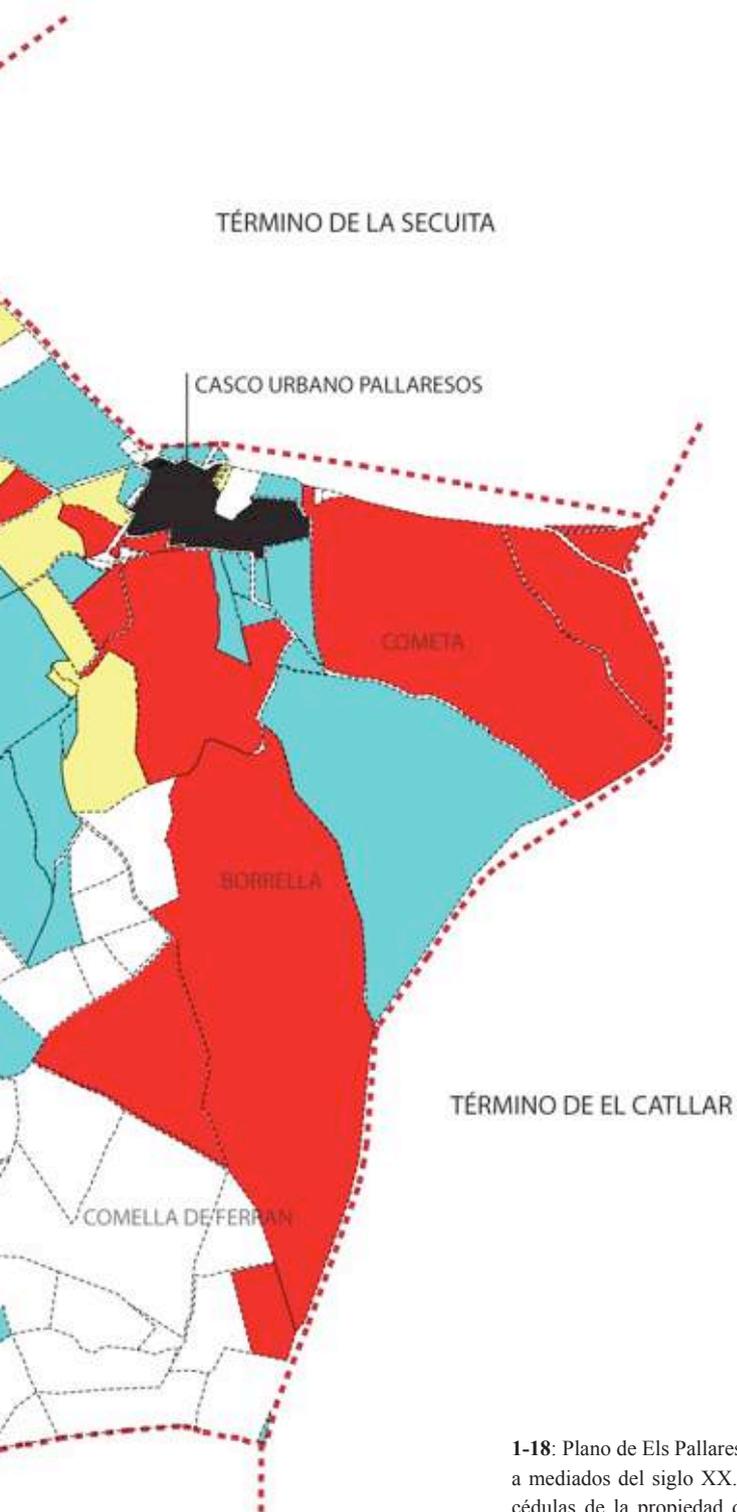
Libreta donde son anotados los gastos de lo que costó la Purísima, cómo se hizo y cuando se hizo. El día 4 de julio de mil ochocientos sesenta y nueve después de haber reunido la cantidad de cuatrocientos reales de limosnas recogidas por cinco Señoras las principales del pueblo a saber María Bofarull, Josefa Fortuny, Rosa Fortuny, Tecla Solé y Rosa Manyé cuyas limosnas recogidas de todo el pueblo y añadiendo ellas algo de su propio bolsillo, yo Eugenio Valls Párroco de la misma entonces fui a Barcelona a comprar la dicha Purísima (...)⁴⁹

La elaboración de un plano, reflejo de la propiedad de los campos pertenecientes a las respectivas familias aludidas, a partir de los datos correspondientes al año 1935, da una idea de la división por propietarios del territorio. La venta y el intercambio de los terrenos a lo largo de los años introducen, sin duda, cambios respecto al paisaje, y aunque los datos analizados pertenecen ya a la tercera década del siglo XX, las distintas manchas que definen el plano de propiedades del municipio de Els Pallaresos (fig. 1-18) señalan, a partir de la densidad cromática mostrada, un origen que muestra el reparto del territorio claramente a favor de las tres familias más influyentes en el municipio: Bofarull, Fortuny y Soler.

49 Primera página de la libreta de notas de la cofradía de las Hijas de María que narra la forma de sufragar los gastos para la compra de la imagen de La Purísima. 2. *Libreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939*. Capsa 1. Els Pallaresos (Tarragona, AHAT). María Bofarull es el nombre de casada de María Pallarés Vidal, desposada con Francisco de Asís Bofarull Serra y madre de Dolores y Josefa Bofarull. La sabiduría popular también nos acerca a la realidad del municipio: así nos lo confirma mosén Gallart, rector de la parroquia de Sant Salvador durante los años 1980 a 1984, y conocedor de la historia reciente de Els Pallaresos. Su testimonio nos señala que en efecto, tres eran las familias que dominaban la explotación de las tierras: la familia Bofarull, la familia Fortuny y la familia Soler, propietarios de las respectivas masías a las que su apellido daban nombre. Otros testimonios mencionan también el Mas Martí, como la cuarta casa que disputaba las tierras. Francesc Gallart, rector in solidum de Sant Magí, y decano del Capítulo de la Catedral de Tarragona, entrevista personal, 06 de julio de 2009.

- TERRENOS PROPIEDAD FAMILIA BOFARULL
- TERRENOS PROPIEDAD FAMILIA FORTUNY
- TERRENOS PROPIEDAD FAMILIA SOLER
- TERRENOS PROPIEDAD OTRAS FAMILIAS





1-18: Plano de Els Pallaresos que refleja el estado de la propiedad de los distintos terrenos del municipio a mediados del siglo XX. Elaboración propia a partir del cruce de datos obtenidos del registro de las cédulas de la propiedad del Catastro Rústico del Ministerio de Hacienda, superpuestos a los planos del Instituto Geográfico y Catastral dibujados por el Topógrafo Auxiliar de Geografía Amador Bergas Buñola, en mayo de 1935, y pertenecientes a los Trabajos topográficos del Catastro parcelario de la Provincia de Tarragona, Partido Judicial de Tarragona. (Tarragona: AHT).

1.4 PARROQUIA, LITURGIA Y COFRADÍAS: LA PRESENCIA DE LAS PAUTAS RELIGIOSAS

Mientras la Iglesia en la capital tarraconense se erige como punta de flecha de la colectividad catalana en las primeras décadas del siglo XX⁵⁰, en las diócesis de la demarcación provincial de Tarragona tiene un papel menos preponderante. Su influencia se dejará notar con mayor o menor intensidad según la época —en momentos adversos será siempre invocada reclamando la intervención divina para solucionar los problemas derivados de la crisis a finales del XIX— a partir de iniciativas puntuales que manifiesta la desigual coordinación con que se efectúan las estrategias pastorales y asociativas desde las parroquias.

Las condiciones de vida en el campo son difíciles, y gracias a los esfuerzos de los rectores, los campesinos se esfuerzan en seguir el calendario litúrgico y ganar así un poco más de cielo. Además del obligado domingo —misa en latín a las siete y más tarde a las once— cada viernes primero de mes debe asistirse a misa y comulgar; no dejarse ningún viernes equivale a obtener la salvación. En tiempo de siega, frecuentemente se adelanta la misa a las cinco de la mañana, para poder asistir antes de empezar la jornada en el campo.

Si la iglesia parroquial es la casa común de la vida en Els Pallaresos, su cuidado, su valor y su imagen es también la imagen de la prosperidad del municipio. Los motivos por los que una localidad decidía construir su iglesia, podían ser debidos a varios factores: el aumento de población, una mayor disponibilidad de recursos, un afán de competencia con poblaciones vecinas, el culto a una imagen en particular o un deficiente estado de conservación, en el caso de existencia previa⁵¹. La decisión era habitualmente, y más en el caso de pequeños municipios, resuelta con la participación de todo el pueblo. Una vez activado el consenso, el Arzobispado procedía a abrir un expediente que, una vez

50 El modelo a seguir, desde la ciudad de Tarragona, se basará en el espíritu de la *Rerum Novarum* de León XIII: *Carta encíclica Rerum Novarum del Sumo Pontífice León XIII sobre la situación de los obreros, del 15 de mayo de 1891*. El Papa León XIII establece en su encíclica las líneas de actuación principales, que atribuía a la falta de espíritu religioso las divisiones sociales existentes entre la clase trabajadora. *Vide* José Fernández y Elionor Sellés, *L'església a Catalunya (segles XIX-XX)*, (Barcelona: Barcanova, 1994) 33.

51 Una descripción muy completa acerca de la construcción de iglesias parroquiales se encuentra en José María Carreras Asensio. *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)* (Teruel, Centro de Estudios del Jiloca: 2003) 15-25.

dictaminada la conveniencia de su construcción a través de diferentes condiciones —la existencia de recursos económicos para acometer la construcción, idoneidad del lugar, acuerdo mayoritario de los habitantes del municipio— autorizaba el comienzo de las obras. La financiación de las obras corría a cargo habitualmente de algún promotor de la localidad. En agradecimiento, se concedía una capilla o se otorgaba la posibilidad de disponer del espacio para las tumbas de la familia bajo el suelo de la iglesia.

Así ocurría también en la iglesia parroquial de Sant Salvador de Els Pallaresos como muestra la existencia de las dos lápidas mortuorias situadas en las naves laterales, antes de llegar al altar, pertenecientes a las familias Bofarull y Fortuny. La sabiduría popular del pueblo cuenta que los terrenos donde se edificó la iglesia de Sant Salvador fueron donados por la familia Fortuny, mientras que la familia Bofarull se implicó en la construcción de la iglesia subvencionando gran parte de los costes derivados de su ejecución⁵². De esta manera, los Fortuny y los Bofarull se ganaron el derecho a enterrar, en el interior de la iglesia, a sus familiares más directos. Las dos tumbas atestiguan la implicación de las dos familias, económicamente más acomodadas, en la construcción de la iglesia parroquial de Sant Salvador de Els Pallaresos.

La iglesia de San Salvador, original de finales del siglo XVIII⁵³ y sin constancia documental acerca de su autor, consta de tres naves cubiertas con bóveda de cañón y lunetas con arista, más el campanario situado en el ala izquierda. Se emplaza sobre un terreno de 470 metros cuadrados⁵⁴ que se sitúa en el centro de la población y articula las casas del consistorio a este y oeste de la parroquia. Propia de un tiempo convencionalmente llamado barroco, la iglesia de Els Pallaresos muestra, por el contrario, su austeridad en

52 No se ha podido hallar ningún documento que testifique los hechos, por lo que me refiero a los mismos como parte de la historia que se ha transmitido de forma oral entre los habitantes de Els Pallaresos. Así nos lo cuenta el testimonio de Antonio Fortuny, heredero de Ca l'Andreu y actualmente residente en Tarragona, quien afirma que la parcela sobre la cual se construye la iglesia, formaba parte del conjunto de terrenos que será cedida por la familia Fortuny en el año 1796 para levantar la casa parroquial. En cualquier caso, no hay duda de la implicación de las dos familias en la construcción de la iglesia, a tenor de la prueba que testimonian las dos tumbas existentes en su interior. Antonio Fortuny, nieto de Josep Fortuny Bofarull y Emilia Soler Solé —propietarios de Ca l'Andreu en el momento en que Jujol interviene con unas reformas en la masía— en entrevista personal, 05 de noviembre de 2009.

53 La iglesia, como muestra la inscripción sobre piedra conservada en la ventana circular en la parte derecha de la fachada, se consagra el año 1796.

54 Dato obtenido según referencia catastral del inmueble 4999805CF5549H0001RL, publicado en “Dirección General del Catastro-Ministerio de Economía y Hacienda”. <https://ovc.catastro.meh.es/CYCBienInmueble/OVCConCiud.aspx?del=43&mun=102&UrbRus=U&RefC=4999805CF5549H0001RL&Apenom=&esBice=&RCBice1=&RCBice2=&De noBice=> Recuperado el 14 de septiembre de 2009.

la fachada principal (fig. 1-19), lisa y sin añadidos a excepción de la hornacina sobre el portón rectangular de acceso que custodia a Jesucristo Salvador. El tímpano superior, el óculo y el portal se señalan con unos discretos esgrafiados de temas vegetales. De reflejos neoclásicos, manifestados en las molduras de puerta y huecos, la iglesia preside la plaza y se acompaña del resto de viviendas que forman el municipio. Una iglesia, pues, con cierta indefinición estilística, fruto de las dos corrientes entre las que oscila Cataluña —barroco y neoclasicismo— durante el último cuarto de siglo XVIII⁵⁵.

El interior, que alberga intervenciones puntuales de Jujol sobre la imaginería que ocupa los altares laterales⁵⁶, contiene, sobre el pavimento de la nave central y en el extremo izquierdo, la lápida de la familia Bofarull (fig. 1-20) con la siguiente inscripción:

Aquí descansan los restos de Francisco de Bofarull Dalmau sus dos esposas y dos hermanas fallecido el 6 de noviembre de 1808.

Mientras que en la parte lateral derecha puede leerse (fig. 1-21):

Pau Fortuny i 13 més de la pròpia família (Andreu) esperen aquí la resurrecció.
† Pallaresos 1768-1863.

Si la iglesia reunía, bajo la fe cristiana, a los habitantes de Els Pallaresos, la gestión y el mantenimiento de los deberes públicos con la iglesia y su difusión social se realizaban a través de las cofradías. Como consecuencia del espíritu de la *Rerum Novarum* de

55 El 17 de abril del año 1752 se funda la Academia de San Fernando, bajo protección directa del rey Fernando VI; la voluntad de la academia era restaurar el concepto de Bellas Artes en el país, dedicando especial atención a impedir que gremios y otros organismos que entrasen en pugna con el estilo y las corrientes oficiales, levantaran edificios según sus técnicas y oficio propios al margen de la oficialidad. A partir de 1768, se crea una comisión permanente con el objeto de velar por una rígida uniformidad en la arquitectura nacional. La Academia estudiaba los tratadistas del Renacimiento, favoreciendo la corriente clasicista con origen en Inglaterra e Italia. La actuación de la Academia, y la adopción del Neoclasicismo como arte oficial, impedían confiar obras a arquitectos que no tuvieran bien acreditada su formación académica. Sin embargo, la preferencia por arquitectos académicos no era estrictamente compartida en las poblaciones catalanas, lejos de la oficialidad madrileña, que poseía buenos constructores los cuales sin tener una formación científica demostrable, dominaban las técnicas y la práctica del oficio. En este contexto se construyen gran parte de las iglesias parroquiales catalanas de municipios con escasos medios económicos, con arquitectos y maestros de obras al margen del reconocimiento de la Academia. Una síntesis de la formación de la Academia y su confrontación con el oficio de los gremios se encuentra en César Martinell. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* (Barcelona, editorial Alpha: 1963) 21-28.

56 Concretamente las intervenciones de Jujol se iniciaron en el año 1930 con la policromía del fondo de la imagen del San Cristo en el altar lateral —la intervención, con profusión de elementos naturales y referentes a la viña, conserva aún la firma autógrafa de Jujol grabada entre los motivos—, elementos de mobiliario y la reordenación del altar mayor en el año 1944 cuya intervención se perdió durante los años sesenta. La policromía de las imágenes existentes también se atribuyen a Jujol.



Detalle de la inscripción grabada en piedra, situada en el margen derecho de la fachada. Actualmente sin visibilidad, data del año 1796 en que se consagra la iglesia. Fotografía: Guillem Carabí, 22 de septiembre de 2009.



1-19: Fachada de acceso a la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos. Se ha resaltado los elementos principales: tímpano, óculo, hornacinas y portón de acceso. Fotografía: Guillem Carabí, 22 de septiembre de 2009.



1-20: Lápida correspondiente a los restos de la familia de Francisco de Bofarull situada en el interior de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos. Fotografía: Guillem Carabí, 22 de septiembre de 2009.



1-21: Lápida correspondiente a los restos de la familia de Pau Fortuny, situada en el interior de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos. Fotografía: Guillem Carabí, 22 de septiembre de 2009.

León XII⁵⁷ y de su petición de asociacionismo católico, se forman a finales del siglo XIX y principios del XX un buen número de círculos católicos —algunos al amparo de antiguas cofradías existentes— y otras asociaciones con el objetivo de promover un claro determinismo católico y hacer frente al socialismo y anarquismo. Els Pallaresos cuenta a principios de siglo XX con cinco cofradías⁵⁸, número sensiblemente elevado para un municipio que no llega a los cuatrocientos habitantes —en contraposición a las sólo dos asociaciones de carácter agrícola—. Si bien no debe concluirse que la población fuera profundamente religiosa, no cabe duda de que el número de miembros adheridos a las distintas cofradías entre 1900 y 1922 suman más del cincuenta por ciento de sus parroquianos, siendo la Cofradía de las Hijas de María la que aglutina el máximo número de adhesiones con noventa y cinco miembros censados en el año 1922.

La forma asociativa de la cofradía tiene, hasta su progresiva laicización⁵⁹, una vinculación directa con la vida parroquial, así como la función de aglutinar a colectivos heterogéneos entre la población. Otro de los principales cometidos de las cofradías consistía en administrar los gastos originados por la celebración del día de su patrón, así como velar por las voluntades testamentarias de sus miembros con finalidades de devoción y beneficencia o la organización de la participación en los Santos Oficios de la Semana Santa.

Una mirada a las hojas parroquiales (fig. 1-22) de las cuentas presentadas por las mayorales pertenecientes a las cofradías de los Dolores y de San Isidro, permite constatar la presencia de cargos directamente relacionados con el mantenimiento de la parroquia —cera de candelabros, alfombras, palmones, planchado mantelerías, limosnas, etc.—, que dibujan una dedicación exclusivamente devota de las cofradías y unos gastos que pueden calificarse de austeros.

57 *Vide* nota 50: 106.

58 Las cinco cofradías existentes en Els Pallaresos durante el primer tercio del siglo XX son: La Caridad de San Salvador, con veintidós socios en el año 1900; Cofradía de los Dolores con cincuenta y ocho miembros el año 1922; Hijas de María, con noventa y cinco miembros en el año 1922; San Isidro, con cuarenta miembros adheridos el año 1922, y la Cofradía de los Dolores con once miembros el año 1992. *Fons Parroquials. Els Pallaresos. Capsa 1, 1883-1931*. (Tarragona: AHAT).

59 La progresiva laicización de algunas cofradías es explicada por Pere Solà a partir del ejemplo de la Congregación de la Purísima Sangre de Montblanc: la histórica y emblemática asociación, añadirá temporalmente a sus piadosas finalidades —entre el último cuarto del siglo XIX y el inicio de la Guerra Civil—, la de convertirse en entidad mutualista, con una función prestamista nada despreciable en palabras de Solà, anticipándose al sindicalismo de años posteriores. *Vide* Pere Solà i Gussinyer, *op. cit.* 327-330.

Año 1912		Año 1913	
Cargo		Cuentas que de las Copandias de <i>Sto. Isidro</i>	
Veintena anterior	15'20	de la <i>Dolors</i> y <i>Sto. Isidro</i> de la <i>Mayorala</i> <i>Beata</i>	
Chuscos	4'25	<i>Rabano</i> .	
Simonas regulas	21'40	Cargo	
	45'85	Veintena anterior	35'00
Dota		Viudas	10'25
Cera iluminacion	5'40	Simonas de tela d. año	19'00
por una palma	1'00		64'25
Candilas suspension	3'20	Dota	
floribando y napate	1'25	Cera iluminacion	11'00
	10'85	Catifa	04'00
Cargo 45'25		Torro para la catifa	03'00
Dota 10'85		Cualta <i>Sto. Cristo</i>	03'00
Resta 35'00		De dos encages	07'40
Caja cantidad figurada en las cuentas inmediatas.		Arreglar el altar de <i>Sto. P.</i>	13'50
Pallaresos, 31 de Diciembre de 1913.		Nopa para una almohada	04'00
Isidro Cabré 1883		por una palma	01'00
		Candilas suspension	1'65
			39'25
		Cargo 64'25	
		Dota 39'25	
		Resta 25'00	
		Caja cantidad figurada en las cuentas inmediatas.	
		Pallaresos, 31 de Diciembre de 1913.	
		Isidro Cabré 1883	

1-22: Página correspondiente a la libreta de apuntes de la Cofradía de San Isidro. *Llibre de la Confraria de St. Isidre* 1883-1926, *Confraria de nostre senyora dels Dolors* 1916-1931. Capsa 1. Els Pallaresos (Tarragona: AHAT).

Transcribo el contenido de las cuentas de la Cofradía de San Isidro y de los Dolores, contabilizadas de manera conjunta en la misma libreta:

Nota:

Como que de los años 1911 y 1912 no aparece ninguna cuenta, he llamado a la mayorala Tecla Rabassó quien me ha rendido los siguientes

Año 1911

Cargo

Existencia anterior	7,70
Anuales	8,75
Limosnas de todo el año	<u>12,40</u>
	28,85

Data

Cera iluminación	7,20
Planchado y rayado	2,35
Por una palma	0,90
Candelas Purificación	<u>3,20</u>
	13,65

Cargo 28,85

Data 13,65

Resta 15,20 Cuya cantidad figurará en las próximas cuentas
Arturo Cabré Pbro.

Año 1912

Cargo

Existencia anterior	15,20
Anuales	9,25
Limosnas recogidas	<u>21,40</u>
	45,85

Data

Cera iluminación	5,40
Por una palma	1,00
Candelas Purificación	3,20
Planchado y rayado	<u>1,25</u>
	10,85

Cargo 45,85

Data 10,85

Resta 35,00 Cuya cantidad figurará en las cuentas inmediatas.
Pallaresos, 31 de diciembre de 1913
Arturo Cabré, Pbro.

Año 1913

Cuentas que de las Cofradías de Nuestra Señora de los Dolores y San Isidro dá la Mayorala Tecla Rabassó.

Cargo	
Existencia anterior	35,00
Anuales	10,25
Limosnas de todo el año	<u>19,00</u>
	64,25
Data	
Cera iluminación	11,00
Catifa	04,00
Forro para la catifa	03,00
Toalla Sto. Cristo	03,00
De dos encajes	07,50
Arreglar el altar de Ntro. Pro.	03,50
Ropa para una almohada	04,60
Por una palma	01,00
Candelas Purificación	<u>1,65</u>
	39,25

Cargo 64,25

Data 39,25

Resta 25,00 Esta cantidad figura en las cuentas del año siguiente.

Pallaresos 31 de diciembre de 1913. Arturo Cabré, Pbro.

Quedan nombradas mayoralas para 1914 Teresa Solé y Tecla Rabassó.

Año 1914

Cuentas que presentan las mayoralas

Cargo	
Existencia anterior	25,00
Anuales	16,40
Limosnas de todo el año	<u>62,80</u>
	104,20
Data	
Por el embalaje Sto. Cristo	06,00
Cena según recibos	22,00
Bolsa Sto. Cristo	16,00
De una camisa Virgen	01,10
Por una misa cofrade	01,50
Por el palmón Bancos	02,00
Estampas Sto. Cristo	04,00

Planchado, etc.	02,95
Hierros para el Sto. Cristo	<u>04,00</u>
	59,55

Cargo	104,20
Data	<u>59,55</u>

44,65 Cuya cantidad figura en las cuentas próximas
Pallaresos 31 de diciembre de 1914. Arturo Cabré, Pbro.

Mayoralas para 1915, quedan nombradas las mismas que el año anterior.

Año 1915

Cuentas presentadas por las mayoralas Teresa Solé y Tecla Rabasó

Cargo

Existencia anterior	44,65
Anuales	16,40
Limosnas	<u>21,50</u>
total	82,55

Data

Por cera	43,00
Palmón	2,00
Cera candelaria	1,55
Lavado y planchado	<u>4,55</u>
total	51,10

Resumen

Total del cargo	82,55
Total de la data	<u>51,10</u>
Resta a favor	31,45

Cuya cantidad figurará en las cuentas próximas

Pallaresos 31 de diciembre de 1915.

Eusebio Mir, Párroco.

Año 1916

Cuentas presentadas por las mayoralas de N.S. de los Dolores Teresa Solé Solé y Tecla Rabasó.

Cargos

Existencia anterior	31,45
Anuales	14,25
Limosnas	<u>28,85</u>
Total	74,55

Data		
Por cera		25,90
Palmón		2,00
Cera Candelaria		1,55
Lavado y planchado	<u>5,50</u>	
Total		34,95
Resumen		
Total del cargo		74,55
Total de la data		<u>34,95</u>
Resta		39,60

Cuya cantidad figurará en las próximas cuentas.

Pallaresos 31 de diciembre de 1916.

Eusebio Mir, Párroco.⁶⁰

De la comparación del estado de cuentas de las cofradías de San Isidro y de N.S. de los Dolores, contabilizadas entre los años 1911 y 1916, aunque de manera limitada y siendo consciente de la parcialidad de su representatividad, se desprenden algunas características de interés: por una parte se constata que no existen diferencias significativas en las cuentas habidas durante estos seis años; por otra, la parroquia se declara anualmente con una caja positiva para afrontar los gastos del siguiente ejercicio, de media 26 pesetas anuales —el equivalente a un jornal de casi tres semanas de trabajo—, siendo el concepto que aporta mayores retribuciones la limosna. 1914 es el año en que mayor es la cantidad de ingresos de la parroquia; concretamente se contabilizan 62,80 pesetas como entrada anual en concepto de caridad, triplicando la cantidad habitual correspondiente a dicho concepto que de media podía ser de 20 pesetas.

Otra cofradía, la de las Hijas de María, basa su subsistencia en cargos producto de ingresos derivados de la rifa de la mona y de la cadena⁶¹. Entre sus gastos habituales se cuentan los derivados de los pagos al sacristán y al campanero, y los gastos originados por la preparación de las fiestas de mayo, de lo que se deduce una implicación y dedicación

⁶⁰ 1. *Llibre de la confraria de St. Isidre: Confraria de Sant isidre 1883-1926, Confraria de nostra senyora dels Dolors 1916-1931. Capsa 1. Els Pallaresos* (Tarragona: AHAT).

⁶¹ Los dos conceptos hacen referencia a productos de repostería. El origen de la *mona* podría estar en las propias masías, donde las mujeres enriquecían con miel, aceite, hierbas y huevos la masa del pan dándole forma de animal, de rosca o de muñeco; encima del molde, colocaban una cruz y, todo ello, se regalaba a los niños al realizar su primera comunión. Sin embargo, los eruditos siguen sin ponerse de acuerdo al respecto. Una buena introducción histórica y gráfica es la que se deriva de la exposición celebrada en la galería Joan Prats de Barcelona en marzo y abril de 1980, en Antoni Miralda y Llorenç Torrado, *Mona a Barcelona* (Barcelona: Edicions Polígrafa, 1980).

más intensa en la celebración del calendario litúrgico de esta cofradía respecto de las anteriormente citadas.

Veamos un ejemplo del estado de cuentas del año 1914:

Cuentas que del año 1914 presentan las citadas mayoralas.⁶²

Cargos

Existencia anterior	18,70
Por los anuales	19,25
Limosnas de todo el año	16,85
De las rifas mona y cadena	<u>40,60</u>
Total	95,60

Data

Valor de la mona y cadena	13,50
Fiesta de mayo	29,16
Por cera según recibo	7,00
Sacristán y campanero	<u>00,10</u>
Total	50,36

Cargo 95,60

Data 50,36

Resta 45,24 Cuya cantidad figurará en las cuentas inmediatas.

Pallaresos 31 de diciembre de 1914.

Arturo Cabré, Pbero.

Desde el año 1911 hasta 1914 se halla a cargo de la iglesia el párroco Arturo Cabré⁶³ (fig. 1-23); el mismo que describe, ya cercano a la jubilación en el año sesenta, la falta de compromiso religioso refiriéndose, en este caso, a la parroquia de l'Argentera situada a treinta quilómetros de Pallaresos:

(...) La mayoría de feligreses, principalmente señoras y señoritas cumplen parroquia, comulgan a menudo. (...) es verdad que hay algunas almas bastante indiferentes en materia de religión.⁶⁴

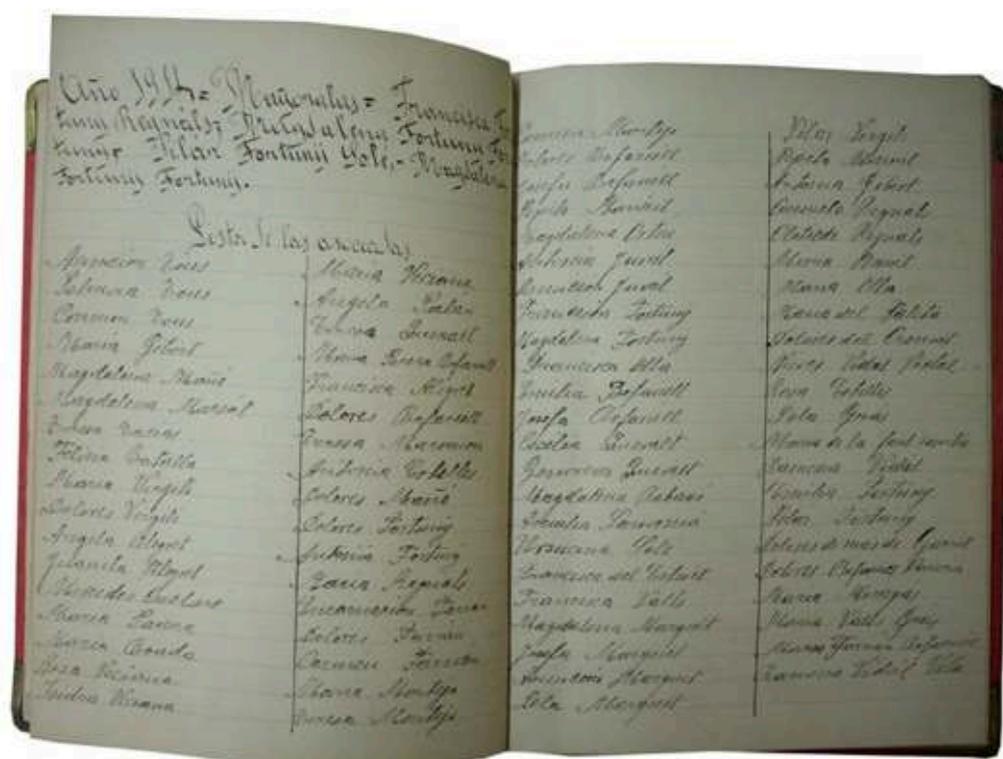
62 Se refiere a Francisca Fortuny Reynals, Magdalena Fortuny Fortuny y Pilar Fortuny Solé. En el año 1914, dicha cofradía está gobernada únicamente por miembros de la familia Fortuny. Fuente: 2. *Llibreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939. Capsa 1. Els Pallaresos* (Tarragona: AHAT).

63 La relación de párrocos asignados a Sant Salvador de Els Pallaresos, desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX es la siguiente: de 1884 a 1898, Ramón Rué; de 1899 a 1907, Lluís Rius; de 1908 a 1909, Francisco Rovira; de 1910 a 1912, Buenventura Badia; de 1913 a 1914, Arturo Cabré; de 1915 a 1923, Eusebio Mir; de 1924 a 1929, Salvador Escarné; de 1930 a 1931, Andrés Prats. Fuente: 2. *Llibreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939. Capsa 1. Els Pallaresos* (Tarragona: AHAT).

64 Josep Mèlich i Garcia. *L'Argentera... quan anàvem amb avarques. Solatges de memòria*. (Valls: Cossetània Edicions, 2003) 121.



1-23:La imagen muestra las autoridades civiles y eclesiásticas con motivo de la colocación de la primera piedra del depósito de agua en el pueblo de l'Argentera, Baix Camp, el año 1946. De izquierda a derecha: el Sr. Guix Sugrañes; el Sr. Sancho Vagué; Francesc Vives, vicario general del obispado; el Sr. Llopis, amo de Escornalbou; Cisco Castelví, alcalde; mosén desconocido; mosén Miquel Amorós, rector de la parroquia; otro sacerdote desconocido y mosén Artur Cabré, ex-rector del pueblo. Fuente: Josep Mèlich i Garcia, *L'Argentera, quan anàvem amb avarques: solatges de memòria* (Valls: Cossetània edicions, 2003) 30.



1-24: Página correspondiente al listado de asociadas a la congregación *Filles de Maria*, durante el año 1914. En la hoja de la izquierda, segunda columna, aparece el nombre de Dolores Bofarull; en la tercera línea de la primera columna de la hoja derecha, puede leerse el nombre de Josefa Bofarull. Fuente: 2. *Libreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939*. Capsa 1. *Els Pallaresos* (Tarragona: AHAT).

Aunque desplazadas en tiempo y lugar, las palabras del ex-párroco de Els Pallaresos suenan vigentes en un momento en que la supervivencia en las comunidades rurales prioriza otras actividades: el trabajo y la dureza de los horarios del campo a menudo obstaculizaban los deberes con la parroquia⁶⁵. Los dos años siguientes se ocupa de la misma el presbítero Eusebio Mir, quien ocupa el cargo durante los siete siguientes.

Los conceptos enumerados bajo ambos responsables eclesiásticos son idénticos para las cofradías de San Isidro y de los Dolores: cera, palma, planchado y lavado de la mantelería eucarística, candelas, etc., mientras que la cofradía de las Hijas de María se hace cargo de los gastos derivados del sueldo del campanero, organista, algún posible ayudante y el sacristán. De la diferencia de registros se deduce un reparto de deberes según tradición o afinidades; aunque no se dispone de información del resto de cofradías, puede suponerse y más en un municipio de las características de Els Pallaresos, una convivencia amable y responsabilidades según recursos y dedicación de sus asociados. Son las dos cofradías mayoritarias, San Isidro e Hijas de María, masculina y femenina respectivamente, las que se reparten los miembros de las familias principales del pueblo: Bofarull, Fortuny y Solé (fig. 1-24).

En el año 1914 el estado de cuentas de la cofradía de San Isidro apunta un nuevo concepto no reflejado hasta la fecha, y cuyo cargo es el de mayor envergadura en el estado de cuentas anuales: una «cena según recibos» de 22 pesetas. El origen de este nuevo concepto y la celebración de la misma es desconocido, pero podría reflejar cierta bonanza económica que se intuye, asimismo, por el aumento de recaudación efectuado durante ese año en curso. Es también en septiembre de ese mismo año cuando las hermanas Bofarull reciben los planos de la reforma proyectada por el arquitecto Jujol.

En otoño comenzarán las primeras obras.

65 No hay que olvidar que una de las motivaciones que sustenta la celebración del Congreso Litúrgico de 1915 en Montserrat es «(...) el resurgimiento y la intensificación de la vida litúrgica entre el pueblo, hoy desgraciadamente en decadencia tal, que puede considerarse poco menos que extinguida, con daño notorio de la vida cristiana en general». *Reseña Eclesiástica*, VII. Citado en Josep Massot i Muntaner, *Aproximació a la història religiosa de la Catalunya contemporània* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat:1973) 50.

1.5 GENEALOGÍA DEL APELLIDO BOFARULL: IDENTIDAD Y CONFIGURACIÓN

Jujol no se muestra indiferente a la nobleza histórica que soporta el apellido de sus clientes. En diversas ocasiones anota y propone entre sus dibujos diversas versiones del escudo de la familia que durante varios años se mostrará en la fachada de la casa. La importancia del linaje no es tanto para el arquitecto una cuestión de singularidad social como un elemento más que añadir a la iconografía gráfica que personalizará la familia. Su estudio y manipulación formará parte de un modo de incorporar, a la arquitectura, un elemento que personaliza y distingue, en su acepción más literal, cualquier parte integrante del proyecto de Casa Bofarull. Jujol incorpora la heráldica en su proyecto como una parte constituyente más que se adhiere a los vidrios en forma de grabado, se define como motivo principal de un pendón o genera una forma plástica que deriva posteriormente en el remate de una cubierta.

Pocas dudas se plantean acerca de la nobleza del apellido Bofarull. Su origen y antigüedad se hallan bien documentados a través de las diferentes cartas que se cruzan los antepasados de nuestras protagonistas en busca de su estirpe, con el objeto de corroborar la antigüedad de sus ascendientes. Los orígenes del primer Bofarull, según la versión de Joaquín Marín, cronista y rey de armas de la Reina Isabel II, se remonta al siglo XIV llegando dos siglos más tarde a Cataluña.

Así describe Marín la historia del apellido:

Los caballeros Infanzones del apellido Bofarull son de tan conocida nobleza y antigüedad, que los Historiadores de España sólo han podido saber, vino de Francia al Principado de Cataluña, como lo confirma el Licenciado Frias de Albornoz en su Nobiliario, habiéndose hallado siempre los de esta familia sirviendo a sus Reyes con valor y lealtad, distinguiéndose entre sus contemporáneos, como fue Jayme Bofarull, que floreció por los años de mil trescientos sesenta y cuatro, de quien en Cataluña se deriva esta familia y, según memorias antiguas fue el primero que sentó en el lugar de los Pallaresos, dónde tienen su casa, a la que pertenecen sus antiguas armas, compuestas de un escudo azul y en él un castillo formal de plata y cuatro roques de oro a sus extremos o ángulo. Así como van pintadas en el primer cuartel del escudo general de esta certificación y demostrables al principio de este discurso. Las cuales corresponden a nuestro interesado, como propias de los causantes de D. Montserrat Bofarull que vivió en el Lugar de Pallaresos del Corregimiento de Tarragona en el Principado de Cataluña, como natural y originario de dicha casa, que allí está sita y existe hasta nuestros tiempos con más de mil años de antigüedad teniendo ésta por pública voz y fama por la más principal y distinguida del expresado lugar, donde casó con doña

Magdalena... en quien tuvo por hijo legítimo a D. Jayme Bofarull, quinto abuelo de nuestro interesado, al igual que su pariente D. José de Bofarull y Gavaldá, a cuyo favor se expidió la Real Ejecutoria de cinco de marzo de mil setecientos setenta y cuatro por disposición del Señor Rey D. Carlos III, de feliz memoria, y señaló el expresado Escudo a aquella esclarecida familia el Rey de Armas citado ya D. Ramón Zazo, en la cual consta que el expresado D. Jayme Bofarull casó con Dña. Elisabeta Clergue en quien hubo durante su matrimonio a D. Luis Bofarull que gozó de las mismas excepciones, preeminencias y prerrogativas que su padre abuelo y demás causantes en la dicha villa de Reus, jurisdicción de Tarragona.⁶⁶

La carta enumera la lista de desposorios desde el primer Bofarull que, según la leyenda, se afincó en Els Pallaresos —Jaime Bofarull, 1364— hasta Juan Bofarull (1778-1784) bisabuelo del interesado quien solicita el estudio genealógico (fig. 1-25). Entre los descendientes se halla José Bofarull y Gavaldá, hijo legítimo de Pedro Bofarull y Teresa Gavaldá, a quien el rey Carlos de Castilla concede privilegios de noble del Principado de Cataluña,

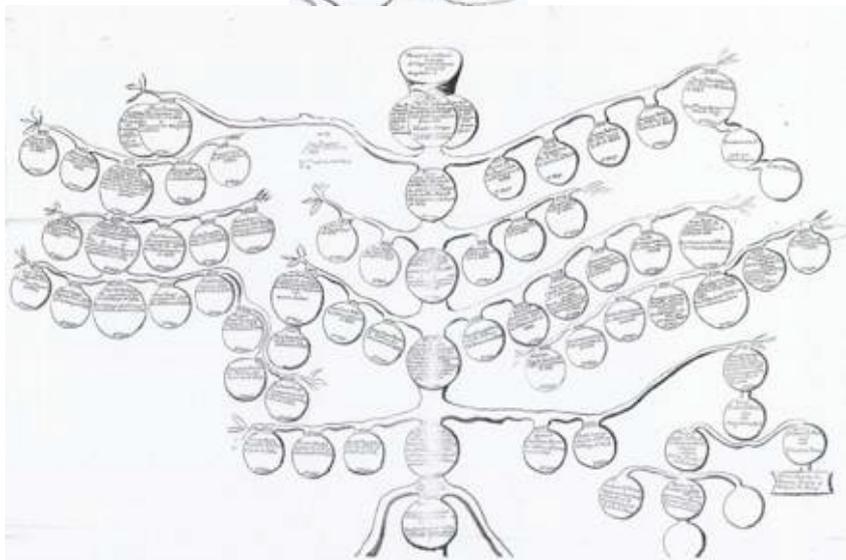
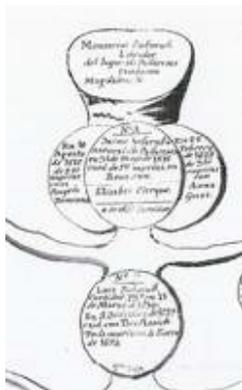
A veinte de mayo de mil setecientos sesenta, concedió privilegio de Ciudadano de Barcelona para él, hijos y descendientes, en atención a los méritos y servicios de éste y sus ascendientes. Así mismo, dicho Monarca concedió al antedicho Don Josef (sic) Bofarull privilegios de noble del Principado de Cataluña, por su lealtad y haber obtenido los Oficios de Bayle y Regidor de la Villa de Reus y del Castillo de Mascalvó y el mérito que había hecho de veinte años en el Empleo de Subdelegado de Marina del Partido de la Villa de Reus y puerto de Salou y desembolso que anticipó de más de diez mil libras para la construcción que en mil setecientos sesenta y dos se hizo en el citado Puerto de una Iglesia y casa para recogerse en ella los (sic) efectos correspondientes al embarco y desembarco, para asilo contra las inclemencias del tiempo y de la mar, por no haber en aquel poblado dónde oír Misa (...).⁶⁷

Un segundo documento, datado en agosto de 1852, corrobora también la llegada del apellido Bofarull a Els Pallaresos en el siglo XVI, coincidente con la fecha que Jujol señala en uno de sus primeros dibujos de la casa (fig. 1-26) antes de la reforma, probablemente marcada sobre una piedra del arco de la entrada principal como era habitual en las casas de la época.

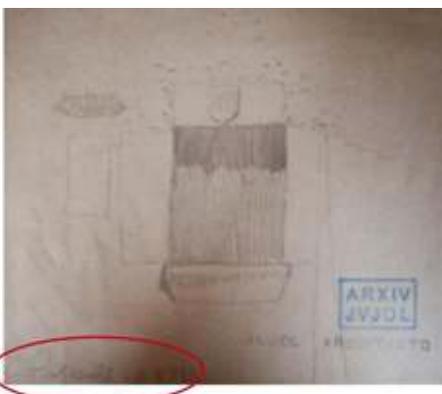
Muy Sr. Mío; con las escasas noticias que poseo de nuestra familia cuyo origen empieza en el año 1520 por medio de Jaime Bofarull hijo de la actual casa Bofarull del lugar de Pallaresos, junto a Tarragona, desde años atrás que me picó la curiosidad el ir averiguando

66 Amèlia Castan Ranch, Joseph Fernández Trabal, “Relat genealògic de la família Bofarull, obra de Joaquim Marín, rei d’Armes de la reina Isabel II” Document 079 s/d (fragmento) en *El fons llinatge Bofarull, barons de Ribelles: fons complementari de l’Arxiu Nacional de Catalunya*. (Sant Cugat del Vallès: ANC, Àrea de Fons Històric, 2001).

67 *Ibidem*.



1-25: Reproducció del arbre genealògic de la família Bofarull i detall del mateix. Amèlia Castan Ranch, Josep Fernández Trabal, "Árbol genealógico de la familia de Bofarull". *Document 080*, 1852 (Sant Cugat: ANC).



1-26: AJ/CB/018 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). En rojo se señala la inscripción autógrafa de Jujol, datando la masía de la familia Bofarull en el siglo XVI. Se desconoce la referencia que el arquitecto utilizó para fechar el edificio, pero bien podría haber sido la marca sobre una piedra en algún lugar del mismo, como era habitual encontrar en las casas rurales cuya tradición propiciaba la pertenencia a una misma familia a lo largo de los siglos.

la procedencia de los que llevan nuestro apellido, cuyo resultado ha sido que todas las ramas de Reus descienden del mencionado Jaime; la familia Bofarull de Tarragona desciende de Reus sin que se me haya ocultado ninguno de sus individuos, y los del mismo nombre sedientes en Constantí, originarios de la casa solar del lugar de Pallaresos, no siendo muy antiguo su principio en aquel pueblo.

Por consiguiente á vista del árbol genealógico que poseo desde el referido Jaime hasta el año 1720 con respecto á las ramas laterales con sus fechas de bautizos y desposorios no dudo que los ascendientes de Ud. sean los mismos que los de nuestra casa y uno de sus abuelos, uno de los muchos varones que ocupan mis casillas que contraería matrimonio fuera de Reus; así es que si puede comunicarme , sino la fecha alomenos la época en que vivió el abuelo del cual tenga usted mas remota noticia con su nombre me parece que según los libros parroquiales no consta su muerte, razon demas para creer que se establecieran fuera de Reus.

Es todo cuanto puedo comunicar a ustedes por la presente y me cabra la mayor satisfacción el cumplir sus deseos.

Interviú mande usted con toda franqueza á

S.S.Q.B.S.M.

Andres de Bofarull⁶⁸

El apellido se extiende desde Els Pallaresos a la ciudad de Reus⁶⁹ —en cuya localidad se conservan diversos topónimos de Bofarull⁷⁰— y luego a Tarragona donde, pasadas varias generaciones, las hermanas Dolores y Josefa Bofarull —ya a mediados del siglo XX—

68 Amèlia Castan Ranch, Josep Fernández Trabal, “Cartes de Pròsper i Andreu de Bofarull a Josep de Bofarull i Rafart que contenen notícies històriques de la família Bofarull” *Document 081, 1852* ((Sant Cugat del Vallès: ANC, Àrea de Fons Històric, 2001).

69 Un estudio exhaustivo de la rama del apellido Bofarull en Reus está desarrollado en las tres ediciones correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX en Salvador-J. Rovira i Gómez, *Els nobles del Baix Camp* (Reus: Associació d’estudis reusencs, 2001). El tercer volumen dedicado al siglo XIX, expone la genealogía de las dos últimas ramas de la familia —la de Josep de Bofarull i Miquel (1734-1809) y la de Francesc de Bofarull i Miquel (1737-?), con datos relevantes de la vida de sus miembros. Las fuentes utilizadas son mayoritariamente los Fondos notariales de Reus de AHT.

Por otra parte, el investigador Josep Manent Forn, hijo del sobrino de Antonia Bofarull Pallarés, elabora desde hace varios años las raíces del árbol genealógico de la familia Bofarull, utilizando fuentes notariales y documentos originales de su archivo personal, pertenecientes a la familia. Su tarea investigadora, inédita y conservada en el estricto ámbito familiar, ha desarrollado las relaciones de parentesco de la rama del apellido Bofarull en Els Pallaresos.

70 Los topónimos que se conservan en el término de Reus son: El Mas de Bofarull —llamado también Mas del Comte, situado entre la carretera de Tarragona y el barranco de la Roureda, es una de las masías de mayor tamaño en la región meridional de Reus. La masía se halla registrada en una relación del año 1850 de la siguiente manera: «Huerto primero de D^a Josefa Bofarull» y «Huerto segundo de D. Próspero Bofarull» a doscientos pasos respectivamente—, El Pi de Bofarull —encima de la Carretera de Tarragona, en el extremo derecho de la Riera de la Quadra el lugar toma el nombre de Riera del Pi de Bofarull—, y por último de nuevo El Mas de Bofarull haciendo referencia esta vez a toda la hacienda a la cual pertenece la masía del mismo nombre. Ramon Amigó, *Els topònims de la ciutat de Reus* (Reus: Asociación de Estudios Reusencs, 1957) 30, 41 y 84.

Tort añade uno más: Xiprer de Bofarull. En este caso se trata de un árbol plantado —a diferencia del pino, como especie natural—, que refleja en palabras de Tort, «una memòria del territori» como «expressió d’una forma de relació de l’home amb la terra». Joan Tort Donada, *La toponímia del Baix Camp. Una interpretació geogràfica*, (Reus: Associació d’estudis reusencs, 2002) 171 y 316.



1-27: AJ/CB/006 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) EScudo realizado a tinta de color sobre papel de dimensiones 38 x 48 centímetros. La lámina es un ensayo del dibujo que acompañará las pinturas que definen el zócalo de la galería de la fachada a los campos, basadas en las cuatro estaciones meteorológicas.

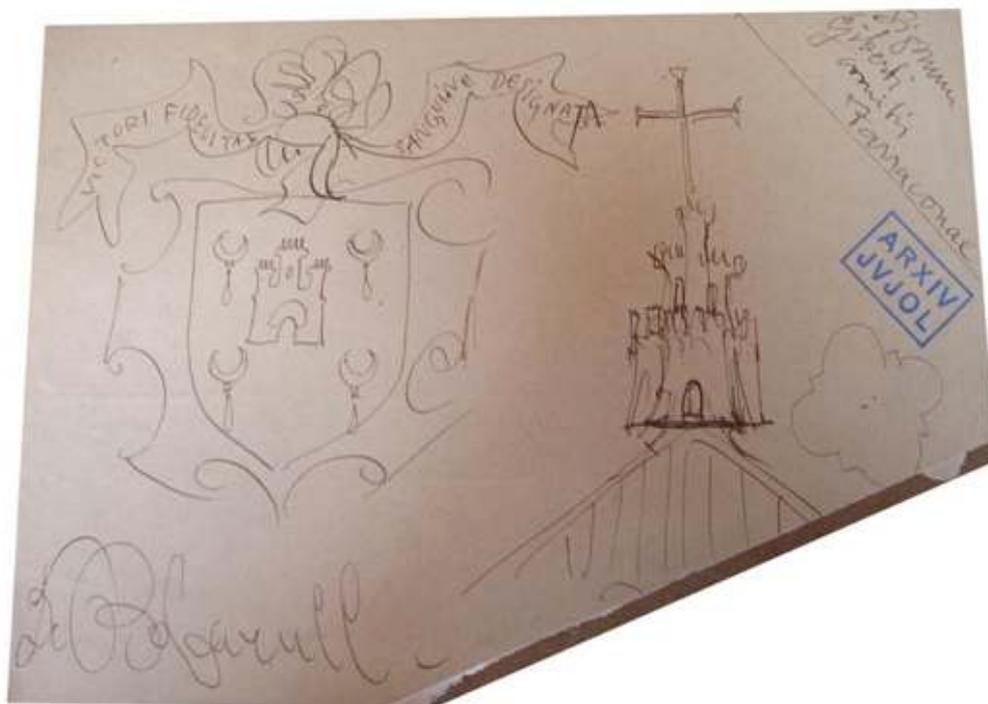
compran un solar y ordenan construir un edificio de viviendas para pasar gran parte del año. El peso de un apellido ilustre y la historia de la familia serán, no condicionantes, pero sí un elemento que Jujol tendrá siempre presente a juzgar por los alusivos dibujos al margen que completan las láminas de algunos croquis del proyecto.

El blasón de la familia Bofarull, descrito en el relato genealógico de Marín, lo hallamos acuarelado por Jujol en AJ/CB/006 (fig. 1-27). El escudo de la lámina coincide con la descripción referida: sobre fondo azul, se recorta un castillo de color blanco; en él se aprecian dos torres con almenas y una tercera más alta coincidiendo en el eje con la puerta de acceso. En los cuatro ángulos del escudo, silueteado a la manera alemana⁷¹, se dibujan cuatro medias lunas doradas de distintos tamaños cada una y orientadas hacia arriba. El dibujo no contiene referencia alguna a su fecha de realización.

Finalmente, a modo de rótulo coloreado en tonos rojizos y marrones, el apellido; la caligrafía, en letras góticas, aprovecha los divertimentos geométricos para incorporar la imagen de una corona sobre cruz. Es difícil atribuir una jerarquía al dibujo que Jujol identifica con una corona encima de una cruz del Orden del Temple; podría tratarse de un cruce entre la corona del Príncipe heredero de Portugal y del Príncipe de Asturias —caracterizadas ambas por los dos arcos que nacen de los extremos—, sin embargo, su definición no es lo suficientemente precisa como para atribuirle un sentido estrictamente heráldico más allá del sentido noble que significa una corona. El rótulo se remata en su extremo derecho con un corazón tintado en rojo intenso que contiene en su interior una Tau dorada —símbolo de Tarragona y de su patrona: Santa Tecla.

Un último detalle pasa casi inadvertido: debajo del rótulo comentado, a lápiz e inapreciable, las palabras: «y Andreu». Es una referencia clara a otra de las familias insignes de Els Pallaresos, la familia de Ca l'Andreu Fortuny, en cuya casa Jujol intervendrá parcialmente desde el año 1920. Añadir tímidamente al escudo de Bofarull el nombre de Andreu Fortuny nos sugiere situar la realización de la acuarela del escudo, posiblemente cuando ya habían comenzado las obras en Casa Bofarull, hacia

71 La forma de un escudo dependía de la inventiva de quien lo realizara, pero entre los más corrientes de la época se pueden enumerar los siguientes: aragonés, portugués, italiano, inglés, medieval o francés, alemán y polaco. El escudo alemán se caracterizaba por tener en el ángulo superior izquierdo una mordedura ovalada. Una introducción a la descripción de escudos, y otros signos heráldicos se puede consultar en Manuel Bassa i Armengol, *Tractat General d'Heràldica. Origen i història dels escuts i normes per a formar-los i llegir-los*. (Barcelona: Millà, 1973).



1-28:AJ/CB/024 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Apunte a lápiz sobre papel, de dimensiones 21 x 15 centímetros, del escudo de la familia Bofarull.

CRÓNICA UNIVERSAL
DEL
PRINCIPADO DE CATALUÑA.

SCRIBITA
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII
POR GERONIMO PUJADES,
DOCTOR EN DERECHO, NATURAL DE BARCELONA, Y CATEDRÁTICO DE
SU UNIVERSIDAD LITERARIA.

SEGUNDA PARTE,
QUE SE AGOTA EN LA PRIMERA Y SE PUBLICA CON
REAL LICENCIA.

TOMO VI,
Que contiene las sucesos desde el año 1623 hasta el 1714
de Cristo.



BARCELONA:
IMPRENTA DE JOSÉ TORNER,
CALLE DE CAPILLANS,
año de 1830.

WELSH

1-29:Portada del tomo IV de Jeroni Pujades, *Crónica Universal del Principado de Cataluña* (Barcelona: Imprenta de José Torner, 1830).

1917-1918⁷², momento en que éstas disfrutaban de un mayor empuje constructivo. Existe, pues, la posibilidad de que la familia Fortuny, al ver las obras de reforma, le comunicara al arquitecto el deseo de ampliar también su masía.

Un segundo dibujo, AJ/CB/024 (fig. 1-28), muestra el mismo escudo como apunte a lápiz. En este caso se representa el escudo o blasón en el denominado formato francés antiguo, con el castillo aún más esquematizado y las cuatro medias lunas de igual magnitud en los cuatro extremos; de ellas penden otras tantas lágrimas. El escudo va acompañado del timbre en el que se representa el yelmo y la cimera, portando lema en su parte superior con la inscripción «victori fidelitas sanguine designata». La interpretación de Jujol en el escudo, a juzgar por la descripción de Marín, no deja de sorprender dado que substituye los roques de oro por medias lunas. Es probable que el cambio de elemento aluda a las Cruzadas en las cuales participaron los primeros Bofarull —como se desprende del documento de Joaquín Marín—, dato que el arquitecto podría desear recuperar en el trazado del escudo⁷³.

Un detalle más, en el margen superior derecho de la lámina AJ/CB/024, es indicativo de la convicción del arquitecto por defender una interpretación en términos lingüísticos contraria a la convencional: se trata de la expresión «Signum Giberti Comiti Tarraconae⁷⁴». En la Crónica Universal de Cataluña (fig. 1-29), escrita por Jeroni Pujades, capítulo IV, se hace referencia a la expresión «Signum Giberti Domini Tarraconae»: se trata de la firma que manifiesta el Señor Giberti de Tarragona. Jeroni Pujades mantiene la defensa en términos filológicos, acerca de la equivalencia de Domino o Dominus con el apelativo de conde:

(...) y este Giberto tan solamente se llamó señor de Tarragona, respondo que decir domino ó dominus suena ó vale tanto como intitularse conde. Pero no en todo caso, sino en tal como el presente: porque suponiendo que ya Tarragona tenia la ereccion del condado en título, será muy buena consecuencia el decir era conde el que era señor del condado.⁷⁵

⁷² Adelanto información que será argumentada en sucesivos capítulos con el análisis de los planos de Jujol.

⁷³ Se pueden contabilizar hasta ocho ocasiones más en la documentación conservada de la casa Bofarull en las que Josep M. Jujol estudia, como motivo para otros elementos o en un margen desvinculado del objetivo principal del plano, el tema del escudo. Los documentos en los que aparecen escudos a parte de los dos comentados son: AJ/CB007, AJ/CB/012, AJ/CB/047, AJ/CB/060, AJ/CB/063, AJ/CB/078, AJ/CB/083, y AJ/CB/097.

⁷⁴ «Firma de Gibert, conde de Tarragona»: expresión anotada en diagonal sobre el margen derecho superior de AJ/CB/024.

⁷⁵ Jeroni Pujades, *Crónica universal del Principado de Cataluña escrita a principios del siglo XVIII por Geronimo Pujades*, 2ª parte Tomo VI (Barcelona: Imprenta de José Torner, 1830) 222.

Pujades asevera la correlación a partir de la etimología latina que otorga al vocablo *senior* la significación de poder y autoridad de un hombre principal, cuyo uso desciende del hebreo y del griego, designando con esta palabra a aquellos hombres que eran respetados por su poder y su mando sobre el resto. El vocablo, con el tiempo, se corrompe, particularmente entre franceses, italianos, godos y españoles, convirtiéndose en *senatores* y *señorías*, denotando únicamente señorío en antigüedad, en definitiva, como modo de distinguir a personas mayores. En Cataluña, afirma Pujades, el vocablo significa algo más: superioridad y respeto —recuperando así el sentido antiguo latino de dueño, propietario—.

Basta se infiera de ahí que la palabra *senior* no solamente denota señoría, mayoría, superioridad, respeto y preeminencia en razón de dominio directo: pero la palabra *dominus* ó hablando con síncope *domnus*, significa y denota superioridad en dominio útil.⁷⁶

El dominio útil al que alude Pujades en su crónica lo utiliza para argumentar, en términos filológicos, la característica implícita de propiedad del mencionado Giberto, señor y conde de Tarragona, a partir de la expresión contenida en su firma. Jujol, sensible, conocedor y consecuente con la etimología de las palabras, apunta y cambia en su expresión la palabra *Domini* por *Comiti*. La equivalencia de la expresión, en la que únicamente cambia el vocablo que hace referencia al título de Giberto, deja pocas dudas acerca de su conocimiento del texto aludido. Su intención, lejos de parecer un despiste o error filológico, apunta a manifestar su desacuerdo con la tesis de Pujades y a utilizar el vocablo que entiende más se ajusta a la condición de señor del condado de Tarragona⁷⁷.

No es la primera vez que Jujol trabaja sobre escudos heráldicos. Durante el periodo 1908-1926, bajo la tutela de Gaudí, Jujol es el encargado de pintar en la Sagrada Familia de Barcelona más de veintidós escudos de los obispos que visitaban el templo durante las obras colocados sobre los capiteles de la cripta en el arranque de los arcos.⁷⁸ También desde verano de 1908 y hasta 1914, el arquitecto trabaja como colaborador de Gaudí

⁷⁶ Jeroni Pujades, *op. cit.*, 224.

⁷⁷ A través de su hijo sabemos de la erudición de Jujol en temas lingüísticos: «Hombre versado, pues, en la madre de las lenguas románicas (...) Estaba en desacuerdo con algunos aspectos de la “Renaixença” lingüística de Pompeu Fabra y más conforme con Emili Vallès quien, en su opinión, era mucho mejor filólogo, ya que se preocupaba de buscar la etimología de las palabras. Quien le oyese hablar de etimología con argumentos sólidos y convincentes, como eran todos los suyos, dudaba de que fuese arquitecto y no doctor en filología.» Josep M. Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 122.

⁷⁸ Así lo testifica el escultor Matamala Flotats. Los escudos desaparecieron en el año 1936 según palabras del hijo y biógrafo del arquitecto. Josep M. Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 74.



1-30: Imágenes de algunos de los escudos cerámicos que forman el fondo del coro en la Catedral de Mallorca, elaborados por Jujol, en Pere-Joan Llabrés, *Gaudí en la Catedral de Mallorca* (Barcelona: Triangle postals, 2005) 109.

en la restauración de la catedral de Mallorca. En el muro posterior al altar mayor, sobre sendos paños en forma de “L” y rematados por un arco ojival, Jujol elabora una libre interpretación de los escudos heráldicos de los obispos mallorquines en cerámica esmaltada que se reciben sobre los bajorrelieves preparados a tal fin (fig. 1-30). Los escudos se acompañan de ramas de olivo con hojas también de cerámica aplicadas sobre el mortero fresco. Los escudos obtenidos finalmente dificultan reconocer de manera literal las armas de los blasones en los que basa su intervención, tomando en ocasiones del original únicamente un fragmento, la inicial del nombre del obispo o el color de la imagen⁷⁹.

La técnica y el resultado difieren, entre los escudos esmaltados de la catedral de Mallorca y el croquis recogido en AJ/CB/024, pero comparten la desinhibida actitud ante los cambios realizados por el arquitecto sobre un documento histórico cuya transformación del original es de tal intensidad que Jujol, sin desmerecer los valores simbólicos de inicio, superpone una nueva identidad plástica a sus intervenciones.

1.6 LAS HERMANAS DOLORES Y JOSEFA BOFARULL: PERFIL DE LAS PROPIETARIAS

La presencia de cartas o documentación que testifique la afinidad del arquitecto Jujol con las hermanas Bofarull (figs. 1-31 y 1-32) a lo largo de quince largos años, despejaría muchas de las incógnitas que actualmente existen en la relación entre el arquitecto, las clientes y la obra; no se ha conservado esa relación epistolar ni tampoco puede afirmarse que existiera correspondencia alguna⁸⁰. La relevancia del vínculo que se establece entre un arquitecto y su cliente es habitualmente determinante para la obra: los deseos, voluntades y decisiones de última hora afectan en mayor o menor medida a la evolución

79 Josep Quetglas. “Gaudí i Jujol a la Seu”, *D’A* núm. 1 (1989): 57. En el citado artículo se explica con precisión las aportaciones de Gaudí al proyecto de restauración, la confrontación con el Cabildo una vez desaparecido el impulsor de la reforma el obispo Campins, y la crónica correspondiente al año 1904, primer año de las obras de restauración de la Seu.

80 La ausencia de correspondencia conservada, se ve compensada por la existencia de la documentación conservada en la casa particular de Josep Manent Forn, biznieto de las hermanas Bofarull. En su archivo particular de Perafort, se conservan unas doce cajas de medidas 60 x 20 x 40 cm. que contienen documentación personal relativa a testamentos, hipotecas y otros documentos administrativos de finales del siglo XIX y principios del XX, relativos a la familia Bofarull de Els Pallaresos. La amabilidad de don Josep Manent, me ha permitido revisar y estudiar parte de los expedientes, que abren nuevas hipótesis acerca de la financiación de las obras de Casa Bofarull.



1-31: Retrato de Dolores Bofarull, a la edad aproximada de treinta años.
(Perafort: APJM, 1890)



1-32: Retrato de Josefa Bofarull, a la edad aproximada de veinticinco años.
(Perafort: APJM, 1890)

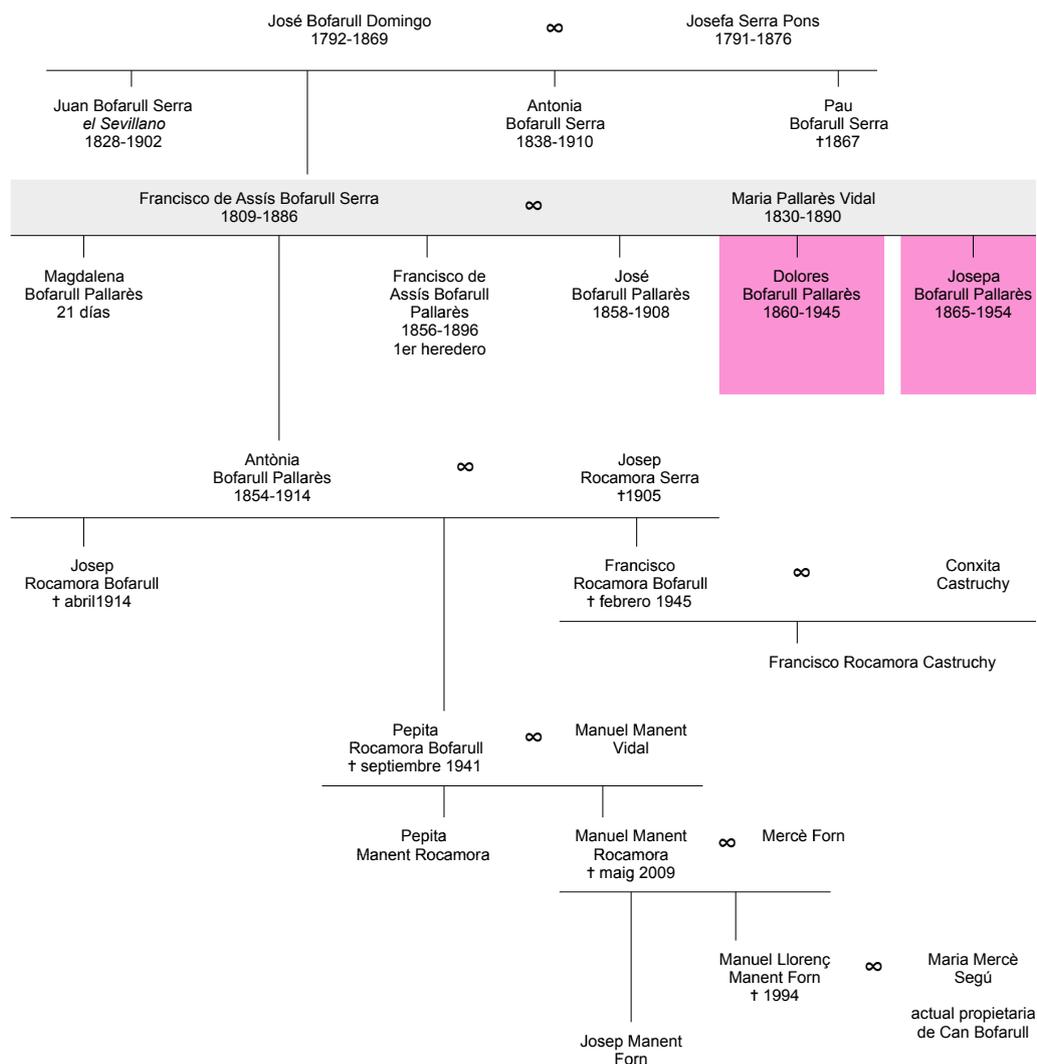
de cualquier trabajo, y más en el caso de una reforma tan dilatada en el tiempo. La asistencia del arquitecto durante las obras no es ni mucho menos constante ni periódica en Casa Bofarull, mientras que sí lo es la presencia de las dos hermanas dado que la reforma se efectúa en su lugar de residencia habitual. Sí se puede afirmar que el ritmo de las obras, o dicho de otro modo, la voluntad de ampliar y ennoblecer la casa de las hermanas Bofarull —en un inicio sólo se trataba de unas reparaciones de la cubierta— parte siempre de la predisposición de Dolores y Josefa, animadas por los resultados y respaldadas por una bonanza económica que, vía familiar, les sitúa en condiciones de afrontar los gastos generados por la reforma. El deseo de buena apariencia —condición humana y natural— se reflejará en la imagen que lentamente adquiere la casa y que la convierte en la masía singular del municipio asumiendo así un liderazgo que las hermanas poseían ya como vecinas de Els Pallaresos.

Trazaré en consecuencia un dibujo aproximado, a través de la documentación existente, de los rasgos generales de las hermanas Dolores y Josefa Bofarull para entender y encuadrar el ambiente humano en el que Jujol desarrolla su trabajo. Si la relación entre Jujol y las hermanas Bofarull se mantuvo fluida a lo largo de tantos años de trabajos en la casa, o si tuvo algún tipo de contratiempo fruto de una natural confrontación entre arquitecto y cliente durante un recorrido en el que las decisiones debieron ser numerosas, es algo prácticamente imposible de suponer únicamente a través de las soluciones de proyecto; necesitaríamos más datos a día de hoy inexistentes, para valorar posturas y actitudes.

Familia

Seis son los hijos (fig. 1-33) que Francisco de Asís Bofarull Serra (1809-1886) y María Pallarés Vidal (1830-1890) conciben a lo largo de su vida en Els Pallaresos⁸¹. Dos hijos y cuatro hijas, de las cuales Dolores y Josefa son las últimas en nacer. De todos ellos, sólo Antonia (1854-1914) se desposa; el resto de hermanos se mantienen célibes hasta su defunción. Antonia Bofarull Pallarés contrae matrimonio con Josep Rocamora Serra (†1905) y de su unión nacerán tres hijos, Josep, Pepita y Francisco. Magdalena,

81 La reconstrucción de la genealogía más directa de las hermanas Bofarull ha sido posible gracias a las atenciones de Doña Maria Mercè Segú, viuda de D. Manuel Llorenç Manent Forn (1947-1992), que me ha facilitado la visita y fotografía del interior del mausoleo propiedad de la familia Bofarull, en el cementerio de Els Pallaresos. Entrevista con Maria Mercè Segú realizada el miércoles 10 de junio de 2009.



1-33: Cuadro de relaciones de parentesco de la familia Bofarull. La descendencia se inicia a partir de los abuelos de las hermanas Bofarull, hasta llegar a la actual propietaria de la masía. Elaboración propia a partir de los datos facilitados por M. Mercè Sagú vda. de Manuel Manent y actual propietaria de Casa Bofarull, y Josep Manent Forn, hijo del sobrino de las hermanas Bofarull, Manuel Manent Rocamora.

la primera hija de Francisco de Asís y María Pallarés, muere a los veintiún días de su nacimiento. Francisco de Asís (1856-1896), segundo hijo en sucesión detrás de Antonia, se convierte en el primogénito y primer heredero de la familia. Dolores (1860-1945) y Josefa (1865-1954) Bofarull Pallarés viven respectivamente ochenta y cinco y ochenta y nueve años, permaneciendo durante todo este tiempo en su localidad natal de Els Pallaresos.

La rutina diaria de la vida en la casa de Els Pallaresos se ve alterada cuando su tío carnal, Juan Bofarull Serra *el Sevillano* (1828-1902), hermano de Francisco de Asís Bofarull, decide llevar a cabo su voluntad de hacer las Américas. La limitada vida que ofrece un municipio pequeño de la provincia de Tarragona no le satisface y decide emprender viaje para atravesar el océano en busca de otras oportunidades, acompañado de su hermano Pau Bofarull Serra (†1867).

Según explica Josep Manent⁸², su viaje al puerto de Cádiz para embarcar y atravesar el océano se interrumpe cuando llega a Sevilla. Allí determinará quedarse unos días que acaban convirtiéndose en unos años, seducido por la belleza de sus calles y la actividad de la ciudad que, por aquel tiempo, revitaliza la industria en paralelo a su red ferroviaria. Juan Bofarull se establece en Sevilla⁸³, hace fortuna y compra una casa en una de las calles más nobles de la ciudad. Pau Bofarull, su hermano, enfermará del cólera en la misma ciudad, durante el año 1867.

En marzo de 1897, contando Josefa Bofarull treinta y dos años de edad, sufre una grave enfermedad que la mantiene en cama y la empuja a escribir su testamento, entendiéndose que en breve su cuerpo dejará de respirar. En Casa Bofarull conviven en esos años junto con las dos hermanas, su madre María Pallarés Vidal y los hermanos de su padre ya fallecido, Juan (1828-1902) y Antonia Bofarull Serra (1838-1910). Así reza el contenido de sus últimas voluntades:

In nomine Dei. Amen

En el pueblo de Pallaresos, Arzobispado de Tarragona, a primer día del mes de Marzo de

82 Josep Manent Forn, hijo del sobrino de las hermanas Bofarull, entrevista personal realizada durante los días 04, 12 y 20 de agosto de 2009.

83 En 1896 aún se halla en la ciudad andaluza, como se desprende de la siguiente noticia: «La propia superior autoridad declara vedadas y acotadas de la caza en todo tiempo once fincas del término de Pallaresos, propiedad de don Juan Bofarull Serra, vecino de Sevilla.» «Boletín oficial», *Diario de Tarragona*, 16 de octubre de 1896: 2.

mil ochocientos noventa y siete, yo Josefa Bofarull y Pallares, soltera, edad treinta y un años más o menos, natural y vecina de este pueblo, hija legítima de los consortes Francisco y María, hallándome en cama por grave enfermedad de la cual temo morir, pero en claro conocimiento, expeditos los sentidos y uso de la palabra, queriendo disponer de mis bienes temporales para mayor alcanzar los eternos, hago y ordeno de este mi último testamento en la forma siguiente.

Primeramente. Nombro albaceas y escritores de este mi testamento a Juan Bofarull Serra, natural de este pueblo y Antonio Dalmau natural de La Secuita.

Item. Quiero que mis deudas si las hubiese, sean satisfechas, probada que sea su legitimidad.

Item. Quiero que seguida mi muerte se dé sepultura eclesiástica á mi cadáver con entierro y funeral acostumbrado en la familia.

De todos mis restantes bienes muebles é inmuebles, derechos y acciones habidos y por haber nombro é instituyo heredera universal á mi hermana Dolores Bofarull para que pueda disponer de ellos á su libre voluntad.

Este mi último testamento con el que revoco cualquier otro testamento ó codicilo que hasta el presente hubiese hecho ninguno contenga cláusula derogatoria queriendo que esto solo prevenga como testamento ó codicilo según en ley uso por proceda; siendo presente por testigos de mi convencidos y por mi llamados y rogados José Fortuny Mensa labrador y Sebastián Marimón, alpargatero, ambos vecinos del presente pueblo. Por hallarme imposibilitada para firmar autorizo a uno de los testigos que lo haga por mi.

Por la testadora y por uno de los testigos que no sabe firmar

Sebastian Marimón testigo

Ante mi

Ramon Rué Pbro.

párroco

Ha oficiado el decano en dos de marzo de 1897⁸⁴

Del testamento podemos aislar dos datos que ajustan un poco más nuestra aproximación a la vida de las hermanas Bofarull. En primer lugar, la precaria alfabetización —ya descrita por Emili Morera— incluso entre los miembros de una de las familias, aparentemente, solventes del municipio. La ambigüedad que denota Josefa Bofarull cuando intenta precisar su propia edad refleja la ausencia de preocupación por conservar un dato que, habitualmente, constaba en los registros parroquiales. Al margen, pues, del censo que ordenaba el párroco del pueblo en el momento del bautizo —a los pocos días del nacimiento de una criatura, en el municipio salía una comitiva desde la casa del rector hacia la iglesia formada por el padre, los padrinos, los invitados y la comadrona que era quien llevaba la criatura; la madre salía unos días más tarde e iba a misa con el infante ya cristiano—, sólo la memoria de aquellos progenitores preocupados por

84 *Testamento Josefa Bofarull. 14. Testaments 1768-1907. Capsa 4. Els Pallaresos (Tarragona: AHAT).*

conservar las efemérides natalicias de la familia, conocían la fecha en cuestión.

Por otro lado, la imposibilidad por parte de uno de los testigos —en este caso de José Fortuny Mensa, labrador de oficio— de firmar el testamento, debido asimismo a una también clara falta de alfabetización. No es de extrañar semejante condición dada la premura con que se empleaba a los niños en el trabajo rural y, como apunta Morera en su descripción de Els Pallaresos, la falta de una escuela municipal en condiciones.

El segundo dato que podemos extraer de este primer testamento de Josefa Bofarull es la posible presencia de deudas acumuladas⁸⁵. Pasados ya siete años del fallecimiento de la madre, y once del padre, no parece aventurado suponer que la carga económica soportada por las dos hermanas para mantener tierras y hacienda supusiera más un gran esfuerzo que un laxo disfrute. El desequilibrio entre los exigüos beneficios del campo y la precaria economía en que vive sumido el pueblo permite, a duras penas, vivir a expensas de sus cosechas y poco más⁸⁶.

En cualquier caso, la enfermedad de Josefa no supondrá un trance más allá de una gravedad superable que, una vez sobrepasada, dejará continuar la vida de las hermanas Bofarull en la normalidad de su rutina habitual. Pocos años después, durante el invierno de 1902, fallece el tío de las hermanas Juan Bofarull Serra, *el Sevillano*, a los setenta y cuatro años de edad, quien viendo próxima sus últimas horas se había trasladado de nuevo desde Sevilla a Els Pallaresos para pasar los últimos días de su vida en compañía familiar. La muerte del pariente se convertirá en una bendición para las hermanas Bofarull que verán incrementada su capacidad de ahorro gracias a la herencia que les deja su tío. Entre los bienes heredados se cuenta una suma de dinero en metálico y varias casas en Sevilla que Juan Bofarull tenía en régimen de arrendamiento (fig. 1-34). Dolores Bofarull dispondrá a partir del momento en que se hace efectiva la herencia de una, aunque discreta, constante fuente de ingresos para acometer las reformas de la casa.

85 Según testimonio de Josep Manent Forn, y en base a documentos personales de su propiedad, las hermanas Bofarull podrían haber contraído algunas deudas que liquidarán unos años más tarde cuando fallezca su tío el Sevillano, y hereden algo de dinero y propiedades.

86 La media de los precios de venta de la producción de vino durante el periodo de 1890 a 1917 llegaron a 20,43 pesetas, mientras que el coste de producción fue de 17 pesetas, con lo que la diferencia era de 3,43. El periodo anterior, entre 1860 y 1989 la diferencia había llegado a 11,23 pesetas y, por contra, en el periodo posterior, entre 1918 y 1935 el saldo es negativo en 1,5. A finales de siglo XIX y comienzos del siguiente, la plaga de la filoxera primero, y la Gran Guerra después, convirtieron la propiedad y explotación agrícola en un negocio muy poco rentable. Albert Balcells, *op. cit.* 67.

CONTRATO DE INQUILINATO

B.0.021.066*

Clase 5.ª

EXTRACTO DE LA LEGISLACIÓN CIVIL Y FISCAL VIGENTES
COMUNE
CONTRATOS DE ARRENDAMIENTOS DE FINCAS URBANAS
CÓDIGO CIVIL

Las disposiciones generales sobre el contrato de arrendamiento de predios ó fincas, se contienen en los artículos 1543 al 1574 del citado Código.

Disposiciones especiales para el arrendamiento de predios urbanos

Art. 1543. El derecho de pacto especial, se estará á la costumbre del pueblo para las reparaciones de los predios urbanos que deban ser de cuenta del propietario. En caso de duda se entenderá de cargo de éste.

Art. 1544. Si no se hubiese fijado plazo al arrendamiento se entenderá hecho por años cuando se su fijado en cualquier año, por meses cuando en trimestre, por días cuando en diario. En todo caso, eva el arrendamiento, sin necesidad de requerimiento especial, cesará el término.

Art. 1545. Cuando el arrendador de una casa ó de parte de ella, destinada á la habitación de una familia, ó de una tienda, ó almacén, ó establecimiento industrial, arrienda también los muebles, el arrendamiento de éstos se entenderá por el tiempo que dure el de la finca arrendada.

LEY DE EJECUCIÓN CIVIL DE 5 DE FEBRERO DE 1881

Art. 1543. Los Jueces municipales del lugar ó distrito en que este sito la finca, conocerán en 1.ª instancia de los demandas cuando la demanda se funde en una de las causas siguientes:
1.ª En el cumplimiento del término estipulado en el contrato.
2.ª En haber expirado el plazo del arriendo que para la consecución del contrato deba darse, con arreglo á la ley, ó lo pactado ó á la costumbre general de cada pueblo.
3.ª En la falta de pago del precio convenido.
Art. 1544. Conocerán de estas causas los Jueces de 1.ª instancia que sean competentes, conforme á la regla 12 del art. 51.
1.ª Cuando tengan por objeto el cumplimiento de un establecimiento mensual ó ferial ó el de una finca rústica cuyo precio de arrendamiento exceda de 1.500 pesetas anuales, aunque no funde la demanda en alguna de las causas mencionadas en el artículo anterior.
2.ª Cuando la demanda, respecto á toda clase de fincas, se funde en una causa que no sea de las comprendidas en dicho artículo.
Art. 1545. Procederá el embargo y podrá dirigirse la demanda:
1.ª Contra los propietarios, colonos y demás arrendatarios.
2.ª Contra los Administradores, escuderos, porteros ó guardianes puestas por el propietario en sus fincas.
3.ª Contra cualquiera otra persona que disfruta ó tenga en propiedad la finca, sea rústica ó urbana, sin pagar sueldo, siempre que fuere responsable con sus bienes de satisfacciones para que la desocupe.
Art. 1546. En ningún caso se admitirá al demandado los recursos de apelación y de casación, cuando procedan, si no acredita al interponerlos tener satisfechas las rentas vencidas y las que con arreglo al contrato debe pagar adelantadas, ó si no las consignó en el Juicio ó Tribunal. No basta para no requerir al demandado para que pague dichas rentas, dando recibo ó favor del arrendatario, y si no quiere recibirlas, se depositarán en el Establecimiento público correspondiente.
El pago de las rentas se acreditará con el recibo de propietario, ó de su Administrador ó representante.
Art. 1547. En los casos en que con arreglo á lo dispuesto en el art. 1543 corresponde á los Jueces municipales conocer del cumplimiento de 1.ª instancia, se extenderá este juicio por los tribunales establecidos para las vertientes con las modificaciones contenidas en los artículos siguientes.
Art. 1548. Si no compareciere el demandado que se hallare en el lugar del juicio después de la segunda citación, ni el mismo después de la primera, el Juez dictará sentencia inmediatamente declarando haber lugar al cumplimiento y aprobación de lanzamiento al demandado si no deniega la finca dentro del término correspondiente de los artículos en el art. 1546.
Art. 1549. En el trámite de ejecución se observará á instancia del actor, asistiendo el Juez en su caso al lanzamiento si demandado si no deniega la finca en los términos siguientes: ocho días, si se trata de una casa habitada.....; quince, si de un establecimiento.....
Art. 1551. Si al proceder al lanzamiento se encontrara y constituida en depósito los bienes más realizable que se encontraren, pertenecientes al actor las costas del juicio y de las diligencias posteriores que sean de cargo del demandado.
Disposiciones de Proceder y Llamado en los juicios de cumplimiento de que preceden los arts. 4.ª y 10 de la ley de Ejecución civil.
La extensión los arts. 4.ª y 10 de la ley de Ejecución civil.

LEY DEL TIMBRE

Recita á que se sujetan estos contratos, siendo la base para el timbre el importe del alquiler de un año.

CUANTÍA DEL CONTRATO	CLASE	TIMBRE
Hasta 50 pesetas.....	13.ª	0,10
Desde 50,01 hasta 100 id.....	12.ª	0,20
Desde 100,01 hasta 150 id.....	11.ª	0,30
Desde 150,01 hasta 200 id.....	10.ª	0,40
Desde 200,01 hasta 250 id.....	9.ª	0,50
Desde 250,01 hasta 300 id.....	8.ª	1
Desde 300,01 hasta 1.000 id.....	7.ª	2
Desde 1.000,01 hasta 1.500 id.....	6.ª	3
Desde 1.500,01 hasta 2.500 id.....	5.ª	5
Desde 2.500,01 hasta 5.000 id.....	4.ª	10
Desde 5.000,01 hasta 12.500 id.....	3.ª	25
Desde 12.500,01 hasta 25.000 id.....	2.ª	50
Desde 25.000,01 hasta 50.000 id.....	1.ª	100

Los contratos que excedan de 50.000 pesetas se extenderán en papel de la clase 1.ª, debiendo usarse además los timbres móviles necesarios para que cubran 2 pesetas por cada 1.000 pesetas ó fracción de ellas.

En la Ciudad de Jerez á Diciembre de Agosto del año mil novecientos veinte;

reunidos Don Manuel Oliveros Jefe de la Comunidad Agraria Central de San del Río provincia de Sevilla de 37 años, de estado Casado, su profesión Comunero vecino al presente de Sevilla con cédula personal de 4.ª clase, núm. 34656 expedida como habitante en la calle de Velázquez núm. 1 cto. 17 de Agosto de 1919, en concepto de arrendatario; y Doña Dolores Bofarull Pallares de 16 años, de estado soltera vecino de Pallares con cédula de 7.ª clase, núm. 169 expedida en Pallares á 8 de Agosto de 1918, como Dueña, hemos contratado el arrendamiento del caso piso 3.º de la casa núm. 3 y 1 de la calle de San Acario y Velázquez respectivamente sita en Sevilla, por tiempo de dos años y precio de veinte y cinco pesetas cada año, pagadas por mes vencido con las demás condiciones que se estamparán al dorso, escritas ó impresas, y en caso de excepcional extensión, en pliegos separados, sin sello alguno, unidos al presente.

Formalizado así este contrato, y para que conste, lo firmamos por duplicado. Fecha ut supra.

El arrendatario, Manuel Oliveros El arrendador, Dolores Bofarull

1-34: Hoja 1ª del contrato de arrendamiento entre Dolores Bofarull y Manuel Oliveros, en el año 1919, de dos de las casas de Sevilla que poseía Juan Bofarull Serra el Sevillano y que hereda Dolores Bofarull. Concretamente el contrato hace referencia a los pisos situados en la calle San Acario 3 y Velázquez 1. Se hace notar de nuevo la ausencia del dato correspondiente a la edad de Dolores Bofarull. Contrato de inquilinato. B0021066 Clase 5ª (Perafort: APJM, 1919). Hoja 1.

El primer gasto a partir de la herencia que realizan las hermanas Bofarull, consiste en la construcción de una capilla panteón en el nuevo cementerio de Els Pallaresos. Como agradecimiento hacia su tío, y teniendo en cuenta las necesidades de ampliación que desde hacía años necesitaba el cementerio actual, Dolores y Josefa Bofarull solicitan participar en el sufragio del nuevo cementerio. Así consta en el acta notarial:

Que Doña Dolores Bofarull y Pallarés dueña actualmente de la antigua y respetable casa Bofarull de este pueblo solicitó del Ayuntamiento le permitiera levantar en el nuevo cementerio á sus espensas, una capilla panteón dedicada a la buena memoria de su tío D. Juan Bofarull y Serra (q.e.p.d.) y destinado éste a contener los restos mortales del propio Sr., los de la solicitante y los de su familia y sucesores, ofreciendo en cambio que permitiría la celebración de misas y otros cultos en la capilla, á los vecinos y coparticipes del nuevo cementerio siempre que previamente le fuera pedido permiso, y costearía una sala de depósito de cadáveres.⁸⁷

Ese mismo año de 1905, una mujer de un pueblo próximo, María Pons Ballart⁸⁸ es acogida por Dolores y Josefa Bofarull para trabajar como asistenta en la masía. María enviuda y, a través de la amistad con el párroco de l'Espluga Calba de Lleida —municipio situado a cuarenta kilómetros de Els Pallaresos—, es recomendada y contratada como asistenta personal de las hermanas Bofarull. Dolores y Josefa no sólo acogerán a la Sra. Pons sino que también se hacen cargo de los dos hijos de la misma, Jaume y Magdalena Orteu Pons. Prueba de la familiaridad y buena relación que llegan a existir entre asistenta y las hermanas Bofarull se traducirá en el empleo, unos años más tarde, del hermano de María, Joan Pons Ballart, como administrador y persona de confianza que gestionará, en adelante, las tierras y posesiones de las hermanas Bofarull.

La hija de María Pons, Magdalena Orteu Pons, también trabajará una temporada en casa Bofarull. Allí conoce, a raíz de las obras de la reforma, a Ramón Magarolas Sanet, cerrajero de profesión y autor de distintos trabajos en la casa, con quien se desposa⁸⁹

⁸⁷ *Creación de un cementerio en el pueblo de Pallaresos* otorgada por Don Pablo Alujas y otros. Notaría de D. S. Gramunt y Archivo General de Protocolos. Tarragona. 1905 (Perafort: APJM, 1905)

⁸⁸ La reconstrucción de la historia de María Pons Ballart y su hermano Joan Pons Ballart ha sido posible gracias al amable esfuerzo efectuado para recordar anécdotas y vivencias de sus dos nietas. Aún así, aceptamos la posible imprecisión en las fechas fruto de recuerdos personales y transmitidos por sus mayores. Concepció y Claustre Pons, vecinas de Els Pallaresos, entrevista personal, 13 de julio de 2009.

⁸⁹ El matrimonio se celebra en la capilla de Sant Salvador, el 30 de octubre de 1920. Una evidencia de la buena relación existente entre el servicio y las hermanas Bofarull es el hecho que el convite, una vez celebradas las nupcias de Magdalena Orteu con Ramón Magarolas, tiene lugar en las estancias de casa Bofarull. *1.Llibre de matrimonis. 1920-1977. Capsa 2*. Els Pallaresos (Tarragona, AHAT).

pocos años después. El hijo de ambos, Francesc Magarolas (n. 1921), será conocido en el pueblo como *el nen de Casa Bofarull*; durante la ejecución de las obras, Magarolas pasará los veranos en casa Bofarull, compartiendo cada mañana desayuno con las dos hermanas como si de un hijo propio se tratara.

Él mismo nos describe a Josefa Bofarull —conocida por *Pepita*— como «una senyora molt dinàmica, amb el davantal sempre replegat amb forma de triangle. La Dolores era més senyora»⁹⁰.

Dolores y Josefa Bofarull son reconocidas en el municipio por su generosa y desinteresada dedicación a los más necesitados. Cada jueves, preparan una escudilla con caldo para los más humildes del pueblo y alrededores. Llegan aldeanos sin recursos de municipios cercanos, formando cola para abastecerse, por un día, de la generosidad de las hermanas Bofarull y armados con sus utensilios en los que recoger unas cucharadas de caldo. La constancia en la caridad es tal que llega a instituirse, como tradición en Els Pallaresos, el ofrecimiento cada jueves de entre quince y veinte almuerzos a las puertas de su casa.

La vida de las hermanas Bofarull se desarrolla principalmente en su pueblo natal, desplazándose únicamente a la ciudad para participar de los deberes propios como terciarias franciscanas, congregantes de la Santísima Virgen de la Soledad de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Ensayar una lectura con un cierto grado de intensidad, permite mostrar dos datos que no pasan desapercibidos y que hacen intuir una voluntad fuerte y un carácter decidido, reflejados en la elección de la congregación tarraconense.

Pero antes es necesario recordar la vinculación de las dos hermanas a otra cofradía, localizada en Els Pallaresos. Las hermanas Bofarull son congregantes, desde hace varios años, de la Cofradía de las Hijas de María⁹¹ existente en Els Pallaresos; se trata de una cofradía modesta que aglutina a buena parte de las mujeres del pueblo —el número de

90 Francesc Magarolas, hijo del cerrajero en las obras de casa Bofarull, entrevista personal, 08 de juliol de 2009.

91 Según se comprueba en el cuaderno de notas de la Cofradía, las hermanas Bofarull pertenecían a ella al menos desde el año 1884 —año en que Josefa, la hermana menor, es nombrada mayorala de la congregación a la edad de diecinueve años— hasta el año 1915. Dolores también será mayorala de la Congregación de las Hijas de María unos años más tarde, a la edad de treinta y siete años, durante el 1897. 2. *Llibreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939. Capsa 1*. Els Pallaresos (Tarragona: AHAT).

asociadas fluctuará alrededor de las cien congregantes durante la primera década del siglo XX. Su final, sin embargo, se precipitará durante los últimos meses de diciembre de 1931 debido a la falta de activos económicos.

El día veintinueve de Noviembre del año mil novecientos treinta y uno tuvo lugar en la Sacristía de la parroquial Iglesia de S. Salvador de Pallaresos reunión general de asociadas de María Inmaculada para tratar sobre la inscripción de la misma en el Registro Civil; estudiados los requisitos que dicha ley exige, enterados de los gastos que ello reportaría y conocidas las exiguas entradas en que cuenta, insuficientes de sí para dicha inscripción, se acordó por unanimidad su disolución. La Parroquia no contando con fondos suficientes para sufragar los gastos del culto de dicha Madre imploró la caridad de los asistentes para que cuidara del mismo altar; hasta la hora presente no ha salido ningún devoto.

Pallaresos, 1 de diciembre de 1931.

Andrés Prats, Pbro.⁹²

La falta de voluntarias que pudieran reflotar la maltrecha economía de la congregación deja entrever la ausencia de las hermanas Bofarull, a inicios de los años treinta, dentro de la asociación de Els Pallaresos. Es muy probable que, en caso de haber sido congregantes, una vez más se ofrecieran como voluntarias económicas para evitar el final de la misma. Pero deciden cambiar de congregación y se inclinan por la de la Virgen de la Soledad, en la ciudad de Tarragona.

Respecto a los dos datos anunciados: en primer lugar, que las señoras Bofarull escogieran congregación con sede en Tarragona no es extraño dada la proximidad de la ciudad al municipio de Els Pallaresos; recordemos también que han pasado ya más de quince años desde la herencia por defunción de su tío el Sevillano, lo que les permite ahorrar gracias a las rentas del arrendamiento de los pisos de Sevilla. Las dos hermanas mejorarán su nivel económico y, en consecuencia, sus posibilidades de generar y desear una vinculación más estrecha con la ciudad de Tarragona, símbolo de prosperidad personal. Otra característica de la nueva congregación a la que se suman Dolores y Josefa, será más determinante a la hora de valorar el carácter valiente e independiente que muestran las dos hermanas⁹³: la Congregación de la Santísima Virgen de la Soledad es una

92 2. *Llibreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939. Capsa 1.* Els Pallaresos (Tarragona: AHAT).

93 Me refiero aquí a la capacidad de innovación que muestran las señoras Bofarull, de forma implícita, cuando encargan los sucesivos trabajos de reforma a Jujol y consienten y aplauden las soluciones que el arquitecto irá desarrollando. La relación entre cliente y arquitecto, además claro está de una solvencia económica mínima de apoyo, es vital para que una determinada obra arquitectónica ultrapase las condiciones básicas de utilidad y firmeza y añada nuevos valores tanto conceptuales como de experimentación plástica en sus resultados.

entidad que se destaca por una especial lucha de la mujer como congregante. Una clara autodeterminación por mantener la independencia respecto de sus homónimos varones, la constancia por reivindicar el papel de la mujer en las congregaciones y el tesón mostrado en equilibrar el papel entre hombres y mujeres caracterizan esta congregación, que posee una actitud especialmente avanzada a su época⁹⁴. En los estatutos actuales de la congregación, réplica de los estatutos de 1876, queda explícito en los artículos 30 y 33:

Art. 30º- Las funciones de las Señoras serán las mismas que celebre la congregación de Señores cuyas funciones se harán con toda solemnidad y esplendor que permitan las circunstancias y los fondos de ambas congregaciones, para cuyo objeto procurará ponerse de acuerdo el Sr. Presidente, Priora y mayoralas de las dos juntas directivas.

(...)

Art. 33º- La Congregación de Señoras queda facultada para interpretar, decidir y aclarar toda y cualquiera dudas y dificultades que se ofrezcan referentes a la inteligencia y aprobación de Excmo. y Ilmo. Sr Arzobispo a cuya superior autoridad deberá también someterse cualquier innovación que en los mismos se tratara de hacer en lo sucesivo. Tarragona 23 de junio de 1876.⁹⁵

El segundo dato: existe una coincidencia que pone en relación antepasados genealógicos de las hermanas Bofarull, que también pertenecieron a la cofradía de la Virgen de la Soledad. No son muchos los años que separan a Francesc de Bofarull i Mascaró⁹⁶, Pròsper de Bofarull i Mascaró⁹⁷, y Manuel de Bofarull i Sartorio⁹⁸, todos ellos distinguidos con el título de *Ciudadano Honrado de Barcelona*, y cofrades de la *Real e Ilustre Cofradía de N^a Señora de la Soledad de Barcelona*, que figuran inscritos en el *Segon Llibre Verd*⁹⁹. El año de entrada de las hermanas Bofarull en la Congregación de la Virgen de la Soledad no puede certificarse por falta de documentación, pero debió ser antes de la década de

94 El conjunto de señoras miembros de La Sang, a partir del año 1846 ya no son una simple sección de la congregación de señores y clérigos, sino que se constituye una Asociación de Señoras de la Madre de Dios de la Soledad en el seno de La Sang. El día 22 de junio de 1876 el Arzobispo Constantí Bonet i Zanui erige, a petición de la Priora, Sra. Bárbara Otto de Balcells, la aprobación de los Estatutos de la Congregación de la Soledad. En 1901 se establece el derecho de las señoras a llevar escudo propio con cinco estigmas y un corazón atravesado por una espada —durante ese año se contabilizan ciento setenta y siete inscritas mujeres congregantes. M^a Dolores Nolla, Priora de la Congregación Virgen de la Soledad, y María Antonia Blanco, Secretaria de la Congregación; entrevista personal, 5 de noviembre de 2009.

95 *Reglamento de la Congregación de las Señoras de la Purísima Sangre de Jesucristo y Soledad de la Virgen*, (Tarragona: ACVS,) 82.

96 Lluís de Bru de Sala y Armand de Fluvià, *Nobiliari del Reial Cos de la Noblesa de Catalunya* 1847, 2LV f 47 vº (Barcelona: Editorial Juventud S.A., 1988) 25.

97 Lluís de Bru de Sala y Armand de Fluvià, 1850 2LV f 79vº, *op. cit.* 25.

98 *Ibidem*.

99 El *Segon Llibre Verd* es el registro que va desde el siglo XVIII hasta 1997, y que continua la lista iniciada en el *Llibre Verd* de los caballeros inscritos en la nómina de los caballeros del Cuerpo de la Nobleza de Barcelona. *Op. cit.* v.

los treinta, a juzgar por la ausencia de su nombre en los registros de la cofradía de las Hijas de María, a partir de 1915¹⁰⁰.

La vinculación de las hermanas Bofarull con la ciudad de Tarragona se acentúa cuando empiezan a pasar parte del año en ella. Incluso que mandan edificar un edificio de pisos, en la confluencia de las actuales calles de Rambla Nova con Sant Agustí¹⁰¹ (fig. 1-35). Los duros inviernos de Els Pallaresos, sin apenas actividad más allá de los deberes propios del campo, la avanzada edad y una voluntad constante de evolución social, son motivos suficientes para dejar parte del año su habitual entorno rural y trasladarse a la ciudad vecina, Tarragona, al amparo de las comodidades y servicios que la capital de provincia puede ofrecerles¹⁰². Vivir en la ciudad significa, entre otras cosas, decidir el lugar donde situarse; las posibilidades de las dos hermanas, cuando adquieren el solar, debían ser suficientemente holgadas como para emplazarse en la principal rambla de la ciudad eje de lo que sería, a partir del año 1900, la expansión futura de Tarragona. El solar lo adquieren en marzo de 1918, pagando al contado la cantidad de diez mil pesetas:

9ª

Venta

Patio o solar para edificar cuya inscripción aparece en la inscripción séptima al folio veinte y siete de este tomo, a la que me remito por ser conforme con la contenida en el título ahora presentado.= no tiene cargos = Don Juan Solé Granell, soltero, mayor de edad, propietario del comercio y vecino de esta ciudad adquirió esta finca por compra a Don Juan Antonio Pinet Nolla, cual consta de las presentes inscripciones séptima y octava y la VENDE a las hermanas Doña Dolores y Doña Josefa Bofarull Pallarès, también solteras, mayores de edad, propietarias y vecinas de Pallaresos, adquiriendo en común proindiviso y por partes iguales, por el precio de diez mil pesetas que resultan pagadas al contado en presencia de notario autorizante y testigos. = En su virtud, dichas hermanas Doña Dolores y Doña Josefa Bofarull Pallarès INSCRIBEN por mitad y proindiviso su título de compra venta de esta finca. (...)

Siendo conforme todo lo dicho en los recuentos a que me refiero firmo la presente en Tarragona a veinte de marzo de mil novecientos diez y ocho¹⁰³

100 *Vide* nota 91: 140.

101 El edificio se halla actualmente ocupado por diversos despachos, oficinas y algún vecino, todos ellos en régimen de alquiler. En la reja de la puerta de acceso por la Rambla Nova se identifica la inicial “B” de Bofarull. Josefa Manent Rocamora, sobrina de las hermanas Bofarull, heredó el edificio a la muerte de su tía Josefa Bofarull en el año 1954.

102 Existe constancia pública de la presencia de las hermanas Bofarull en Tarragona ciudad, durante el invierno, desde el año 1928: «Se han trasladado a sus propiedades de Pallaresos doña Dolores Bofarull y hermana.» *Diario de Tarragona*, sábado 30 de junio de 1928: 1. La noticia, reflejada en las *Notas de Sociedad*, se repetirá en el mismo diario el sábado 29 de junio de 1929, y en *La Cruz* el 8 de julio de 1934, el jueves 27 de junio de 1935 y testificando el regreso a la ciudad el domingo 15 de diciembre de 1935.

103 *Registro de la Propiedad de Tarragona, Volumen 452 Hojas n. 29 y 30, Finca 3023 9ª Venta* (Tarragona: RPT n.1),



1-35: Plano de la ciudad de Tarragona, facilitado y revisado por el Ayuntamiento, obra de Ramón Salas Ricomà arquitecto provincial en el año 1900 (Tarragona: ICC). Se muestra la ubicación del inmueble mandado construir por las hermanas Bofarull, en la confluencia de las calles San Agustín con Rambla de San Juan (llamada después Rambla Nova, en 1931 con la II República se renombrará como Rambla 14 de abril, después de la Guerra Civil Avda. del Generalísimo, volviendo a recuperar el nombre de Rambla Nova a partir de la década de los 70).

Pero no será hasta pasados veintidós años más, en junio de 1940, cuando el edificio construido de planta baja, más cuatro plantas piso, más buhardillas (fig. 1-36) se hace apto para su uso¹⁰⁴. De la construcción se hará cargo el arquitecto Josep M. Pujol de Barberà, quien desde 1897 a 1939 había regentado el cargo de arquitecto municipal en Tarragona. Parece extraño *a priori* observar que Dolores y Josefa no llamen de nuevo al arquitecto que, durante más de quince años, ha estado proyectando y dirigiendo las reformas de su casa en Els Pallaresos, para llevar a cabo el nuevo proyecto. Quizás el hecho de tratarse esta vez de un edificio *ex-novo*, situado en la avenida principal de la ciudad, buscando una imagen más académica o, según se dice, la rivalidad existente entre Pujol y Jujol¹⁰⁵, podrían haber inclinado la elección del arquitecto municipal para llevar a cabo el proyecto del edificio de viviendas en un enclave donde la influencia del arquitecto que debía dar el visto bueno al proyecto era decisiva.

Pocos años disfrutará Dolores Bofarull de la nueva casa, que fallecerá cinco años más tarde, el 13 de mayo de 1945, a los ochenta y cinco años de edad; pasados nueve años se reúne con ella su hermana Josefa Bofarull, el 7 de junio de 1954. Ambas vivirán célibes y devotas de la Virgen de la Soledad hasta el final de sus días, dejando su patrimonio al cuidado de su sobrino Manuel Manent Rocamora. Ante la ausencia de descendencia, Dolores lo adopta como hijo (fig. 1-37) el 14 de febrero de 1944, convirtiéndose así en el heredero universal de su patrimonio¹⁰⁶. Josefa Bofarull ya había realizado testamento el año 1897, a los treinta y dos años de edad¹⁰⁷. En el mismo ordena a su hermana mayor, Dolores, heredera de todos sus bienes. De manera natural, el fallecimiento de su hermana

104 *Ibidem*, 10ª Declaración de obra nueva.

105 Forma parte de la historia no escrita la idea de ciertas tensiones entre ambos arquitectos. En todo caso el cargo de Pujol, como arquitecto del ayuntamiento de Tarragona, siempre lo situaba en una posición de privilegio ante una eventual discusión burocrática. Lo cierto es que sí está demostrado que cuando Jujol se hace cargo de las obras de reforma del Teatro del Patronato Obrero en Tarragona, «el primer repte que va haver de resoldre Jujol va ser establir un sistema de comunicació entre la casa Lloveras —Rambla Nova— i l'antic magatzem Recasens —d'Armanyà— (...) i, a més, transformar l'entrada i l'alçat posterior de la casa de la Rambla i desfer bona part de la inversió feta. Ens referim tant a l'obra de Ramon Salas de finals de segle XIX com també als annexos dirigits per Josp M. Pujol, ja al segle XX.» Elena de Ortueta, *op. cit.* 12. Por otra parte, Jujol no pudo finalmente finalizar el proyecto debido a problemas con la dirección del Patronato por el incremento de gastos en las obras y fue Pujol quien acabó las obras de fachada en 1910: «De fet Jujol no va acabar les obres de la façana —les acabà l'any 1910 Josep M. Pujol amb un forjat, enllestit por Josep Porqueras— (...)». Anna Isabel Serra Masdeu, *Recorregut per la Tarragona Modernista* (Valls: Cossetània edicions en coedició amb l'Ajuntament de Tarragona, 2003) 23. Quizás fuera la obra del Patronato el inicio de las tensiones entre ambos arquitectos.

106 Manuel Manent, sobrino de las hermanas Bofarull, no hará uso del acta de venta y posesión hasta el fallecimiento de su tía Josefa, en 1954. Josep Manent Forn, hijo del sobrino de las hermanas Bofarull, entrevista personal realizada los días 04, 12 y 20 de agosto de 2009.

107 *Vide* nota 84: 135.



1-36: Imagen actual del edificio que en 1940 mandan construir las hermanas Bofarull, en el número 37 de la Avda. del Generalísimo, actualmente Rambla Nova y detalle de la puerta con la inicial del apellido Bofarull en la verja de entrada. Fotografías: Guillem Carabí, julio de 2009.

—cuatro años mayor— se sucede primero por lo que Josefa Bofarull redactará un acta de venta —se trataba a efectos prácticos de una donación— de su parte proporcional de los bienes. Ese mismo año, Josefa deja escrito un testamento acerca de sus bienes menores que cede a sus mujeres de confianza, María Pons Ballart y la sirvienta Carmen Tusans, y la libertad para ocupar temporalmente la casa de Tarragona en periodo vacacional o de visita, a Pepita Manent Rocamora, hermana de Manuel Manent.

El testamento (fig. 1-38), escrito con evidentes dificultades ortográficas, incluye la aprobación de su hermana mayor en forma de firma, de trazo irregular y tembloroso, casi ilegible, debido con total seguridad al estado precario de salud en el que debía ser la antesala del definitivo abandono de este mundo por parte de Dolores. La dependencia vital de Josefa hacia su hermana mayor se verá reflejada en el último documento que firman de manera conjunta: Dolores siempre fue, de las dos hermanas, quien asumió el papel de responsable ante las decisiones que tuvieran que ver con los bienes de la familia. Josefa, o *Pepita* como la llamaban familiarmente, de compleción menor y a tenor de quienes la recuerdan, de carácter tímido, inquieto y dinámico, vivirá en estrecha relación y al abrigo —aparentemente y a falta de la existencia de datos que nos ayuden a abrir nuevas hipótesis— de su hermana Dolores.

La poca agilidad de las comunicaciones de la época pudo ser, probablemente, el motivo que impidió asistir a Jujol al entierro de la hermana mayor, Dolores Bofarull, durante tantos años en estrecha relación debido a las obras de la casa. Por otra parte Josefa sobrevivirá al arquitecto en cinco años. Asimismo, la ausencia de correspondencia escrita entre las hermanas y el arquitecto no permiten profundizar en los pormenores de una relación que, sin duda, aportaría datos relevantes a la hora de valorar los métodos de trabajo de Jujol. No obstante, y según nos indica la actual propietaria, Sra. Maria Mercè Segú¹⁰⁸, existen en el interior de la casa, a la espera de ser estudiados y archivados, documentos referentes a escrituras y otros particulares de la masía. Pudiera ser que, entre papeles, se hallara documentación referente a las últimas obras de Jujol en la masía, pero el carácter estrictamente personal de dicha documentación, y una memoria reciente de la familia que la heredó desgraciadamente marcada por la tragedia hace que, a día de hoy, no sea posible su consulta.

108 Maria Mercè Segú, actual propietaria de Casa Bofarull, en entrevista personal realizada el 20 de agosto de 2010.

N.º A 166346 *

CERTIFICACIÓN LITERAL DEL ACTA DE NACIMIENTO

Libro 15
 Folio 87
 Núm. 5
 Procedencia del documento en su caso: _____

Don Rosendo Vidal Porria
 Juez Municipal de Perafort
 provincia de Tarragona, y Encargado de su Registro civil,

CERTIFICO: Que el acta al margen reseñada, literalmente dice así:

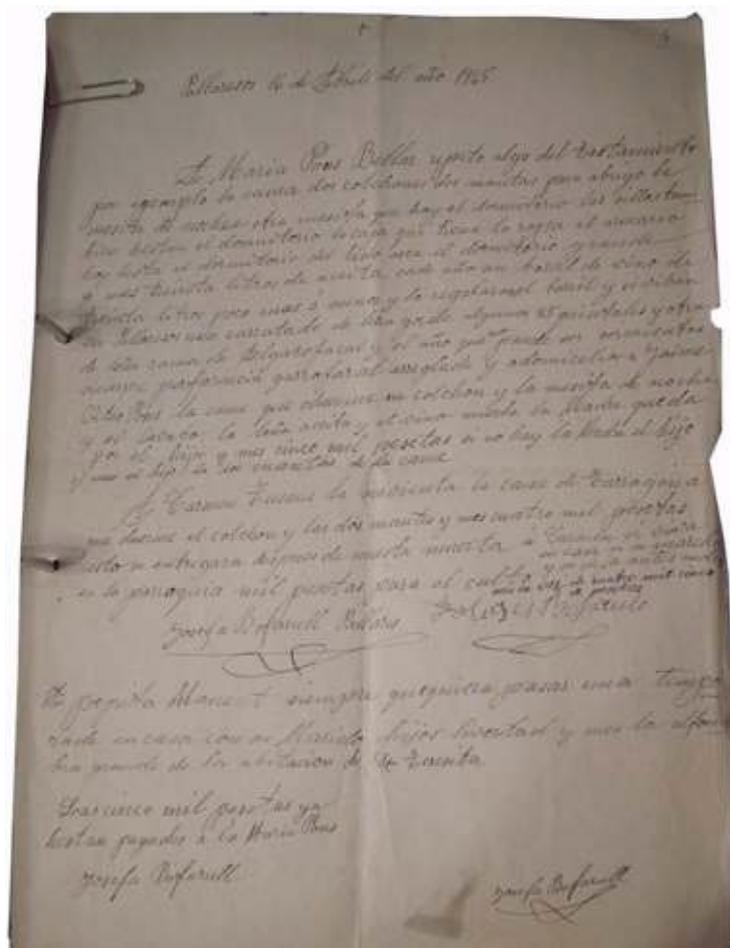
En el pueblo de Perafort a los once días del mes de febrero de mil novecientos cuarenta y cuatro años ante D. Rosendo Vidal Porria Jefe Municipal y D. Francisco Solé y Piquer Secretario con presencia de Manuel Manent Rocamora natural de Perafort provincia Tarragona de veintinueve años de edad, varón domiciliado en este pueblo calle Nueva en sustitución de que se inscribió en el Registro civil en su día; y al efecto como padre del mismo declara: Que dicho nacimiento en el día mencionado el día primero del actual a las once. Que es hijo legítimo del declarante y de su esposa D.ª Josefa Rocamora Rocamora natural de Pallares provincia Tarragona de veintinueve años de edad conda y domiciliada en Perafort. Que es nieto por la línea paterna de Jose Manent Saigí natural de Perafort provincia Tarragona y de Francisca Vidal Pies natural de Perafort provincia Tarragona y por la línea materna de Jose Rocamora natural de Vallmoll provincia Tarragona Perafort y de Antonia Porriull Pallares natural de Pallares provincia Tarragona. = El que al copiado suscrita se han puesto los nombres de Manuel Jose

Adopción-Adoptado el inscrito en este acta por D.ª Dolores Bofarull Pallarés, soltera, vecina de Tarragona, mediante escritura autorizada en el Notario de esta ciudad D. José Agramunt y Subrielo a cinco de enero de este año, previa autorización judicial D.ª Dolores Bofarull Pallarés adopta por hijo a D. Manuel Manent Rocamora el cual podrá hacer uso de los derechos que la Ley concede a los hijos legítimos obligándose la Sra. adoptante, caso de otorgar testamento a instituir al adoptado por lo menos en un legítimo, queriendo que de morir intestada, le suceda como heredero universal, archivándose testimonio de la escritura en este juzgado en el legajo por correspondiente. = Perafort a 14 de febrero de 1944 = El Juez municipal Rosendo Vidal = El Secretario Francisco Solé.

(Continúa el otro)

1-37: Certificación literal del acta de nacimiento de Manuel Manent Rocamora. (Perafort: APJM, 1944). En el lateral de la certificación se testifica la adopción de Manuel Manent por parte de Dolores Bofarull: «Adopción:-Adoptado el inscrito en este acta por Dolores Bofarull Pallarés, soltera, vecina de Tarragona, mediante escritura autorizada en el Notario de esta ciudad D. José Agramunt y Subrielo a cinco de enero de este año, previa autorización judicial D.ª Dolores Bofarull Pallarés adopta por hijo a D. Manuel Manent Rocamora el cual podrá hacer uso de los derechos que la ley concede a los hijos legítimos obligándose la Sra. adoptante, caso de otorgar testamento a instituir al adoptado por lo menos en un legítimo, queriendo que de morir intestada, le suceda como heredero universal, archivándose testimonio de la escritura en este juzgado en el legajo por correspondiente. = Perafort a 14 de febrero de 1944 = El Juez municipal Rosendo Vidal = El Secretario Francisco Solé.»

Nótese que en el año 1944 Dolores Bofarull ya se identifica como vecina de Tarragona, y no de Els Pallaresos.

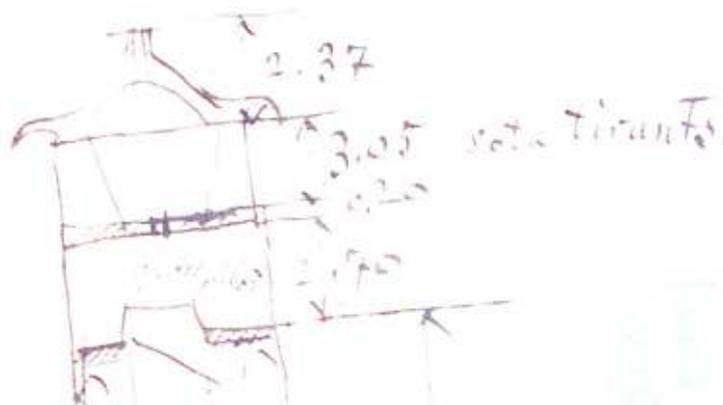


1-38: Se transcribe el testamento según está escrito, conservando todas las imprecisiones ortográficas.

Testamento de Josefa Bofarull Pallarès (Perafort: APJM, 1945). «Pallaresos 16 de abril del año 1945. A Maria Pons Ballar repito algo del testamento por ejemplo la cama dos colchones dos mantas para abrigo la mesita de noches otra mesita que hay en el dormitorio las sillas tambien hestan el dormitorio la caja qui tien la ropa el armario hoy hesta el dormitorio del lado asia el dormitorio grande y unes treinta litros de aceita cada año un barril de vino de treinta litros poco mas ó menos y la regalamos barril y si viban en Pallaresos una carratada de leña grande algunos 25 quintales y otra de leña rama de Algarrofaral y el año que no puede ser sermientos siempre perfarencia garrofaral arreglada y a domicilio. a Jaime Orteo Pons la cama que duerme un colchon y la mesita de noche y el lavabo la leña aceita y el vino muerta la Madre queda por el hijo y unas cinco mil pesetas si no hay la Madre el hijo y mas el hijo la dos mantas de la cama. A Carmen Tusans la servienta la cama de Tarragona que duerme el colchon y las dos mantas y unas cuatro mil pesetas esto se entregara despues de nuestra muerte á Carmen si viva en casa si se marcha y se deja antes nada en la parroquia mil pesetas para el culto unas en vez de cuatro mil cinco de pesetas. Josefa Bofarull Dolores Bofarull
A Pepita Manent siempre que quiera pasar una temporada en casa con su Marido hijos livertad y mes la alfombra grande de la abitacion de Sta. Teresita, Las cinco mil pesetas ya hestan pagadas a la Maria Pons Josefa Bofarull»

Sobre catruce 22 m -
Replă circulară 23,60 m.

57
55
20
20
10
10



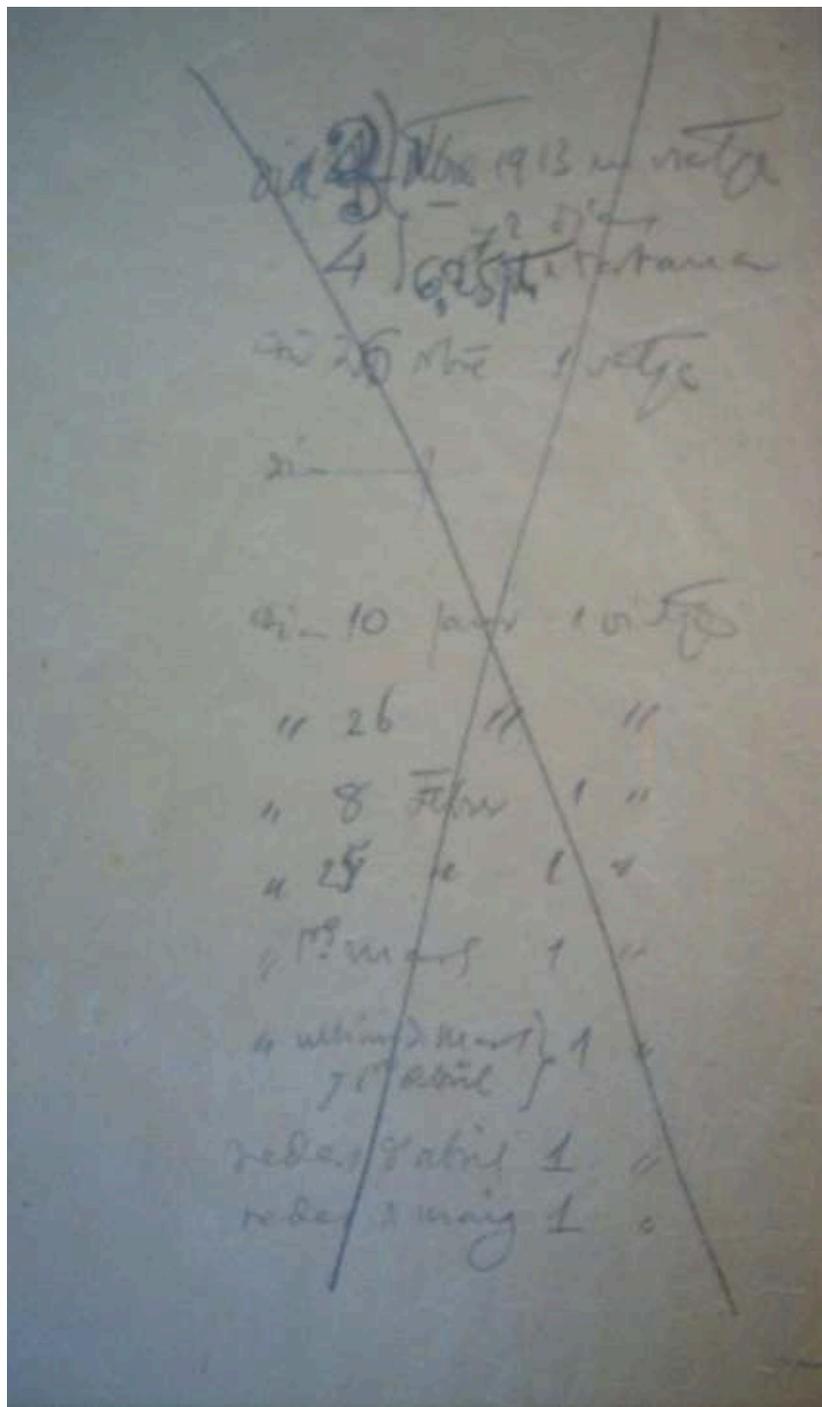
2. VERANO DE 1913: PRIMEROS CROQUIS

Establecer una cronología e intentar clasificar, dentro de un recorrido lineal, un proyecto de arquitectura, es más una metodología instrumental que un intento por mostrar la eficacia de limitar en el tiempo una serie de decisiones proyectuales. Es un razonamiento que permite acercarnos a un determinado modo de operar, acorde con los problemas planteados en cada momento. No obstante, no hay que perder de vista la realidad de un proyecto de arquitectura en el que los saltos interrumpidos, las idas y venidas de ideas en el tiempo y el cruce de soluciones, no responden exclusivamente a un discurrir lineal y regular, sino más bien a un proceso interrumpido e influido asimismo por algunos otros parámetros ajenos, a priori, a aquello específicamente arquitectónico.

Así lo manifiestan los dibujos de Josep M. Jujol cuyos temas abordados dentro de un mismo encargo son dispares, según sea su implicación, el interés que le despiertan o sus particulares obsesiones. Y así lo advierte Josep Quetglas —refiriéndose en su caso a la Ville Savoye de Le Corbusier—, para quien «un proyecto nunca se inicia sobre un papel en blanco y por una mano amnésica (...)»¹. Los cruces e influencias de proyectos recientes y contemporáneos a los primeros croquis de la reforma de Casa Bofarull, forman parte del imaginario mental que enriquece y sedimenta los distintos recursos utilizados en el proceso de reforma.

Jujol insistirá de una manera premeditada, incluso obsesiva, en la idea de mirador como remate del edificio a reformar —concepto que se obstina en probar y ensayar sobre cualquier imagen del edificio que le llegue a las manos—, hasta el punto de convertir el interior habitado de esa altura máxima del edificio en universo paralelo desde el cual mirar y hacia el cual mirar. Ver y ser visto se halla presente desde los primeros apuntes del arquitecto, recogidos y conservados en el Arxiu Jujol

¹ Josep Quetglas. *Les heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Ville Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. (Barcelona: Massilia, 2008) 39.



2-01: Reverso de AJ/CB/007 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Anotaciones calendario de visitas a Els Pallaresos durante finales de 1913 y 1914.

2.1 HOJA DE ANOTACIONES DE VISITAS AL EDIFICIO

Si, como se ha estimado, la primera visita de Jujol a Casa Bofarull para iniciar el proyecto de reforma se produce en verano de 1913, es más que razonable considerar AJ/CB/007, del conjunto de documentos conservados en el Arxiu Jujol referentes a Casa Bofarull, como la primera constancia anotada de dicho proyecto². Las anotaciones de viaje nos permiten partir de una primera voluntad del arquitecto en fijar por escrito los viajes realizados a Els Pallaresos; esta acción nos permite establecer una primera aproximación cronológica de los hechos. Las referencias que se muestran en el reverso de AJ/CB/007 (fig. 2-01), atravesadas sin titubeos por un aspa, dicen así:

dia 3	}	nbre. 1913 un viatge y 2 dias
“ 4		
dia 26 de Nbre		6,25 ptas i tartana
dia _____		1 viatge
dia 10 gener		1 viatge
“ 26 “		“
“ 8 febrer		1 “
“ 25 “		1 “
“ 1rs mars		1 “
“ últims de mars y 1rs abril	}	1 “
“ i 19 abril		
festes d’abril		1 “
festes de maig		1 “

3

2 Me refiero al primer registro entendido como agenda de viaje. El apunte recoge los desplazamientos realizados desde noviembre de 1913 a mayo de 1914, un mes antes de que Jujol haga entrega a las hermanas Bofarull, del dossier de proyecto con los planos necesarios para empezar las obras de reforma.

3 Anotación en el reverso de AJ/CB/007.

El contenido de las anotaciones se expresa a modo de agenda, donde aparecen apuntados los días que Jujol emplea en viajar a Els Pallaresos. Los meses reseñados recorren desde el mes de noviembre de 1913 hasta las fiestas del mes de mayo de 1914. En el texto puede leerse el gasto y el modo de llegar a Els Pallaresos —6,25 ptas., más lo que parece el añadido del desplazamiento en tartana, seguramente desde Tarragona⁴— y, aunque las jornadas no siguen un ritmo regular, sí se constata que el arquitecto se desplaza regularmente dos veces al mes hasta Casa Bofarull.

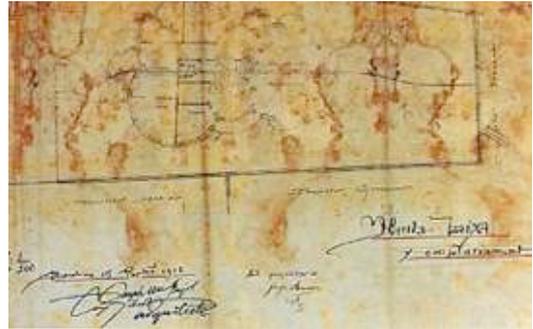
El primer viaje data del 3 de noviembre de 1913. Es muy probable, como he apuntado en el capítulo anterior, que el desplazamiento de Jujol a Els Pallaresos, con objeto de valorar y conocer el objeto del encargo, se realizara a lo largo del mes de septiembre, durante el periodo vacacional, y antes de iniciar la actividad académica⁵. La ausencia de viajes anotados entre septiembre y octubre, —inmediatamente después de las vacaciones— podría derivarse de la circunstancia que es, por esas mismas fechas, cuando la mesa de su despacho se halla ocupada en la definición y entrega de planos en el Ayuntamiento de Sant Joan Despí para obtener la licencia del proyecto de viviendas Torre de la Creu (figs. 2-02 y 2-03) para su tía Josefa Romeu⁶. Prueba de ello es un segundo dibujo, también efectuado en la cara posterior de un plano perteneciente a la carpeta Bofarull del Arxiu Jujol, que denota esa preocupación paralela por este proyecto: se trata del dibujo existente en el reverso de AJ/CB/002 (fig. 2-04), datado en 1913 y en el que se distingue una planta de la vivienda que Jujol proyecta para su tía, acompañado de una perspectiva del conjunto del edificio.

La perspectiva, alejada aún de lo que será la versión construida, identifica un estadio del proyecto inicial seguramente desestimado por el arquitecto y, por tanto, pasando a ser su soporte —el papel— material susceptible de reutilización para el siguiente proyecto, en

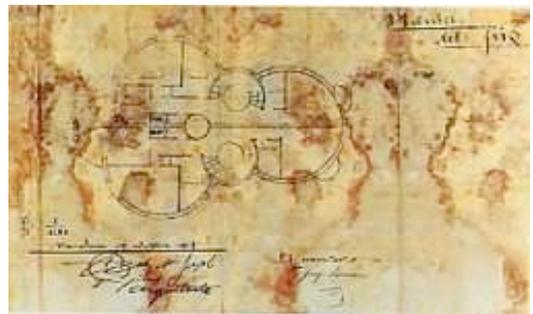
4 Josep M. Jujol Jr. nos indica que, a partir del verano de 1914, el arquitecto veranea en el tercer piso de la calle Cos del Bou número 20 de Tarragona, propiedad de sus primos, la familia Reyes Mateu. El primer viaje anotado —noviembre— se sitúa un año antes; alejada la bonanza climatológica del estío, parece razonable afirmar que el desplazamiento se realizase desde Tarragona, dada la posibilidad de albergue en casa de sus primos, la facilidad de llegada con el tren desde Barcelona, y la proximidad del pueblo de Els Pallaresos con la ciudad de Tarragona.

5 *Vide* cap. 1.1 *Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del proyecto*. 77.

6 *Ibidem* 78.



2-02: H104B/4/82.27: *Planta baixa i emplaçament Còpia cianotipus 53 x 39 cm.* (Barcelona: AHCOAC, 1913). Plano correspondiente a la planta baja del mismo proyecto. Los planos incluyen la firma del arquitecto, del propietario y la fecha de realización: Barcelona, 15 de septiembre de 1913.



2-03: H104B/4/82.26: *Planta pis i secció terraplé E. 1:100. Còpia cianotipus 53 x 39 cm.* (Barcelona: AHCOAC, 1913). Plano correspondiente a la primera planta del proyecto *Torre Gibert* también conocido como *Torre de la Creu* o *Torre dels Ous*.



2-04: Fragmentos del reverso de AJ/CB/002 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Apuntes de planta y perspectiva del proyecto *Torre Gibert*.



2-05: AJ/CB/007 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Concentración de dibujos dispersos que configuran el anverso de la lámina anteriormente analizada con las anotaciones calendario de viaje. Se distinguen principalmente diversas figuras femeninas, la perspectiva de un pueblo y un escudo.



2-06: Cubierta con el escudo de las Islas Baleares del libro de Pau Piferrer y Josep M. Quadrado, *Islas Baleares* (1888; Palma de Mallorca: Ediciones de Ayer, 1969)

este caso la reforma de Casa Bofarull⁷.

Si retomamos de nuevo el anverso de la lámina que contenía las anotaciones de viaje (fig. 2-05), observamos que se trata de unos dibujos que identifican, en trazo más débil que el resto de croquis, una vista en perspectiva de una iglesia, acompañada en primer plano de una serie de figuras femeninas —de cuerpo entero y en detalle de medio cuerpo superior—, con la inclusión de un escudo aproximadamente hacia el centro de la ilustración. Reconocer las figuras femeninas que aparecen protagonizando la lámina en repetidas ocasiones y en distintas posiciones, no es difícil: se trata de unas mujeres mallorquinas con sus característicos trajes regionales y sus peinados acabados en trenza, o con raya en medio y distintos aderezos. Una segunda particularidad acaba de dar la pista necesaria para identificar las figuras como mallorquinas: el dibujo del escudo que aparece en el centro de la lámina, se reconoce como perteneciente a las Islas Baleares, escudo de cuatro palos atravesado por una banda diagonal.

Una observación que pasa desapercibida a ojos de quien desconozca la heráldica mallorquina, arroja un dato más sobre la realización de los dibujos. El escudo está atravesado desde el límite superior, por una banda de derecha a izquierda cuando, en realidad, el emblema se define por la orientación inversa (fig. 2-06), atravesando la banda de izquierda a derecha⁸. Este minúsculo detalle sólo puede atestiguar un hecho: el croquis que realiza Jujol del mismo y, por extensión, de las figuras mallorquinas y

7 La reutilización del papel de dibujo será una constante en la organización personal del arquitecto. No es extraño encontrar sobre las dos caras de una misma lámina —habitualmente papel *Canson*— dibujos pertenecientes a proyectos distintos; o la reutilización de papeles de diversa índole sobre los que se Jujol dibuja soluciones o apuntes de un proyecto. En el caso concreto de la carpeta que contiene los dibujos de la reforma de Casa Bofarull, de las ciento cinco láminas contabilizadas, nueve de ellas son fragmentos —sobres, anuncios de publicidad, circulares de información de la escuela, etc.— sobre los que Jujol anota soluciones de proyecto; y en otras cuatro láminas se reutiliza el reverso para dibujar apuntes pertenecientes a otros proyectos.

8 El origen de la banda del escudo de la ciudad de Mallorca es incierto. Benet Pons aventura que la banda azul que atraviesa el escudo fue impuesta por Jaime III para diferenciar su emblema del de su rival Pedro IV; tal teoría se basa en la descripción de un sello de la ciudad de Mallorca del año 1370, cuya inscripción dice « (...) ad signa et arma Majoricarum scilicet barris partitum in longo fascis insignitum ». Pons asimila fascis a banda, cuando faja en heráldica consiste en una barra horizontal (*vide* Manuel Bassa i Armengol, *op.cit*). Donde sí aparece la banda es en un mapa de los cartógrafos Blaeu, datado del año 1635. Este mapa, que reproduce la costa catalana junto a las islas baleares, dibuja en su extremo superior derecho el escudo de cuatro palos atravesado por una banda de izquierda a derecha. El misterio radica en saber la fuente que utilizaron los cartógrafos para incluir la banda, dado que los escudos que aparecen en las fachadas de los edificios de la época, el mismo aparece sin la banda, únicamente con los cuatro palos. Finalmente, ya en el siglo XIX, Pau Piferrer publica su obra sobre las islas, con su escudo en portada: la banda que atraviesa el escudo se incorpora así de forma definitiva al emblema de las islas en 1888, que será recogido de manera oficial en 1984 a través de la Llei de l'escut de la Comunitat Autònoma de les Illes Balears, BOCAIB n. 20, 10 de diciembre de 1984.

resto de la lámina, se realiza de memoria sin tener presente los modelos originales; probablemente incluso pueden haber sido realizados fuera de las islas, días o semanas más tarde de las ocasionales visitas de Jujol a las mismas. A lo largo del año 1914, los trabajos de colaboración de Jujol a las órdenes de Gaudí en la Catedral de Mallorca⁹ llegan a su fin; durante casi cuatro años los arquitectos han estado viajando a las islas y las mallorquinas sean, posiblemente, un apunte memorístico de sus diversos desplazamientos a las islas, junto a Antoni Gaudí¹⁰.

La atención de los dibujos de Jujol se concentra en los detalles que caracterizan las figuras femeninas, que las sitúan en una determinada localización geográfica a partir de su indumentaria y su aspecto formal (fig. 2-07): desde los zapatos con un leve tacón que el arquitecto se esfuerza en mostrar, tintando de negro su geometría seguramente por coincidencia con el color del material del zapato, hasta los típicos peinados acabados en trenza de las payesas o sirvientas, o los tocados más elaborados de las mujeres de mayor poder adquisitivo, pasando por las faldas estampadas con un delantal sobrepuesto o los adornos que lucen en cuello y cabello las señoras. Su elaboración y la profusión

⁹ Vide nota 79 del cap. 1.1 *Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del encargo*. 130. Tampoco está del todo precisada la fecha en la que Jujol inicia sus desplazamientos con Gaudí a la isla de Mallorca. Algunos investigadores datan el primer viaje en 1909 y otros, en 1910. La incertidumbre perdurará en tanto no aparezcan nuevos documentos del Arxiu Jujol o apuntes personales del arquitecto que permitan atestiguar una u otra fecha.

¹⁰ Se ha podido comprobar la constancia escrita en una postal fechada en noviembre de 1913 —perteneciente a una serie de documentos personales del Arxiu Jujol—, que testifica la presencia del arquitecto en Mallorca; allí pasa las noches en el Palacio Episcopal situado detrás de la cabecera de la Catedral, con vistas al mar. Las anotaciones de viaje, apuntadas en el reverso de AJ/CB/007, se realizan a lo largo de varios meses coincidiendo con sus también desplazamientos a Mallorca; esta concurrencia de fechas explicaría la simultaneidad de motivos tan diversos como el pueblo de Vilallonga, cercano a Els Pallaresos, y el dibujo de las mallorquinas. Josep M. Jujol Jr. explica en la biografía de su padre que éste «dejó de frecuentar Mallorca y, poco más tarde, tuvo que retirarse también el propio Gaudí». Josep M. Jujol Jr. et altri, *op.cit.* 75. La abrupta despedida de los dos arquitectos de los trabajos de restauración de la Catedral de Mallorca, coincide con la discusión que Gaudí mantiene con el contratista encargado de restaurar los torreoncillos sobre la Puerta del Mirador de la Catedral. Poco tiempo más tarde, fallece el obispo Dn. Pedro J. Campins i Barceló (1899-1915), única defensa dentro del Capítulo Catedralicio que favorecía y aplaudía las intervenciones de los dos arquitectos en la Seo de Mallorca, con lo que las obras sufrirán su suspensión definitiva. Emilio Sagristà, ayudante del obispo durante la contratación de Gaudí para las obras de restauración de la Seo de Mallorca, y una voz constantemente crítica con el desarrollo del trabajo de los dos arquitectos en Mallorca, describe la marcha de Gaudí: «Gaudí en persona dirigía las tareas. El obrero cortador de las complicadas piezas que habían de encajar unas en otras no las labraba correctamente, cosa que descubrió Miguel Sans, por maestro y porque en su juventud había trabajado como especialista cortador, de cantería. Deseoso de ahorrar al Cabildo considerable gasto inútil en material y jornales perdidos, cumplió con su deber de llamar la atención de don Antonio Gaudí, respetuosamente. El chubasco que descargó sobre él, y que él aguantó en silencio, fue tremendo. Pero el maestro Sans no se resignó y comunicó lo que pasaba a don Antonio M^o Alcover, vicario general y bastante entendido en trabajos de arquitectura de aquella índole. El señor Alcover comprobó lo que decía Sans, vio que tenía razón y... no se sabe lo que hizo, pero lo cierto que a los pocos días don Antonio Gaudí marchó a Barcelona y ya no volvió jamás a Mallorca». Emilio Sagristà, *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*. (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962) 60.



2-07: Payesa mallorquina que sostiene una cesta de flores. Tarjeta postal A.M., editada en 1915. Fuente: ParaisoBalear.com. <http://www.paraisobalear.com/index.php/galeria/galeria-fotografica/view-photo/94/3267.html#dgtop> Recuperado el 3 de diciembre de 2009. Una descripción exhaustiva del folklore y la indumentaria de las payesas mallorquinas se puede consultar en la descripción que el Archiduque de Austria, Luis Salvador, realiza en su estancia en las islas desde el año 1867. Reproducimos a modo de apunte algunas impresiones: «La moda en las mujeres es mucho más graciosa que en los hombres. Llevan el cabello peinado hacia atrás formando una trenza muy larga que les cae sobre las espaldas. El cabello suelen llevarlo muy liso y estirado, sobre todo las obreras y las pobres, o partido con la raya en medio (...) La trenza, que baja por la espalda hasta alcanzar la cintura, se sujeta combinando el cabello con una cinta negra, para que parezca más larga, rematándola con una lazada. La trenza, gruesa y larga, es uno de los principales motivos de la vanidad de las payesas mallorquinas, y así no sorprende que, muchas payesas, añadan a su propia trenza un postizo, el anyadit, que las verdaderas payesas denominan siempre coa manllevada (trenza postiza). Tanto las mujeres ricas, como las pobres, usan esta trenza postiza. Un tul blanco cubre toda la cabeza de las payesas, sólo abierto por delante para mostrar la cara. Se le llama volant cuando es blando, apretado alrededor del cuello y sujeto sobre la nuca, formando por delante, un gran volante redondeado que se extiende de sobre el pecho, y rebosillo cuando es tieso y se dilata sobre los hombros, en forma acampanada, terminando, sobre el pecho, en punta. (...) Continuando con la relación de las prendas de vestir usadas por las mallorquinas, hemos de mencionar la camia, camisa casi siempre de hilo, de drap más o menos fino, tejido en la isla o en Cataluña. Encima de la camisa se colocan el gipó, que es una especie de jubón o justillo, aunque con mangas, que comunica apariencias de suma delgadez al talle, al mismo tiempo que hace resaltar las formas naturales del cuerpo. El gipó siempre es de color negro (...) Las mangas del gipó son muy estrechas y por lo regular no pasan del codo. Esto es lo corriente en las campesinas que trabajan, pero las payesas ricas suelen llevar las mangas más largas y anchas. (...) Los zapatos usados en los días ordinarios suelen ser de vaqueta y los domingos, de una piel negra. las ricas, y algunas payesas que sirven como criadas en la ciudad, calzan, a veces, una especie de escaarpines de una tela de seda especial. Para salir al campo las mujeres mallorquinas se tocan con un sombrero de palmito de formas diferentes; los más corrientes son planos, bajos, rodeados por una cinta de colores, igual al usado por las ibicencas.» Archiduque Luis Salvador, *Costumbres de los mallorquines. Artesanía y folklore*, trad. José J. de Olañeta (1869; Barcelona: Archivo de tradiciones populares, 1981) 14-22.



2-08: Detalle de AJ/CB/007 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) en el que se observa la vista de un municipio, muy probablemente Vilallonga del Camp.



2-09: Imagen de la iglesia de Vilallonga del Camp, a finales del siglo XIX, en Anna Isabel Serra, *L'església parroquial de Vilallonga del Camp* (Valls: Cossetània i ACEE de Vilallonga del Camp, 1998) 133.

de detalles expresados lo aleja de los dibujos automáticos que se realizan mientras el pensamiento se halla centrado u ocupado en otro menester. Se trata, en todo caso, del reconocimiento o valoración de aquellas particularidades que identifican y cualifican la pertenencia a una determinada geografía, característica que se irá repitiendo y que se verá manifestada como una de las constantes que acompañarán el trabajo del arquitecto.

Un último detalle que disiente, en cuanto a tema se refiere, del conjunto de dibujos localizados en la lámina y que merece ser comentado: la perspectiva de una iglesia emplazada sobre un alto en la mitad superior del documento AJ/CB/007 (fig. 2-08). La silueta, aunque deformada, recuerda a la iglesia de Sant Martí de Vilallonga del Camp (fig. 2-09), localidad donde Jujol pasaba los veranos junto a su familia a partir de 1910¹¹. Se reconoce en el dibujo la torre campanario del extremo izquierdo y el cimborrio del lado opuesto sobresaliendo por encima de la cubierta de la iglesia. La fachada que muestra el dibujo de Jujol debería contener el portón neoclásico con frontón, situado aproximadamente hacia el centro de la fachada: en su lugar, Jujol dibuja una fachada desnuda y reubica el portón clásico en la fachada lateral, elevando además la cúpula que debería presidir la nueva entrada. Sabemos de la afición del arquitecto por finalizar las partes altas y completar edificios inacabados con sus proyectos de remate¹². El redibujado de la imagen de la iglesia, que Jujol hartó conoce de sus repetidas estancias estivales, se caracteriza por la voluntad de emplazar en un ambiente determinado —en este caso, una topografía particularmente presente que hace que el edificio quede por encima de las casas que lo rodean— la iglesia representada.

Una mancha o borrón, en la parte derecha del dibujo, llama la atención: el edificio limita, en su parte posterior, con los restos de la antigua muralla medieval, al oeste con la calle del Vent y al este con la rectoría adosada. En este punto concreto, Jujol parece ensayar lo que podría ser un nuevo final para la iglesia. La rectoría da a una calle sin salida y se halla adosada a la fachada de la iglesia, lo que impide un tránsito equilibrado, acorde

11 *Vide* cap. 1 *Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del encargo*. 77.

12 Se conservan en el Arxiu Jujol una serie de postales en las que el arquitecto sobrepone los remates correspondientes a su estructura sin acabar, o los finales que entiende deberían coronar dichos edificios. No nos ha sido posible reproducir ninguna de las postales, debido al expreso deseo de su hijo por hallarse dichos documentos pendientes de publicación. Los edificios que Josep M. Jujol remata con torres o pináculos son, entre otros: Ermita de la Salud, Tarragona, el castillo de la Sierra de Prades, la Iglesia de Sant Joan, Tarragona. Josep M. Jujol, biógrafo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, entrevista personal, 13 de julio de 2009.

con su propia arquitectura. Es difícil leer con claridad el borrón de la imagen, pero pueden intuirse los trazos correspondientes a las columnas que soportarían un nuevo frontón, girado noventa grados respecto del existente. Así rectifica Jujol la fachada de la iglesia de Vilallonga del Camp.

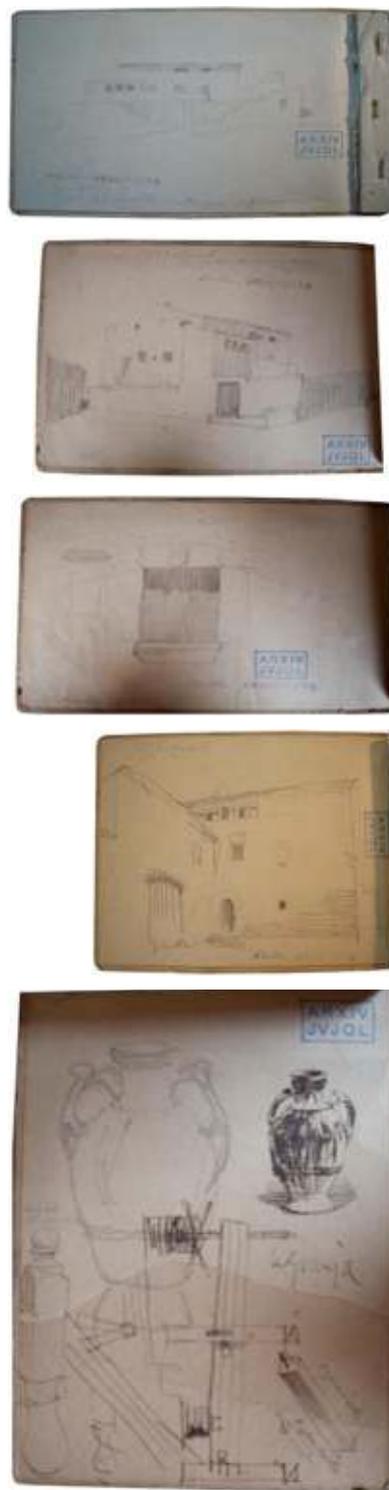
Mallorca y la iglesia de Vilallonga cierran uno de los primeros dibujos que conforman los momentos iniciales en los que la mente del arquitecto empieza a ocupar gran parte de su tiempo en el proyecto de restauración de Casa Bofarull. Del mismo modo, el trazado de la agenda parece sugerir la importancia de un encargo que el arquitecto intuye prometedor. Desplazarse a Els Pallaresos desde Barcelona no es fácil, pero la constancia de los viajes, y más teniendo en cuenta la precariedad del encargo inicial —la reforma de unas cubiertas—, denotan un interés especial del arquitecto en el proyecto. La casa, de antigüedad contrastada y en un estado material que manifiesta la ausencia de cuidados durante un largo periodo de tiempo será, para Jujol, el primer encargo en el que actúa sobre una vivienda rural.

Primera vez, pues, que el arquitecto trabaja propiamente como tal en un entorno no urbano —ya había realizado algunos trabajos en pequeños municipios como Alcover aunque con otros objetivos— y, por tanto, con unos estímulos distintos a los que está habituado¹³.

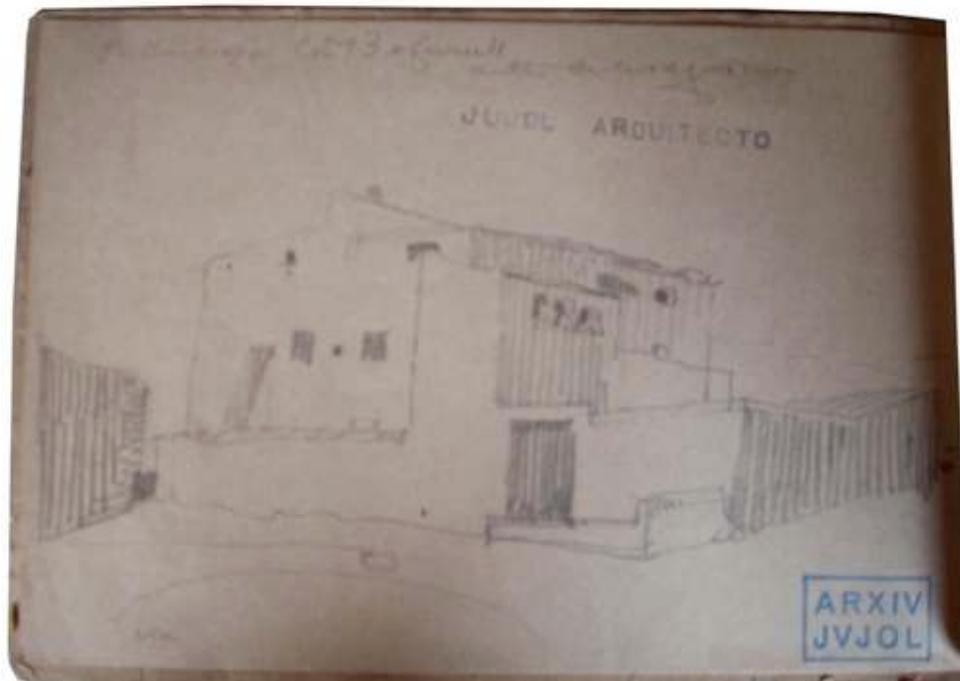
2.2 APUNTES DEL ESTADO ORIGINAL

Se conservan cinco hojas AJ/CB/018 (fig. 2-10) que pertenecen a un cuadernillo, de medidas 22 x 14 cm, con lomo sujetado por tres grapas en su límite superior y el resto de hojas que lo completan, desaparecidas o arrancadas. Los dibujos están realizados a lápiz y mano alzada, formando un grupo de primeros apuntes que Jujol realiza para obtener las imágenes previas necesarias de la casa a reformar. Ninguno de los apuntes está

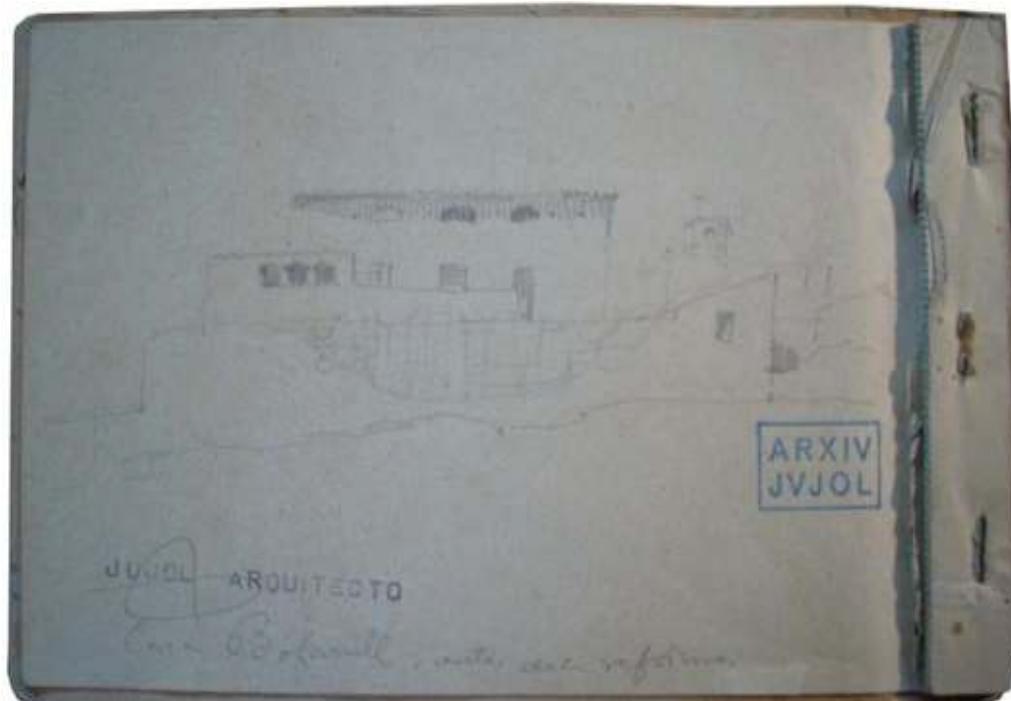
13 La reforma de Casa Bofarull será el primer encargo donde la intervención se realiza propiamente en un ambiente rural. Con anterioridad había proyectado ese mismo año y empezado a dirigir la construcción de la Torre Gibert en Sant Joan Despí. Aunque el municipio aún disponía de huertos y propiedades de cultivo, el entorno no podía compararse, en cuanto a paisaje y modo de vida se refiere, al pequeño pueblo de Els Pallaresos. Una descripción histórica del municipio y desarrollo de Sant Joan Despí, a principios del siglo XX lo ha estudiado y descrito Montserrat Duran en *Jujol i l'evolució del llenguatge arquitectònic: Sant Joan Despí, 1913-1949*. Tesis, UB 2003, 207-214.



2-10: AJ/CB/018 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Conjunto de cinco hojas pertenecientes al cuadernillo con los primeros apuntes de la Casa Bofarull. En dos de ellos puede leerse «Pallaresos Can Bofarull antes de la reforma»



2-11: AJ/CB/018, hoja 1 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Perspectiva del estado original de Casa Bofarull en 1913.



2-12: AJ/CB/018, hoja 2 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Alzado de la fachada a los campos o fachada sur original de Casa Bofarull en 1913.

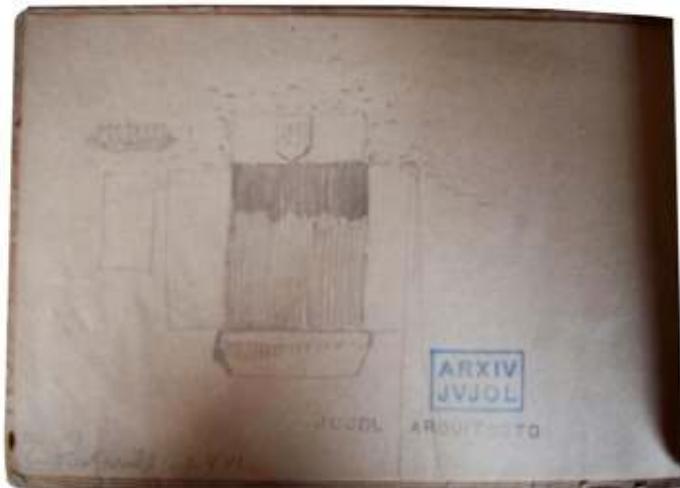
datado, pero el título escrito en el margen superior o inferior de las dos primeras hojas conservadas no deja lugar a dudas: «Pallaresos Can Bofarull antes de la reforma»¹⁴.

La primera hoja (fig. 2-11) contiene una vista en perspectiva de la casa, tomada desde la era. Un fragmento de círculo en el extremo inferior del dibujo, nos permite identificar la posición del arquitecto que se intuye desde una pequeña elevación, dado que el punto de vista que deja ver parte de la cubierta de un pequeño almacén auxiliar, está situado en el extremo derecho del dibujo. Parece también que Jujol quiera identificar con la presencia de una mancha en forma de rayado vertical, las caras del edificio que se situarían a orientación sur. La expresión de una sombra proyectada sobre las fachadas queda descartada por cuanto su orientación haría del todo imposible una imagen como la que ofrece el arquitecto en su dibujo; parece que el rayado le sirve únicamente para diferenciar el cambio de orientación de cada plano de pared¹⁵.

Una segunda hoja (fig. 2-12) nos muestra de nuevo la fachada a los campos de orientación sur; si en la hoja anterior el objetivo de la mirada de Jujol es registrar el volumen del edificio aislado prácticamente de su entorno —mostrando la perspectiva claramente en ángulo—, con la única referencia del círculo de la era desde la que se realiza el dibujo, en este segundo apunte su punto de vista se aleja para mostrar una vista prácticamente plana de la fachada sur o lo que, en términos arquitectónicos, se denomina un alzado. El objeto de este dibujo comparte, además, la voluntad por emplazar y situar en segundo plano el edificio que identifica habitualmente el punto y lugar de referencia de cualquier pueblo: la iglesia. De hecho, las esquemáticas líneas que aparecen en el extremo derecho de la imagen pertenecen a otros edificios, por encima de los cuales aparece la torre del campanario de la iglesia. Jujol señala así, un tema arquitectónico que formará parte de una obsesión que le lleva a explorar sus posibilidades desde casi los inicios de su

14 Inscripción a lápiz que identifica dos de los dibujos de AJ/CB/018. (Els Pallaresos: AJ, s.f.); en concreto puede leerse la inscripción en la perspectiva —texto en la parte superior— y en el alzado posterior —texto en la zona inferior de la hoja.

15 Un rayado parecido pero más intenso aparece en los huecos de las ventanas de la fachada sin trama, lo que hace suponer que en efecto, lo que Josep M. Jujol enfatiza es únicamente el cambio cromático reproducido en un dibujo sencillo en cuanto a técnica, a través de las líneas verticales. Aún cuando una fachada a sur está —en nuestra geografía— siempre más iluminada que el resto, lo que manifiesta el arquitecto es el cambio de tono que revela un cambio de plano.



2-13: AJ/CB/018, hoja 3 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalle de la fachada lateral o fachada oeste original de Casa Bofarull en 1913, donde se emplazaba el escudo de la familia.



2-14: Imagen actual. del lugar donde se emplazaba el escudo. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2009.



2-15: AJ/CB/018, hoja 4 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Perspectiva del encuentro entre la fachada de acceso o fachada norte y el cuerpo lateral originales de Casa Bofarull en el año 1913.



2-16: AJ/CB/018, hoja 5 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujos de tinajas y elementos diversos de la prensa de aceite.

intervención en Casa Bofarull: la torre como remate de la cubierta del edificio¹⁶.

La tercera hoja del grupo (fig. 2-13) representa un fragmento de fachada —por fotografías actuales la podemos identificar como la fachada oeste—, ocupada en su centro por el dibujo del hueco donde debiera emplazarse el escudo de la familia Bofarull. Enmarcado por piedras de gran tamaño y subrayado por un alféizar también de piedra, en el extremo inferior del dibujo se lee

Can Bofarull. s.XVI¹⁷

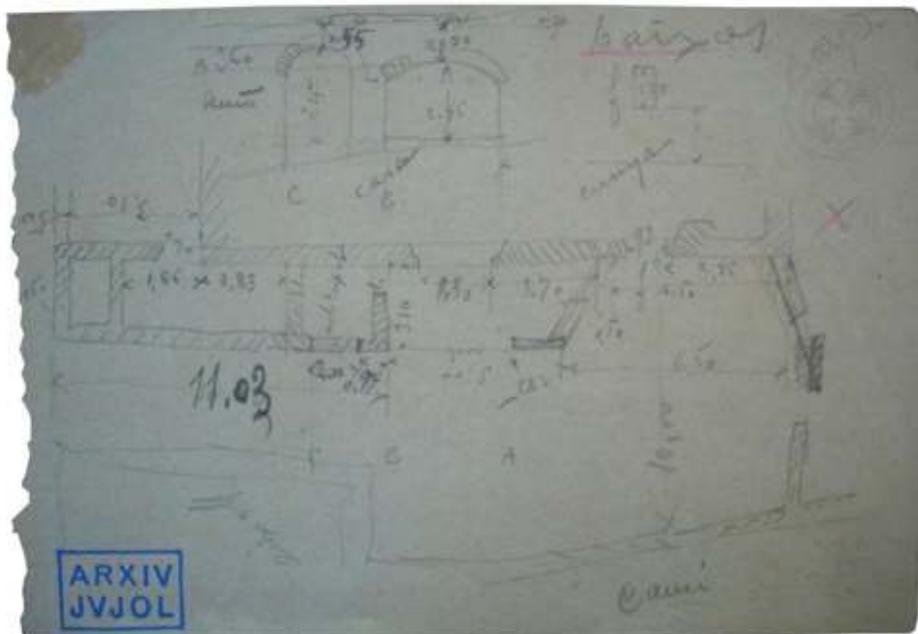
Herederos directos de la familia aseguran que el escudo colocado en la fachada se perdió ya en vida de las hermanas Bofarull. Parece ser que una de las ramas Bofarull, afincada en la localidad de Reus, solicitó permiso para restaurar el escudo de la familia y, una vez descolgado, ya no se devolvió. Si se observa la textura vertical intencionada que Jujol utiliza en su apunte de 1913, se descubre la falta del escudo en el sombreado del hueco. Una fotografía actual constata prácticamente la misma situación (fig. 2-14); no hay, pues, motivos para dudar de la ausencia del escudo cuando Jujol visita y dibuja la finca, al margen de la veracidad de la versión relacionada con la presunta desaparición del mismo.

La cuarta hoja conservada (fig. 2-15) muestra una perspectiva de la fachada de acceso principal desde la calle Mayor. La vista enmarca el conjunto del cuerpo auxiliar del almacén de la casa y la fachada principal formando una “L” entre los dos edificios. La fachada principal se dibuja desde una posición frontal —la ausencia de fuga en su lado derecho, donde debería continuar la fachada en ángulo, así nos lo indica—, desde donde se ve la fachada del cuerpo auxiliar en ángulo y recortada hasta su posición del punto de vista. Unas rayas verticales definen la textura de las piedras y otro rayado más intenso, la sombra interior de los huecos de las ventanas y puertas existentes.

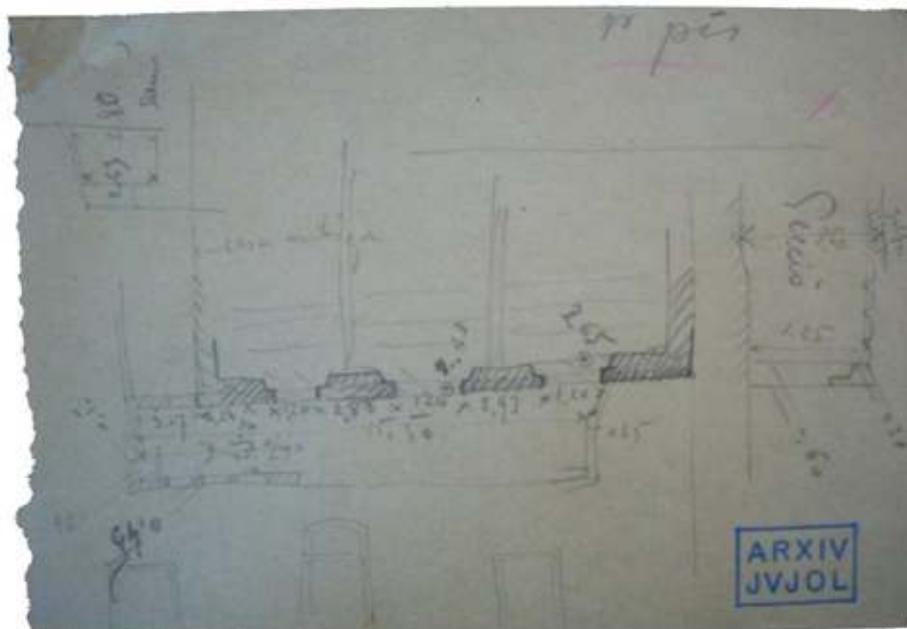
El último dibujo del cuadernillo (fig. 2-16) contiene los apuntes de dos tinajas similares

16 En buena parte de sus edificios construidos aparece siempre, en algún momento, el proyecto de torre-mirador que sobresale por encima de las cubiertas. En el Arxiu Jujol se conservan una serie de postales del año 1913, a las cuales el arquitecto les añade a modo de coronamiento, generalmente a lápiz, un final en forma de torre o pirámide. Entre las postales que manipula se cuenta entre otras la ermita de la Salud, el castillo de la Sierra de Prades, la Iglesia de San Juan en Tarragona, o la misma Catedral de Tarragona. A fecha actual las imágenes se hallan en proceso de catalogación y no puede ofrecerse reproducciones de las mismas. Josep Maria Jujol Jr., biógrafo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, entrevista personal, 13 de julio de 2009.

17 Pie de dibujo en AJ/CB/018, hoja 3. (Els Pallaresos: AJ, s.f.)



2-17: AJ/CB/026, hoja 1 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Fragmento de planta baja original de Casa Bofarull en 1913, correspondiente a la fachada a los campos.



2-18: AJ/CB/026, hoja 2 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Fragmento de planta primera original de Casa Bofarull en 1913, correspondiente a la fachada a los campos.

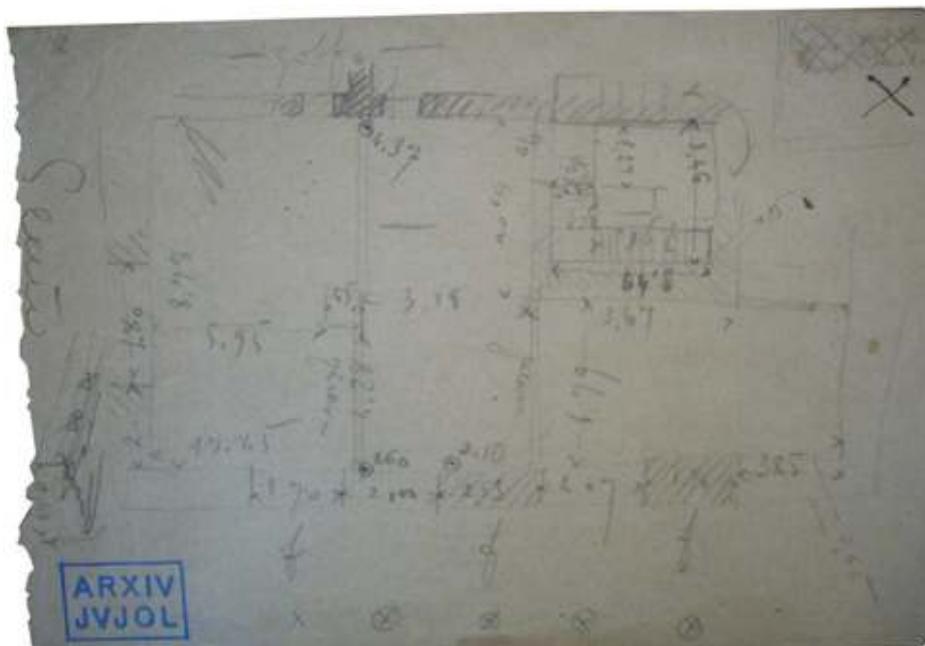
pero en distinta proporción: se trata de la misma tinaja estudiada en dos tamaños, siendo la menor la que precisa mayor detalle, al incorporar en su dibujo las sombras que permiten leer el verdadero volumen del objeto. En el mismo dibujo en que destaca un fragmento de espadella o madera de sección rectangular —utilizada para bajar o subir el punto de apoyo de las antiguas prensas— se distinguen los detalles de una prensa de balanza. Una inscripción que flota entre los dibujos apoya los motivos representados: «la granja». Quizás, motivos tan aparentemente distantes como los apuntes que recogen la imagen básica del exterior de una vivienda —las fachadas— y los dibujos de unos enseres relacionados con la vida diaria en el campo, no estén tan alejados.

Es significativo que los primeros dibujos de la casa que efectúa Jujol hagan referencia tanto al exterior de la casa como a elementos cotidianos del interior, entre los que se cuentan la prensa que utilizan para la elaboración del vino y el aceite; primer aviso, pues, de la sensibilidad del arquitecto hacia los efectos cotidianos del trabajo diario.

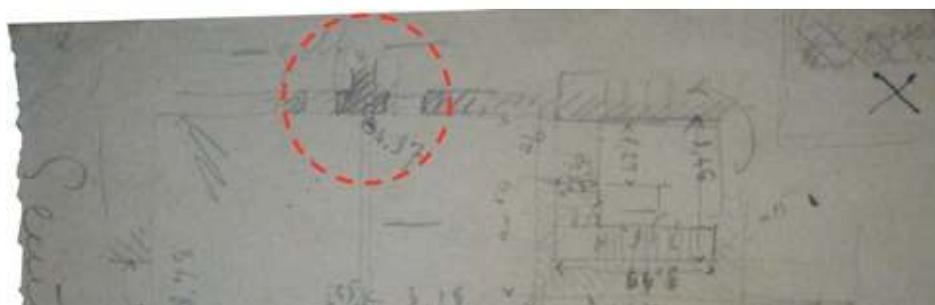
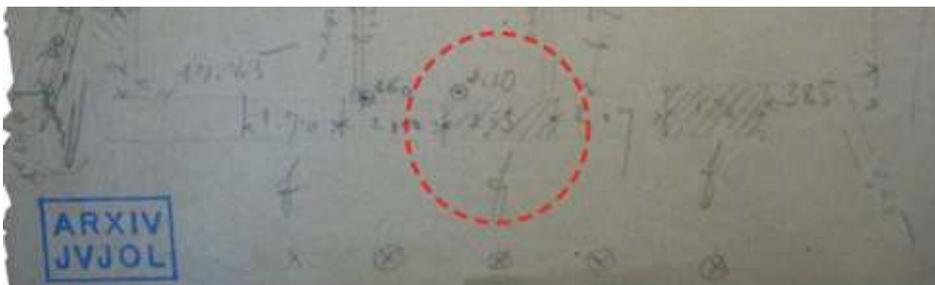
Un segundo grupo de dibujos no datados, puede integrarse junto con los anteriores. Se trata de AJ/CB/026 (figs. 2-17 a 2-19), tres hojas que por sus dimensiones, margen izquierdo de perfil irregular —debido con total seguridad a su extracción de un soporte— y la técnica empleada —dibujo a lápiz— se delatan como pertenecientes al grupo de dibujos salidos del cuadernillo anteriormente citado. Éstos comprenden los dibujos en planta que complementan los alzados y las perspectivas comentados. Cada hoja responde a los tres niveles que tiene la casa cuando Jujol recoge sus primeras impresiones en forma de apuntes: «baixos; 1er pis; golfes¹⁸». En la hoja correspondiente a la planta baja (fig. 2-17) coexiste un dibujo parcial de planta de la parte posterior de la casa con un rudimentario alzado de las dos puertas de la misma zona. Los croquis están acotados con las medidas —longitudes, anchuras, alturas— referidas a los huecos existentes y a los anchos de paso. Anotaciones dispersas van informando acerca del lugar en el que nos hallamos: «camí; cuinya (sic); casa», o del interés de la antigüedad de los muros: «arch. tipus». Únicamente se representa en planta la zona que afecta a la galería existente.

El siguiente dibujo del cuadernillo (fig. 2-18) corresponde al siguiente nivel, la primera

¹⁸ Planta baja; 1er piso; desván. Anotaciones que encabezan las hojas del documento AJ/CB/026.



2-19: AJ/CB/026, hoja 3 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Fragmento de planta desván original de Casa Bofarull en 1913, correspondiente a la fachada a los campos.



2-20: Detalles de las hojas 1 y 2 de AJ/CB/026, hoja 3 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). En rojo se señala el cambio de criterio que utiliza Jujol rayando, en la imagen superior, el hueco o lugar donde irá la ventana mientras que en la imagen inferior, raya la parte maciza de pared dejando en blanco los huecos de ventana.

planta de la casa. Una vez más, la planta aparece únicamente como un fragmento recortado en el que se dibujan las paredes que encierran el área perteneciente a la galería de la fachada posterior; en el extremo derecho de la hoja y acompañando la planta, se observa una sección, girada noventa grados y en correspondencia diédrica con la planta¹⁹, todo ello acotado de manera exhaustiva. Unas leves líneas horizontales probablemente indican la dirección de las vigas que sostienen el techo. Una pequeña anotación con la expresión «casa antiga» señala el extremo de la pared que da límite a la casa, antes de llegar al muro fruto de alguna ampliación anterior para ensanchar el espacio dedicado a los animales.

Finalmente, la hoja referida al desván (fig. 2-19) se diferencia de las dos anteriores por incorporar, en este caso, la zona que muestra la escalera de acceso al mismo. Una flecha curva en el extremo superior derecho de la escalera marca el sentido de ascenso. La pared límite de la escalera parece invadir lo que sería el hueco natural que proviene de los pisos inferiores. Jujol anota en el extremo superior derecho esa misma observación: «falta gruix à paret del carrer a l'escala». El comentario aparece tachado por unas aspas, confirmando una observación en algún momento posterior y ya comprobada. Un pequeño apunte en el margen izquierdo, al lado de la palabra «secció», enseña un garabato en perspectiva que bien podría ser un detalle particular de alguna parte del desván, cuyo interés por parte de Jujol podría estar en su configuración constructiva.

De nuevo se repiten las anotaciones como las que advierten del paso de las vigas principales —«jácena»—. Unas «f»²⁰ (fig. 2-20) señalan la posición de las ventanas,

19 La correspondencia diédrica entre planta y sección, o planta y alzado, suele utilizarse únicamente en arquitectura como recurso en un apunte rápido; la relación directa que se establece entre los límites de uno y otro dibujo permite controlar las dimensiones en una y otra proyección. No es tan frecuente utilizarlo en planos normativos, dada la dificultad que en contrapartida, supone tener que girar la lámina para orientar el dibujo. En otro tipo de disciplinas, como el dibujo industrial de piezas de menor tamaño, sí se utiliza dada la ausencia de referencia en la orientación de sus elementos, que no dependen de un norte geográfico. El origen de la sistematización de la correspondencia diédrica, aunque de modo arcaico, se puede encontrar en Vitruvio a través de la *ichnographia* y la *ortographia*, que podemos interpretar como planta y alzado. «La disposición es el arreglo conveniente de todas las partes, de suerte que, colocadas según la calidad de cada una, formen un conjunto elegante. Las especies de disposición, llamadas en griego “ideas”, son el trazado en planta, en alzado y en perspectiva (Ichnografía, Ortografía y Escenografía). La planta (Ichnografía) es un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla, que ha de servir luego para el trazado de la planta sobre el terreno que ocupará el edificio. El alzado (Ortografía) es una representación en pequeño y un dibujo ligeramente colorado, de la fachada y de su figura por elevación, con las correspondientes medidas, de la obra futura». Marco Lucio Vitruvio. “En qué consiste la arquitectura”, *Los diez libros de arquitectura*, s. I a.c. (Barcelona: Iberia, 1991) 13.

20 Apócope de «finestra».

rayando con una trama de líneas inclinadas, el espacio o hueco que ocupa la ventana; no es más significativo que lo que muestra, aunque un detalle de método necesita ser comentado, por diferir de los dibujos anteriores.

En el trazado de una planta, se sombrea habitualmente, como parte de una convención gráfica universal, el muro o pared que se está seccionando, lo que da idea de aquella parte de cerramiento que es maciza; así lo hace también Jujol cuando elabora los croquis que se han analizado. Pero en el caso de la planta desván, lo que el arquitecto trama o rellena con líneas inclinadas, es precisamente aquella parte que está hueca, por tratarse de la ventana —señalada con la «f»—. Se trata de un cambio de proceso gráfico poco relevante, dado que responde a la intención de señalar con mayor énfasis la zona de pared donde se colocan las ventanas existentes. El interés está en que dicha actuación gráfica no procede de una determinación técnica, sino plástica. Enunciado de otra manera: lo que verdaderamente le importa a Jujol, en un dibujo de trazo rápido y elaborado *in situ*, no es la coherencia gráfica del mismo; si le interesa la interrumpe, para dar paso a una decisión capaz de enfatizar aquello que más necesita resaltar en un momento determinado.

El grupo de hojas conservadas del cuadernillo del arquitecto pudo haber sido realizado durante el mes de noviembre de 1913. Probablemente en uno de los primeros viajes de Jujol a Els Pallaresos, cuando el encargo ya había sido declarado de forma oficial por las hermanas Bofarull al arquitecto, durante el verano de ese mismo año. La representación parcial de las plantas, aislando el área de intervención del resto de construcción existente, y las anotaciones en sección detallando el sistema de estructura, anuncian desde buen principio el convencimiento por parte de Jujol de una reforma dirigida exclusivamente a dotar a la casa de una nueva fachada a los campos.

2.3 VEINTIDÓS METROS DE ALTURA: PILOTAR DESDE LA CÚSPIDE

He comentado, en el capítulo 1.2 *Territorio y Paisaje*, el interés de Jujol por elevar la casa de las hermanas Bofarull hasta lo más alto en un sentido estrictamente literal: elevarse constructivamente equivale a alcanzar la máxima altura que marca el campanario de la

iglesia de Sant Salvador en el municipio²¹. La función del campanario²² se materializa a partir de la estructura que alberga y permite la resonancia del sonido de la o las campanas en su interior. Su sonido debe hacerse audible desde cualquier rincón del pueblo al que sirve con el repicar de las campanas, marcando regularmente con su tañido el paso de las horas, los avisos de los fieles a la oración, su fallecimiento con el fin de que se rezase por su alma, la conjura de temporales y quienes los instigaban —los espíritus malignos—, así como otras advertencias tales que bautizos, festividades o peligros inminentes como la presencia de fuego en la comarca.

Esta función auditiva que hace necesario alargar el máximo posible el alcance del sonido de las campanas, se convierte, indefectiblemente, en una necesidad óptica, una búsqueda de altura. La visión y altura del campanario deviene un aliado privilegiado de su sonido que permite a los habitantes del lugar establecer un contacto permanente con los deberes y señales que se anuncian desde la parroquia.

Hasta aquí, forma y función a partir de la necesidad.

Por otra parte, ni a lo largo de la historia ni en los tratados de arquitectura, aparece regla escrita que haga referencia a la prohibición de sobrepasar, bajo ningún concepto, con cualquier otra edificación la altura del campanario de la iglesia parroquial. Sin embargo, la finalidad de la iglesia —durante muchos siglos aglutinadora de deberes humanos, costumbres sociales y lugar de reunión de los fieles— ha creado una tradición de respeto

21 *Vide* nota 30 en cap. 1.2 *Territorio y paisaje*: 93.

22 El actual Código de Derecho Canónico, dedica el artículo o canon 1169 al uso del campanario, según el cual: «Es conveniente que todas las iglesias tengan sus campanas, con las cuales se invite a los fieles a los divinos oficios y demás actos religiosos». Más allá de su estricta función de llamada a los oficios, Aymá verbaliza con precisión aquello que Josep M. Jujol materializa en su decisión de elevar la torre de Casa Bofarull: «además de tener una carga simbólica común a otras culturas y religiones —el eje del mundo, el centro del mundo, el árbol, lo ascensional...— para el cristiano es el lugar de la llamada para la palabra, señala simbólicamente el lugar del logos y, como tal, cumple la función de resaltar un lugar de especial satisfacción frente a un espacio homogéneo». Luis Aymá. “La torre campanario, lugar y símbolo”, *Ars Sacra* 42 (2007): 41.



2-21: Vistas de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos, desde la calle de acceso, en ambos sentidos de llegada.
Fotografías: Guillem Carabí, 22 de septiembre de 2009.

hacia la altura desde donde tañen las campanas²³.

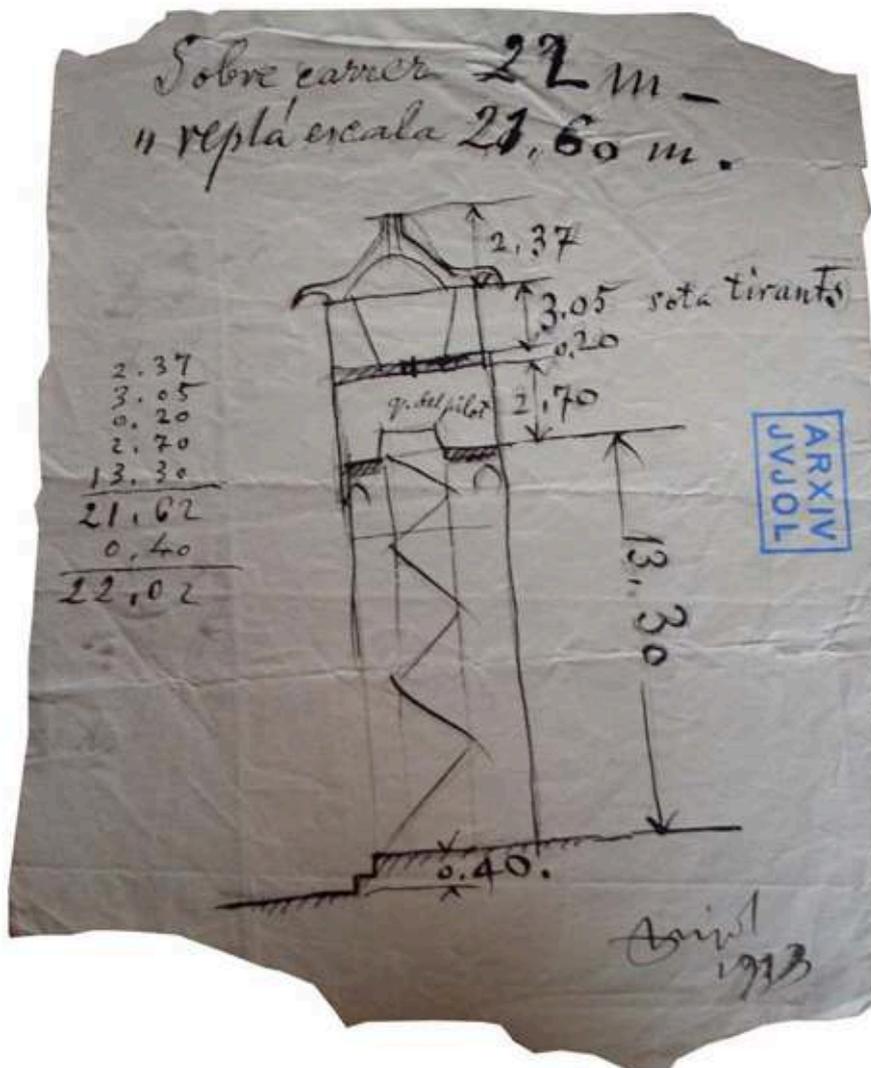
El campanario de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos se alza en quince metros y veintidós centímetros sobre la cota de la calle.²⁴ Su fachada se observa subiendo desde la calle Mayor (fig. 2-21), desde donde se obtiene una vista en escorzo que se abre únicamente cuando llegamos a la plaza de la iglesia. Situados en el ángulo inverso, llegando por el Camino de Tarragona, una curva previa impide la visión directa hasta alcanzar de nuevo la plaza de la iglesia.

No es difícil que la percepción visual de la parroquia no pasara inadvertida al arquitecto Jujol quien busca, en la altura de la torre de la escalera de Casa Bofarull, la manera de distinguir —“resaltar”, como dice Aymá— visualmente y dotar de la relevancia que le sugieren las dos hermanas²⁵, su casa de Els Pallaresos. Aunque no fuera uno de los objetivos específicos de la reforma, no cabe duda que uno de los atractivos con los que Jujol convence a las hermanas Bofarull de la necesidad de una reforma *integral*, consistiera en la elevación de una torre por encima de las cubiertas de la casa.

23 Los tratados de arquitectura consultados que pudieron tener más trascendencia o influencia en la arquitectura de la península —Vitruvio (De architectura: 15 a.C.), Palladio (I quattro libri de l'architettura: 1650), Filarete (Trattato di architettura: 1465), Alberti (De Re aedificatoria: 1450), Serlio (I sette libri dell'architettura: 1551), Cataneo (Trattati: 1567)— no contienen regla alguna en referencia a la altura de los campanarios respecto al resto de edificaciones en un municipio. En este sentido, el más explícito es Borromeo, quien deja a juicio del arquitecto y según la proporción que tenga el edificio, la responsabilidad de su altura y siempre sobresaliendo por encima de la iglesia. Así lo expone: «Donde debe edificarse una torre para las campanas podrán observarse las cosas demostradas inmediatamente abajo. La torre de las campanas sea de forma cuadrada o de otra forma, como considere el arquitecto, de acuerdo con el tipo de iglesia o lugar. Hacia lo alto, con el juicio de aquél, erijase igualmente de acuerdo con la amplitud de la iglesia. A propósito, esta torre erijase en la cabeza del atrio o pórtico, que está cerca de los foros de la iglesia; pero donde no hay atrio, por la mano derecha del que entra, y de tal modo desunida de toda otra pared, que pueda circundarse. Estas reglas arriba demostradas acerca de la forma de la torre y acerca del reloj tengan lugar en las iglesias más insignes. pero donde el sitio del lugar y la pobreza de los recursos no soporte que se haga una torre campanario de tanto coste, puede erigirse en un ángulo de la iglesia, por la derecha del que entra, no lejos de la puerta, sin embargo que sobresalga de la iglesia en la forma que se apruebe de acuerdo con el consejo del arquitecto; de tal modo sin embargo que en ella exista una entrada por dentro, del lado de la iglesia, no construida por fuera, protegida, como arriba, con batientes y con cerrojo» Carlo Borromeo. “De la torre del campanario y de las campanas” *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985) 69-71.

24 Las dimensiones de la iglesia han sido facilitadas por el Departamento de Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, a través de los planos con fecha de visado 25-01-2008, del *Projecte d'instal·lació elèctrica baixa tensió a la Parròquia de Sant Salvador Els Pallaresos*. (Els Pallaresos, 2008) Plano 5.

25 Su hijo nos describe la situación de la siguiente manera: «Jujol fue a Els Pallaresos, pueblo del Camp de Tarragona también, donde estaba la antigua Casa Bofarull, una de las más importantes de la población, si bien de arquitectura sencilla y rústica. Se hizo cargo de las obras que eran precisas para restaurar la vieja galería de vigas de madera que, desde hacía tiempo, la carcoma había deteriorado. Una vez allí, las hermanas le hablaron de otras reformas con objeto de quitarle a la casa el aspecto descuidado que tenía y ennoblecerla». Josep M. Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 88.



2-22: AJ/CB/032 (Els Pallaresos: AJ, 1913). Croquis esquemàtic de la escala interior i torre de Casa Bofarull.

El documento AJ/CB/032 (fig 2-22) confirma la intuición: un croquis esquemático de Jujol con las primeras ideas a propósito de la torre de Casa Bofarull que deberá coronar el edificio. El dibujo está datado con un lacónico «1913» por debajo de su firma, sin atender al mes de su realización. Se trata de un esquema en sección vertical a tinta, repasando el propio dibujo efectuado en una primera instancia a lápiz, y del cual se destacan, con clara intención, las cotas que otorgan dimensión al dibujo. Un texto sintético encabeza el esquema gráfico con dos frases:

Sobre carrer 22m-
 “ replà escala 21,60 m.²⁶

Las dos cifras están corregidas sobre una primera que señalaría un metro menos de altura —21 y 20,60 metros—. Dejamos el metro de diferencia en suspenso y continuamos recorriendo el dibujo.

En el margen izquierdo puede leerse la suma de cifras correspondiente a las distancias acotadas y, acompañando las cotas que hacen referencia al penúltimo espacio antes de llegar a la cubierta de la torre, la especificación «sota tirants». En el espacio inferior una anotación con la expresión «v. del pilot» La interpretación más efectiva parece también la más obvia: “Visión del piloto”.

Verbo y sustantivo nos abren, de forma inesperada, la puerta al imaginario personal de Jujol: una torre que se erige por encima de los campos y contiene un espacio desde donde el piloto observa, comanda, conduce la nave²⁷. La escalera que debería recorrer la torre para salvar la cota de suelo hasta el punto de observación del piloto, se traduce en una línea quebrada sin ni siquiera atender a su desarrollo geométrico. Seis cambios de dirección en diagonal identifican el ascenso a través de la escalera, cuya finalidad

26 Nota en la parte superior del documento AJ/BF/032. La diferencia de cota de cuarenta centímetros hace referencia al desnivel existente entre la puerta de acceso a nivel de calle, y el rellano de la escalera situado ligeramente más elevado.

27 La alegoría de la nave ha sido ya señalada por su hijo, refiriéndose al proyecto de la reforma del teatro del Patronato Obrero (Tarragona 1908-9): «Tratándose de un teatro de un patronato católico, Jujol hizo una decoración simbólica. El escenario y el salón venía a ser como la Nave de la Iglesia que navega luchando contra las olas del mar de la vida». Josep M. Jujol Jr. et altri, *op.cit.* 79. El arquitecto Josep Llinàs lo corroborará unos años más tarde cuando se hace cargo del proyecto de restauración del edificio. En la última referencia publicada al respecto, Llinàs comenta: «En efecto, el teatro está lleno de referencias marinas; por lo que he deducido, se apoya en la idea de que la superficie del mar coincide con la del primer anfiteatro o nivel de acceso desde la Rambla. Los techos de la platea (bajo el mar según la hipótesis anteriormente expuesta) se ven como la superficie del agua cuando desde el fondo se mira hacia ella. Cuando el agua llega a las rocas rompe, salta y se eleva entre espuma; eso parece expresar la barandilla del anfiteatro primero». Josep Llinàs-Jordi Sardà. *Jospe Maria Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 34.



2-23: Interior de la nave principal de la Catedral de Mallorca en el año 1962. Imagen extraída de Emilio Sagristá, *op. cit.* Lam II. Se observan los pilares de la nave, de geometría octogonal en toda su altura.

urgente es la de alcanzar altura y llegar a la posición de observación. Veintidós metros es la altura que señala Jujol en AJ/CB/032; dicha distancia recorre desde el suelo hasta la mayor altura transitable que alcanza —o quiere alcanzar— con la construcción de la torre de Casa Bofarull. La altura de la iglesia parroquial es de 15,20 metros. No existe, o no parece existir ningún condicionante físico que sugiera al arquitecto esa y no otra dimensión. ¿Por qué entonces la cifra de veintidós? O, enunciado de otra manera: ¿la altura del elemento que singularizará de forma más evidente la casa, no debería responder a alguna razón por encima de un criterio basado únicamente en términos intuitivos de proporción? Nada debería ser, en la mente del arquitecto, tan ingenuamente fruto del capricho y la arbitrariedad.

Dos pistas se entrevén como presuntas soluciones. La primera deriva de la altura de los pilares de la Catedral de Palma de Mallorca (fig. 2-23). Jujol se incorpora en los trabajos de restauración y traslado del coro en la catedral a las órdenes de Antoni Gaudí, desde 1908 hasta 1914. Emilio Sagristà, capellán auxiliar de la Catedral que seguirá de manera intensa los trabajos de Gaudí y los dos colaboradores que intervienen con él —Rubió y Jujol— realiza, años antes de la restauración, sus propias mediciones. La intensidad y precisión que impone en su narración, al margen de la posibilidad de pequeños errores de cálculo, debieron ser transmitidas con total seguridad a los arquitectos.

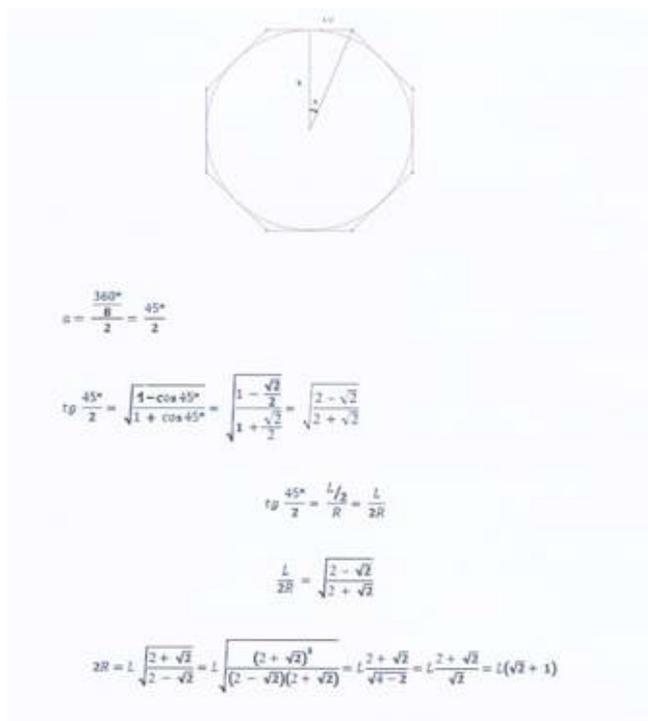
(...) La elevación y anchura (20m. x 40m.) que da a la nave mayor, que no ha sido jamás frecuente y, a mediados del siglo XIII, tal vez única, y única, ciertamente, entonces y después en soportarla por columnas de casi 15 calibres; 22 metros de altura por 149 centímetros de diámetro entre caras del octógono.

Los siete pares de columnas los medí hace años, creo que con notable precisión: 1º Tomé el perímetro con una cinta métrica y su octava parte como valor de cada lado del octógono; 2º aplicando la sencilla fórmula: diámetro = $1 \times 1,414 + 1$, siendo 1 el valor hallado de un lado, y 1,414 la raíz cuadrada de 2. Así obtuve 1º y 2º y 3º par = 1,49 m.; 4º y 5º par = 1,65 m.; 6º y 7º par = 1,67 m. Es enorme, columnas de 22 metros de elevación soportando las bóvedas de una ingente catedral con tales diámetros. El primer par es, indiscutiblemente, del incógnito «maestro Nicolás». Cuando se llegó al cuarto y quinto par los maestros debieron asustarse y aumentaron el diámetro, y más adelante lo ampliaron aún más.²⁸

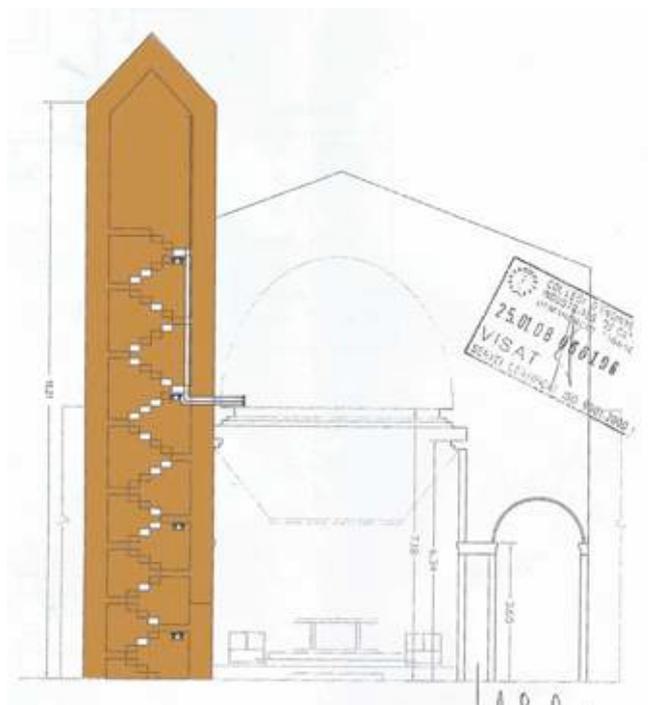
28 Emilio Sagristà, *op. cit.* 67. La fórmula aplicada por el capellán deriva de la siguiente equivalencia trigonométrica aplicada a un círculo inscrito en un octógono; en concreto utiliza:

$a = 360^\circ / 8 / 2 = 45^\circ / 2$.

Siendo “a” la mitad del ángulo medido con origen el centro de la circunferencia y final la mitad de un lado del octógono.



2-24: Desarrollo fórmula de la tangente. Cortesía de María Victoria Martínez Embarba, licenciada en matemáticas y profesora en la Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud UIC.



2-25: Sección de la iglesia de Sant Salvador de Els Pallaresos. Fuente: Ajuntament de Els Pallaresos. Sección E.1/100, 2008. La torre del campanario marca una altura de 15,21 metros.

Las cifras obtenidas por Sagristá (fig. 2-24), podrían haberse instalado en la memoria de Jujol y aparecer de nuevo como referencia para situar la altura de la nueva torre que coronará las cubiertas de Casa Bofarull.

La segunda posibilidad se deduciría a partir de las relaciones de dimensión existentes entre la altura del campanario de la iglesia de Sant Salvador (fig. 2-25), y las propias de Casa Bofarull. La altura del campanario de la iglesia es de 15,21 metros, medidos desde la cota de calle hasta el arranque de la cubierta interior del campanario. La altura de la torre, proyectada por Jujol, alcanzaría los 22 metros desde la cota de acceso de la calle Mayor hasta la cubierta que da soporte al ángel veleta. Sabemos que la altura diferencial entre el acceso de la iglesia parroquial y Casa Bofarull es de, aproximadamente, cinco metros en favor de la iglesia; si se añade a la altura de la misma, la distancia correspondiente a los gruesos de cubierta, las dimensiones en vertical de los dos edificios aparecen prácticamente sobre el mismo horizonte.

En este caso, la limitación que se autoimpone el arquitecto, podría derivar de un respeto hacia la altura existente de la iglesia —la cual sería igualada sin sobrepasar— o, leído desde un plano más simbólico, de la voluntad de poner en relación visual la dedicación y protección que ejercían las hermanas Bofarull en el pueblo, a través de la equivalencia en altura entre la iglesia parroquial —encarnación de la casa de Dios en Els Pallaresos— y Casa Bofarull.

Por último, y atendiendo a una sencilla observación en la manera de sumar las alturas parciales en el margen izquierdo de AJ/CB/032 (fig. 2-22), la altura total respondería a un cálculo más intuitivo que a uno registrado en la memoria. Se trata de la suma resultante de asignar a cada pieza una dimensión habitual a su uso: 2,70 metros para el acceso al mirador, 0,20 metros para un forjado ligero que no debe soportar una sobrecarga de uso excesiva —esto es, el peso debido a la concentración de muchas personas en su interior— y finalmente, 3,05 metros para la estructura que soporta la cubierta de la torre que mediría 2,37 metros.

La suma de cada una de las piezas, más la correspondiente al desarrollo de la escalera y que salva el desnivel desde la calle hasta la última planta habitada de la casa, hace un

total redondeado de 22 metros²⁹. Según esta hipótesis, la equivalencia de alturas entre iglesia y masía sería estrictamente una feliz coincidencia.

Sea o no por las razones aludidas, la imagen del municipio se altera en tanto que ya no es una altura la que sobresale por encima de las casas del consistorio, sino dos los elementos verticales que se visualizan quilómetros antes de pisar el municipio³⁰. El juego de alineaciones, entre iglesia y masía, posiblemente fuera más allá de una simple arbitrariedad visual: Jujol fija en su mente —hacia finales de octubre o principios de noviembre de 1913 y casi un año antes de elaborar los planos mínimos que le permitan empezar la construcción de las obras de mejora de la casa— la idea base con la que conducir el punto más representativo de la reforma.

Y tan importante como la decisión es el registro de su altura total: la torre mirador se elevará a veintidós metros de altura sobre el nivel de la calle convirtiéndose, así, en la nueva referencia visual y simbólica del municipio (fig. 2-26).

29 Aunque la simple y pura adición de las alturas de los elementos parece tan obvia como evidente, esta última explicación resta en suspenso, pendiente del análisis comparado con más datos que se irán descubriendo a lo largo de la investigación. En todo caso, cabe decir que aún siendo ésta la interpretación más sencilla y, por tanto, con mayor garantía de éxito, el resultado final de la altura de la torre estaría sujeto al beneplácito visual del arquitecto quien, de forma consciente o más intuitiva, valoraría el resultado final conforme a su inserción en el entorno visual más próximo.

30 *Vide* fig. 1-14 en capítulo 1.2 *Territorio y paisaje*. 94.



2-26: Panorámica de Els Pallaresos, con la iglesia y la torre de Casa Bofarull apuntando al cielo. Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2009.



3. FINALES DE 1913:

ANTEPROYECTO DE FACHADA POSTERIOR

La galería que protagoniza la fachada sur de la masía junto con la torre de la escalera-mirador, son los dos elementos de mayor relevancia visual del proyecto de reforma de Casa Bofarull.

Nos situamos en el mes de noviembre de 1913, a finales del cual la actividad en el proceso de proyecto se intensifica. Pocos dibujos se hallan datados en este grupo, donde incluimos todos aquellos que hacen referencia a la imagen de la galería y de la torre mirador. Tanto por su tratamiento como por las anotaciones marginales que aparecen en algunos de ellos parece más que sensato afirmar que, prácticamente, la totalidad del proyecto de galería y torre mirador se desarrollan durante los meses de noviembre y diciembre de 1913.

Los arcos de la galería son los elementos cuya solución necesitará de más reflexión y mayor conjunto de croquis. Un dibujo de los pavimentos de la galería con fecha autógrafa de enero de 1914, junto con otros pertenecientes a las vidrieras de las ventanas del balcón adyacente a la galería, parecen indicarnos los últimos temas de la reforma que Jujol trabaja en el anteproyecto. El conjunto de fechas anotadas de los viajes a Els Pallaresos¹ se revela, prácticamente, como la única pista a seguir: desde noviembre hasta mayo se sucede un viaje al mes como mínimo, sin que haya sido presentado ningún documento oficial a las clientes, las hermanas Bofarull. Por otro lado, la constancia en los viajes a Els Pallaresos permite intuir, por una cuestión obvia de mínima comunicación en cada desplazamiento que Jujol efectuaba a Can Bofarull, que las dos hermanas estaban puntualmente al corriente del trabajo del arquitecto.

Los viajes intermitentes del arquitecto a Els Pallaresos le sirven para comprobar, tomar medidas y rectificar aquellos aspectos del proyecto que, ya desde finales de 1913, había ensayado y dibujado desde su domicilio.

¹ Vide nota 3 en capítulo 2.1 *Hoja de anotaciones de visitas al edificio*. 153.

3.1 IMÁGENES PREVIAS

Aunque no deben entenderse la torre-mirador y la galería, en tanto que proyectos o ideas, separadas del conjunto de la nueva fachada de Casa Bofarull, su tratamiento como elementos independientes nos acerca un poco más al modo de trabajar que Jujol desarrolla en la reforma. Existen indicios suficientes para considerar una perspectiva de la fachada posterior —imagen global y conjunta, previa a los dibujos de los alzados y secciones correspondientes— con el punto de vista elevado por encima del propio edificio, como la primera imagen del proyecto de reforma de la galería.

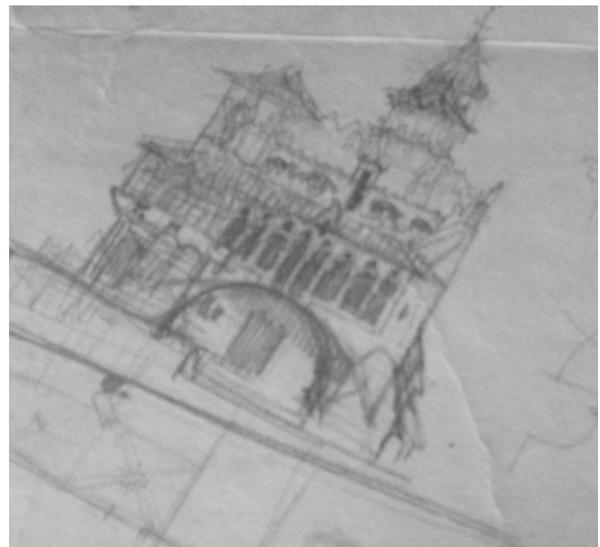
Pero atendamos, primero, a otro de los dibujos. Previo a la perspectiva y compartiendo espacio con otros apuntes, se conserva AJ/CB/008 (fig. 3-01). Se trata de un conjunto de pequeños dibujos con distintas orientaciones y sin aparente relación más que la inicial tormenta de ideas que se genera en los inicios de un proceso creativo; su realización corresponde a las primeras imágenes que Jujol elabora, después de la toma de datos del cuadernillo comentado en el capítulo anterior. Los detalles dispersos de ventanas o balcones se disponen junto a una primera imagen de la reforma y de los dibujos de un panteón para la familia Bofarull². Su tamaño puede leerse como una primera aproximación, donde una imagen global de la fachada puede tener, de momento, la misma importancia que un detalle. Esta primera imagen ya identifica los elementos capitales de la nueva galería (fig. 3-02): el arco que soporta el primer piso —sin rebaje, llegando prácticamente hasta el suelo—, la galería de la primera planta —según observamos muy opaca y en continuidad con una especie de tribuna en el extremo izquierdo del edificio— y, sobresaliendo por encima, la torre de la escalera, un remate de cubierta finalizado en pináculo.

El esfuerzo de Jujol se concentra en mostrar las características generales de la reforma sin permitir excesivas vacilaciones en el carácter que desea imprimir a la nueva imagen del edificio: las referencias medievales invaden la lámina, tanto en el dibujo correspondiente a la perspectiva de Casa Bofarull, como en los dibujos restantes que dan contenido a AJ/CB/008.

² El panteón, de claras reminiscencias medievales, es un dibujo que Jujol realiza sin que exista ningún tipo de encargo al respecto. Según su hijo se trata de las manifestaciones dibujadas de aquello que Jujol imaginaba más acorde con el tipo de programa a resolver. Entrevista con Josep M. Jujol Jr., realizada el 26 de octubre de 2009.



3-01: AJ/CB/008 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Conjunto de croquis dispersos de diferentes temas entre los que aparecen la fachada posterior a los campos de Casa Bofarull, diversos tipos de ventanas y planta y alzado de un mausoleo. Motivos como las palomas sobre un soporte se verán años más tarde coronando las arcadas de la intervención que realizó Jujol en el año 1918, en el camarín del Carmen de Tarragona.



3-02: Detalle de AJ/CB/008. Primera imagen de conjunto que de la reforma de Casa Bofarull traza Jujol.

La perspectiva anteriormente aludida —ampliamente divulgada en diversos textos panorámicos sobre Jujol³—, realizada contemporáneamente a AJ/CB/008 y que forma parte de las primeras impresiones de proyecto, se halla en la lámina AJ/CB/009 (fig. 3-03); la perspectiva está dibujada a tinta, sobre papel de dimensiones 28 x 25 centímetros, y con el añadido de la figura encima de la torre, en otra tinta y posterior al dibujo en perspectiva; la perspectiva se conserva aislada y recuadrada a lápiz. Es precisamente la figura que remata la cubierta de la torre-mirador la que permite identificar el dibujo como anterior al resto de estudios y, por su contenido, del proyecto completo de la primera ampliación de la masía.

Basta una pequeña comprobación: el único dibujo datado de la serie correspondiente a la torre-mirador⁴, AJ/CB/058 (fig. 3-04) —con fecha de noviembre de 1913—, presenta la figura que corona la torre en una posición muy similar a otro dibujo de remate de la torre en AJ/CB/031 (fig. 3-05). Aunque difícil de apreciar, los rasgos más generales apuntan a una misma intención en la posición de la figura, que como se verá en capítulos posteriores será la que definitivamente se construya sobre lo alto de la cubierta de la torre-mirador.

La figura que aparece en AJ/CB/009 (fig. 3-03) parece sujetar un objeto con la mano; en las láminas antes citadas, ese mismo objeto —podría ser una espada, un báculo, etc.— se identifica en una posición más decididamente horizontal, situación que se confirmará como definitiva en la figura que remata la cubierta de la escalera. Si aceptamos la realización de la lámina AJ/CB/009 durante el mes de noviembre, de manera previa o contemporánea a AJ/CB/058 (fig. 3-04), podemos afirmar que AJ/CB/031 (fig. 3-05) —donde se observan también diversos tanteos correspondientes a la imagen que se colocará en la torre mirador— formará parte de los ensayos correspondientes a este grupo de dibujos.

Una mirada más atenta a AJ/CB/031⁵ descubre otros elementos a los que se debe prestar atención. Se trata de tres perspectivas acerca de la torre-mirador, y unos esquemas con figuras y pendones que incluyen algún apunte escrito a modo de título o subrayado. Tres

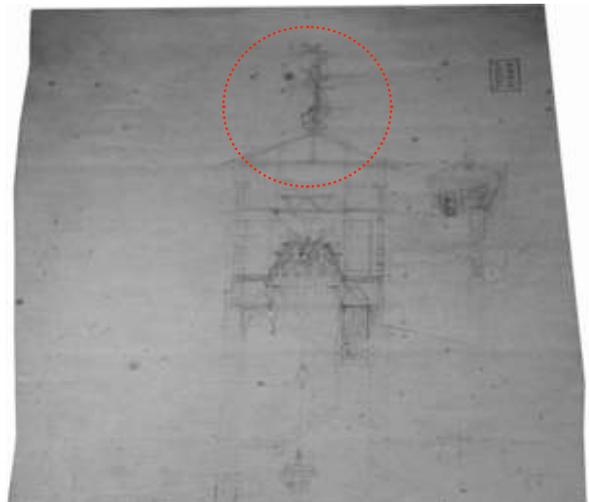
3 La imagen aparece, entre otras publicaciones, en *Quaderns 179-180* (1989) *op cit.*; Ignasi de Solà-Morales, *Jujol op. cit.* 21; Vincent Ligtelijn y Rein Saariste, *Josep M. Jujol op cit.* 70; Josep Llinàs y Jordi Sarrà, *Jujol op cit.* 90.

4 Consideramos tres láminas pertenecientes a la serie de la torre-mirador: AJ/CB/031, AJ7CB/037 y AJ/CB/058.

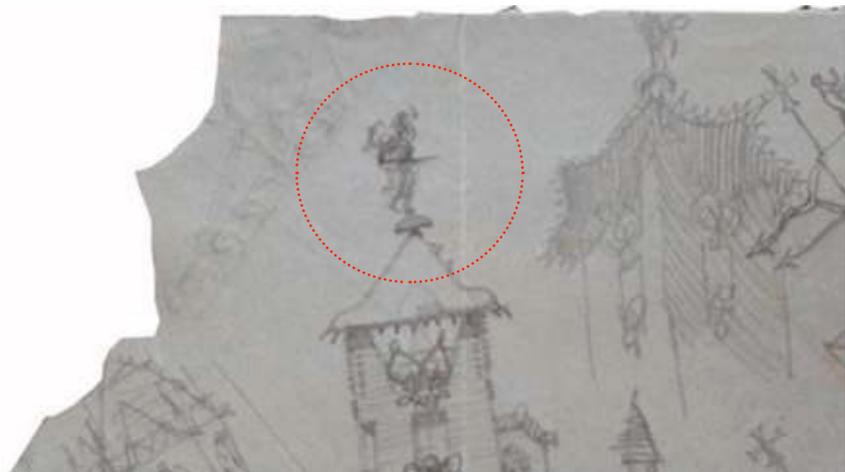
5 El dibujo lo realiza Jujol en el reverso de un papel de sobre, dirigido a su atención en el domicilio de la calle Claris nº 20.



3-03: AJ/CB/009 (Els Pallaresos:AJ, s.f.).
Conjunto de croquis que configuran las imágenes previas de la idea de remate de la torre.



3-04: Detalle de AJ/CB/058 (Els Pallaresos:AJ, 1913). Alzado de la torre de la escalera.



3-05: Detalle de AJ/CB/031 (Els Pallaresos:AJ, s.f.), donde se aprecia la figura de remate de la torre que contiene la escalera de Can Bofarull.



3-06: Se señala sobre AJ/CB/031 las tres referencias visuales que parece utilizar Jujol para resolver el remate con figura de la torre de la escalera de Casa Bofarull.



3-07: Postal de la época de la fachada de levante de la Catedral de Tarragona, hacia 1894, en *Museo Diocesano, Catedral de Tarragona* (Tarragona: Arquebisbat de Tarragona, 1993) 102.



3-08: Detalle de la campana Capona de la Catedral de Tarragona, con la inscripción “PATRIE LIBERATIONEM / INTERCEDE PRO” / (Tau). Autor foto: Mari Carmen Álvaro Muñoz y Francesc Llop i Bayo. Fecha de la foto:16-08-2004. Recuperado el 27 de diciembre de 2009. http://campaners.com/php/cat_campanagran.php?numer=9974

anotaciones que definen tres referencias: la primera, dos figuritas subrayadas por la inscripción «Palº Episcopal Barana». La segunda, la imagen de un pendón sobre la nota: «S. Gervasi. Cr de Laforja» y la tercera, también bajo el dibujo de un pendón rematado por una cruz, «catedral de Tarragona (Capona)». A la izquierda, se observa una solución de la torre-mirador con la figura rematando la cubierta y las ventanas desdibujadas bajo lo que se entiende como una barandilla de exuberantes formas vegetales.

Las referencias, claramente explícitas y visuales, requieren de interpretación: lo que se tantea en AJ/CB/031 (fig. 3-06) son los posibles antecedentes de forma y posición de la figura que rematará la torre-mirador. La primera indicación nos lleva a la calle Laforja 21 del barrio de Sant Gervasi de Barcelona. En esta calle se erige, desde 1795, la parroquia actualmente denominada de Nuestra Señora de la Merced y San Pedro Apóstol. La cita visual alude al pendón bajo una cruz griega que debía presentar la iglesia sobre el campanario, en su fachada a la calle a principios de siglo XX⁶.

La segunda referencia alude a la catedral de Tarragona (fig. 3-07) y, más en concreto, al estandarte situado encima de la campana de las horas, denominada La Capona (fig. 3-08). Se trata de una de las dos campanas situadas en el punto más alto de la Catedral, encargadas de dar las horas, a diferencia de las que se sitúan por debajo de ellas que tienen como misión un uso litúrgico. La Capona, fundida en el año 1509, posee dos características que acaso llevan al arquitecto Jujol a recoger su apunte en AJ/CB/031: ser el espacio más elevado que posee la Catedral de Tarragona, fuera de la sala de campanas, en la terraza —y por tanto espacio del que surgirá el pendón referencia visual de mayor altura del edificio de la catedral—, y la de poseer una de las inscripciones más complejas alrededor de su superficie⁷, de todas las campanas que suenan en el conjunto catedralicio.

⁶ Después de rastrear los numerosos archivos existentes en Barcelona, no ha sido posible encontrar una fotografía de época. Omíto la reproducción de una fotografía actual dado que no aportaría datos en referencia a la vinculación visual de la iglesia con la nota comentada. Sólo puedo, por tanto, suponer que sí existía un pendón similar al que dibuja Jujol, deducido por la relación que se establece entre los dibujos y el subrayado en forma de nota que los acompaña-

⁷ MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERATIONEM + TECLA (sic) COLIT CHRISTVM DIRO REGNANTE NERONE + SANCTE PAVLE APOSTOLE LVMINARE MVNDI INTERCEDE PRONOBIS AD DOMINVM. «De manera piadosa y voluntaria sueño en honor a Dios y para liberar la patria + Tecla veneró a Cristo mientras reinaba el cruel Nerón + San pablo, luz del mundo, intercede por nosotros al Señor». Traducción de Mari Carmen Álvaro Muñoz y Francesc Llop, http://campaners.com/php/cat_campanes1.php?numer=411. Recuperado el 27 de diciembre de 2009.

Un apunte más sobre la campana. El diario *Renovació*, en 1915, se hará eco de una discusión que mantuvieron, acerca de su nombre, el arquitecto Jujol y el Sr. Fàbregas, durante muchos años, Presidente de la *Societat Arqueològica* de Tarragona:

Darrerament, i en un taller d'uns bons amics artistes meus, que no he de citar per no ferlos-hi la reclam, se troaven el Sr. Fàbregas i l'Arquitecte Jujol i tot seguit, i provocada pel nostre paísà, s'entaulà una, que en podriem dir "petita controversia d'Art (fou una llàstima no s'hi trovés en Molas), envers el tema tantes vegades discutit, de si la nostra "Caponà", com vulgarment la anomaném, era son verdader nom *Copona* o *Capona*. L'Arquitecte Jujol digué que per ell era "Copona", per haver sigut construïda per iniciativa de l'Arquebisbe Copons. El Sr. Fàbregas sostingué que dita campana provenia de data molt més primitiva al governament de l'Arquebisbe Copons, i cità i tot, la fetxa que porta gravada la campana, de quan la fondiren. Es més, digué el Sr. Fàbregas, la "Capona" porta aqueix nom, perquè esta *capada*, ja que diferent a les demes campanes, ella no té *batall* i al sonar ho fa per medi de martell, estant verdaderament capada. Devant aquest argument, el Sr. Jujol quedà un xic confús i amb això el Sr. Fàbregas li anuncià que, públicament, donaria a coneixe la seva opinió amb més detalls, per a provar a tothom, que'l nom de la nostra històrica Campana era'l de *Capona*, i no pas el de *Copona*, com figura a la història.

La mort sorprengué al Sr. Fàbregas, privant-li la iniciació d'aquesta polèmica, que'ns hauria agradat molt véure-la desarrotllar⁸.

No deja de sorprender la noticia y la defensa que realiza Jujol cuando, según parece por el conjunto de dibujos analizados, al menos un año antes anota sobre AJ/CB/031 un apunte de la campana de la Catedral de Tarragona con el nombre que, justamente, señala como erróneo: Capona. De semejante situación pueden constatarse dos cosas: la primera, que la realización de AJ/CB/031, sea en realidad posterior a la fecha sugerida —en un principio, de finales de 1913— por lo que estaríamos, si seguimos la cronología de la publicación comentada, por detrás del año 1915. La segunda, que únicamente la anotación de la campana fuera posterior a los dibujos de AJ/CB/031, soporte aprovechado y completado con anotaciones unos años después.

Tanto una como otra situación es verosímil, tanto si tenemos en cuenta el habitual aprovechamiento a lo largo de los años de una misma lámina por parte del arquitecto, como la lógica cronológica que induce a pensar que los detalles de acabado de la torre mirador se realizan una vez iniciadas sus obras. En uno u otro caso, lo que interesa, más allá de precisiones cronológicas, son las referencias a las que acude Jujol como ayudas de proyecto.

⁸ "Marginal. Copona o Capona?", *Renovació: Setmanari Nacionalista Republicà*, n. 87, 21 de marzo de 1915: 1-2

Cruces, cintas y más inscripciones se reparten a lo largo de la superficie de la campana, en alusión a la Cruz, al Obispo, a la Catedral y a la ciudad. Su construcción se entiende así como resultado de un proyecto común, con el objetivo de marcar el paso regular del tiempo. No es difícil que Jujol conociera la personalidad de La Capona, además de sus atributos visuales conquistados por ostentar la mayor altura de las campanas de la Catedral de Tarragona.

La última referencia se recoge en la anotación «Pal° Episcopal Barana», sobre la cual Jujol dibuja, en AJ/CB/031 (fig. 3-09), la imagen correspondiente a dos figuras; la primera, que sostiene un báculo en su mano derecha y sugiere en su espalda la forma de un ala, acompaña de la mano a la segunda figura de menores proporciones. Las características de la figura permiten identificar el dibujo como la representación del arcángel San Rafael. Como explica Louis Réau,

El arcángel Rafael está representado en su papel de mentor del joven Tobías, vestido de peregrino con el bordón, la cantimplora y el zurrón. (...) Pero después el tema se libera de este molde. El joven Tobías desaparece. Es un niño cualquiera a quien su ángel personal lleva de la mano y le muestra el cielo⁹.

Si comparamos la figura con el remate existente en el Palacio Episcopal de Mallorca (fig. 3-11) las coincidencias son claras y más, si recuperamos el primer dibujo que de la figura realiza el arquitecto en AJ/CB/009 (fig. 3-10). La conexión visual está trazada: los ensayos de Jujol acerca de los diversos motivos para el coronamiento de la torre de Casa Bofarull —la cruz griega, símbolo divino y *axis mundi* por encima del pendón y de la esfera del universo, o el motivo de mayor volumen a través de las figuras del arcángel San Rafael acompañando un niño en su peregrinaje hacia el Paraíso—, señalan su confianza en un lenguaje ortodoxo, próximo a la iconografía que debía utilizarse en un edificio de carácter religioso.

Entonces, ¿a qué icono responde la figura que Jujol dibuja como definitiva?

La solución que finalmente dibujará y que ya aparece en la misma lámina, no será ninguna de las anotadas, pero sí una de las que esboza encima de las perspectivas de la torre: la figura de un ángel, empuñando en su mano derecha la espada, paralela al

⁹ Louis Réau, *Iconografía de la Biblia*. Tomo 1. Vol. 1 (Barcelona: Serbal, 1996) 78



3-09: Detalle de AJ/CB/031: figura del arcángel Rafael rematando una barandilla



3-10: Detalle de AJ/CB/009. La figura que remata inicialmente la cubierta de la torre de Can Bofarull, se asemeja a su homónima en el Palacio Episcopal de Mallorca.



3-11: Palacio Episcopal de Mallorca, en Pere-Joan Llabrés, Jordi Puig y Pere Vivas, *Gaudí en la Catedral de Palma* (Barcelona: Triangle Postals, 2005) 6.



3-12: Detalle del ángel custodio de Mallorca que remata la torre del Palacio Episcopal. Fotografía: www.fanmania.net/mallorca.htm. Recuperado el 05 de octubre de 2010.

plano del suelo y, por tanto, perpendicular al sentido vertical de la figura. La posición de la espada, en situación de alerta, y los pies llevando el paso, hacen intuir el objetivo iconográfico de la figura: custodiar desde las alturas, vigilar y defender el municipio de Els Pallaresos.

Recuperemos la perspectiva AJ/CB/009 (fig. 3-13); la imagen, como ya se ha señalado, ha sido ampliamente divulgada y publicada¹⁰. En ella se expresa la idea completa de reforma y ampliación de Casa Bofarull, desde su fachada posterior hasta la imagen que corona el edificio —en la perspectiva, más próxima en su fisonomía al arcángel San Rafael que al Ángel Custodio. Los campos rodean la casa, que se dibuja de manera aislada y sin atisbo alguno de presencia edificada cercana; tan sólo en el margen izquierdo aparece la sombra y silueta de lo que debía ser el muro que delimitaba las propiedades de la familia Bofarull, en ese punto cercano a la casa. Una apreciación rápida de la perspectiva conduce, inevitablemente, a reconocer en la casa un extraño híbrido entre vivienda señorial, palacio gótico y edificio civil, más propio todo ello de un entorno urbano que de un paisaje rural. Así es la primera imagen volumétrica que Jujol puede tener impresa en su retina. La precisión en su representación —al margen de haber sido elaborada a través de un trazo rápido y esbozado que identifica más la manera de fijar una idea que la de intentar construirla— nos acerca a una solución que acentúa la fachada posterior y el volumen de la escalera. Todo ello invadido de hierros, arcos y diminutas almenas que no dejan un centímetro de la fachada sin garabatear. El paramento se comporta como un nuevo artefacto que impregna toda la superficie, de lado a lado, llevado hasta el límite que las dimensiones de la antigua construcción le permite.

El único indicio de la antigua fachada se identifica en los tres huecos retrasados, correspondientes a las ventanas de la planta desván. Uno de ellos —el de en medio— también se transforma siguiendo las pautas de toda la fachada. En la planta baja, un arco de medio punto que salva toda la abertura que le permite la longitud de fachada y, a continuación, una galería de ocho arcos y siete columnas góticas trilobuladas, la

¹⁰ *Vide* nota 3 del presente capítulo. Es inevitable poner en duda la fecha de 1914 con la que se acompaña su reseña; como he comentado anteriormente, la definición de los arcos y la figura que aparece coronando la cubierta de la torre-mirador, apunta a una realización del dibujo más temprana, hacia finales de 1913, seguramente durante el mes de noviembre.



3-13: AJ/CB/009 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Única perspectiva de conjunto en vista axonométrica, conservada en el Arxiu Jujol.



3-14: Imagen de la Universidad de Barcelona en el año 1912 Fotografía: familia Cuyás (Barcelona: ICC, 1912). Con motivo de la declaración del edificio como Monumento Histórico-Artístico, a través del Decreto 624/1970 se publica una memoria en la que se describe la historia del edificio: «Planta baja. El piso bajo está destinado exclusivamente a la función docente y de ingreso y queda dividido en tres grandes cuerpos: el central, ocupado por el vestíbulo, escalera noble y secretaría, y los dos laterales, para servicio de Facultades, con patios porticados. (...) La entrada lateral derecha en la fachada principal corresponde a la vivienda del Rector, que en aquella época preceptivamente debía ocuparla, y la de la izquierda conducía a la escuela Profesional de Bellas Artes, transformada después en Escuela Superior de Arquitectura y Oficial de Aparejadores (...)». Universidad de Barcelona. *Anuario del curso 1969-70* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1970) 11.

planta desván y, por detrás, la torre que envuelve la escalera. La imagen, que Jujol dibuja como primera idea de la reforma, se entremezcla a partir de un modelo híbrido con reminiscencias eclécticas que mucho tienen que ver con la arquitectura que ha formado parte de su magisterio: lo romano, lo gótico, lo arabizante... El lenguaje de Jujol no apunta aún, en este estadio de proyecto, una dirección reconocible.

Jujol se licencia en arquitectura en el año 1906; su formación en la Escuela de Arquitectura (fig. 3-14) se realiza bajo la dirección de Domènech i Montaner, quien la gestiona desde 1900 a 1919¹¹. La línea de estilo que impera, durante los años de formación de Jujol, se acerca más a las tradiciones locales, la arquitectura románica y la arquitectura mudéjar, que a los preceptos de la tradición clásica. Aún partiendo de estas premisas, Ramón y Rodríguez, en su estudio documental sobre la Escuela de Arquitectura de Barcelona, advierten que dicha visión localista no debe hacer perder la pista acerca del cosmopolitismo de la cultura de los arquitectos que se estaban formando dado que, tanto en la biblioteca como en las lecciones de teoría y historia¹², la referencia a autores europeos estaba siempre presente:

«Rogent usa el *rundbogenstil* en el mismo edificio de la Universidad. En la biblioteca de la Escuela de Arquitectura se encuentra un buen número de tratados, libros y revistas extranjeras, como por ejemplo los tratados de matriz racionalista y técnica de Jean Baptiste Rondelet y Léonce Reynaud. las crisis de la École des Beaux-Arts llegan con prontitud a la Escuela. En las lecciones de teoría e historia se respeta el pensamiento de Eugène Viollet-le-Duc. Los estudiantes procuran viajar por Europa. las ideas de arquitectura de fin de siglo eran las suyas»¹³.

11 Técnicamente, Domènech i Montaner realizará un paréntesis en la dirección de la Escuela durante los años 1901 a 1905, para presentarse como Diputado a las Cortes de Barcelona, siendo substituido por J. Torras i Guardiola. Pero su ausencia no alterará las directrices ni la línea intelectual que Domènech imprimió a la Escuela desde el año 1900, basada en la búsqueda de una identidad catalana. «Estilísticamente lo definiría una actitud ecléctica, próxima a una tendencia de lo que se ha denominado modernismo. En esta vía, en la Escuela se desdeña la tradición clásica y se intenta un acercamiento a las tradiciones locales, a las formas de la Edad Media, a la arquitectura románica, a la escuela aragonesa y a la arquitectura mudéjar. la Escuela participa, aunque con una cierta moderación, de la efervescencia del pensamiento nacionalista romántico catalán. Se visitan los monumentos del pasado, a veces en estado ruinoso, se levantan los planos y se hacen proyectos de restauración». A. Ramon, C. Rodríguez, *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y archivo*. (Barcelona: UPC/ETSAB, 1996) 18-19.

12 Las asignaturas de historia las impartían, durante el plan de estudios del año 1896, los profesores: José Artigas Ramoneda, catedrático de *Historia del arte*, y Vicenç Artigas Alberti y Josep Pijoan Soterias, auxiliares, en primer curso; Pere Domènech Roura, catedrático de *Teoría del Arte*, y Joan Alsina Arús, auxiliar, en segundo curso; y Lluís Domènech i Montaner, catedrático de *Composició de edificios*, y sus auxiliares Pere Domènech Roura y Joan Alsina Arús, en tercer curso. Durante el último curso de carrera no se impartía ninguna asignatura de contenido histórico. A. Ramon, C. Rodríguez, *op. cit. anexo planes de estudios*.

13 A. Ramon, C. Rodríguez, *op. cit.* 19.

Sin embargo el caso de Jujol se aparta del perfil de estudiante cosmopolita y letrado que trazan Ramon y Rodríguez: en primer lugar, sólo saldrá del país en viaje de bodas, durante el mes de enero de 1928, limitando hasta entonces sus excursiones a la geografía nacional. Por otra parte, la atención profesional que dedica a uno de los libros de referencia de la línea académica de la Escuela, los diez volúmenes del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (fig. 3-15) que le regala la hermana de Gallissà cuando éste fallece¹⁴ es, aparentemente, nula¹⁵. Aún así no puede dudarse de que las fuentes, propias del eclecticismo absorbido durante sus años de aprendizaje en la Escuela de arquitectura y la influencia de otras lecturas de semblante autoridad, se reflejan en los inicios del proyecto de la reforma de Casa Bofarull. La mezcla de estilos y las numerosas referencias visuales tendrán siempre, como primer telón de fondo, la confianza en la competencia moral representada por las trazas de un arte medieval pretérito. De esta forma se produce una aproximación, de su proyecto, a las tendencias que buscaban en el pasado la seguridad de un lenguaje fuertemente arraigado a la tradición cristiana, tan determinante de los valores morales de Jujol.

3.2 TORRE DE LA ESCALERA Y SOLUCIONES DE FACHADA POSTERIOR

La torre de la escalera

Tres¹⁶ son las láminas que por temática y afinidad agrupo en el estudio concreto de la escalera y la torre: AJ/CB/31, AJ/CB/37 y AJ/CB/58. La primera ha sido ya objeto de análisis; las dos siguientes están firmemente relacionadas. Datada por el propio

14 «Margarita Gallissà, hermana del gran arquitecto, conocedora del afecto que este sentía por su discípulo, le entregó como recuerdo el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, obra muy estimada por su hermano». Josep M. Jujol Jr., *op. cit.* 108. La opinión del hijo de Jujol, acerca del mencionado tratado, es que el arquitecto lo conservará como objeto de sentido afecto, pero no lo emplea a modo de consulta. Cfr. con Antoni de Moragas i Spa, *op. cit.* 72: «En morí Gallissà, la seva germana Mercè, i no la Margarita com escriu en Jujo i Gibertl fill, perquè de germana Margarita no en va tenir cap, va lliurar a Jujol el *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc per l'afecte que el mestre havia sempre demostrat pel deixeble.»

15 Haber tenido acceso a los pocos libros que se conservan, de la biblioteca personal del arquitecto Jujol, permite constatar como los tomos del *Dictionnaire* se conservan sin a penas huellas de su uso. Por el contrario, los libros que utilizaba frecuentemente se hallan profusamente aderezados con dibujos en los márgenes, cosa que no sucede con los volúmenes de Viollet-le-Duc.

16 Existe un cuarto dibujo, localizado en el reverso de AJ/CB/76, con fecha de 1915; el dibujo será analizado más adelante. A modo de aclaración sólo comentar que se trata de un esquema muy rudimentario de la torre, que se justifica solamente por incorporar la escalera exterior que permite conectar la última planta de la torre. Su trazado irregular apunta la posibilidad de haber sido efectuado en posición erguida y a pie de la masía. El dibujo se apoya con medidas y cotas a lo largo de toda la sección.



3-15: Portada del primer tomo del *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVIe siècle*. edición de 1868.

arquitecto en noviembre de 1913, AJ/CB/058 (fig. 3-16) es una lámina dibujada a lápiz de dimensiones 30 x 50 centímetros, con unos croquis de planta —entre los que se incluyen un apunte de estructura—, y una sección del desarrollo de la escalera interior que transcurre por el interior de la torre hasta su último punto accesible: la visión del piloto¹⁷. La imagen del ángel se halla aquí rematado en su parte superior por un pendón.

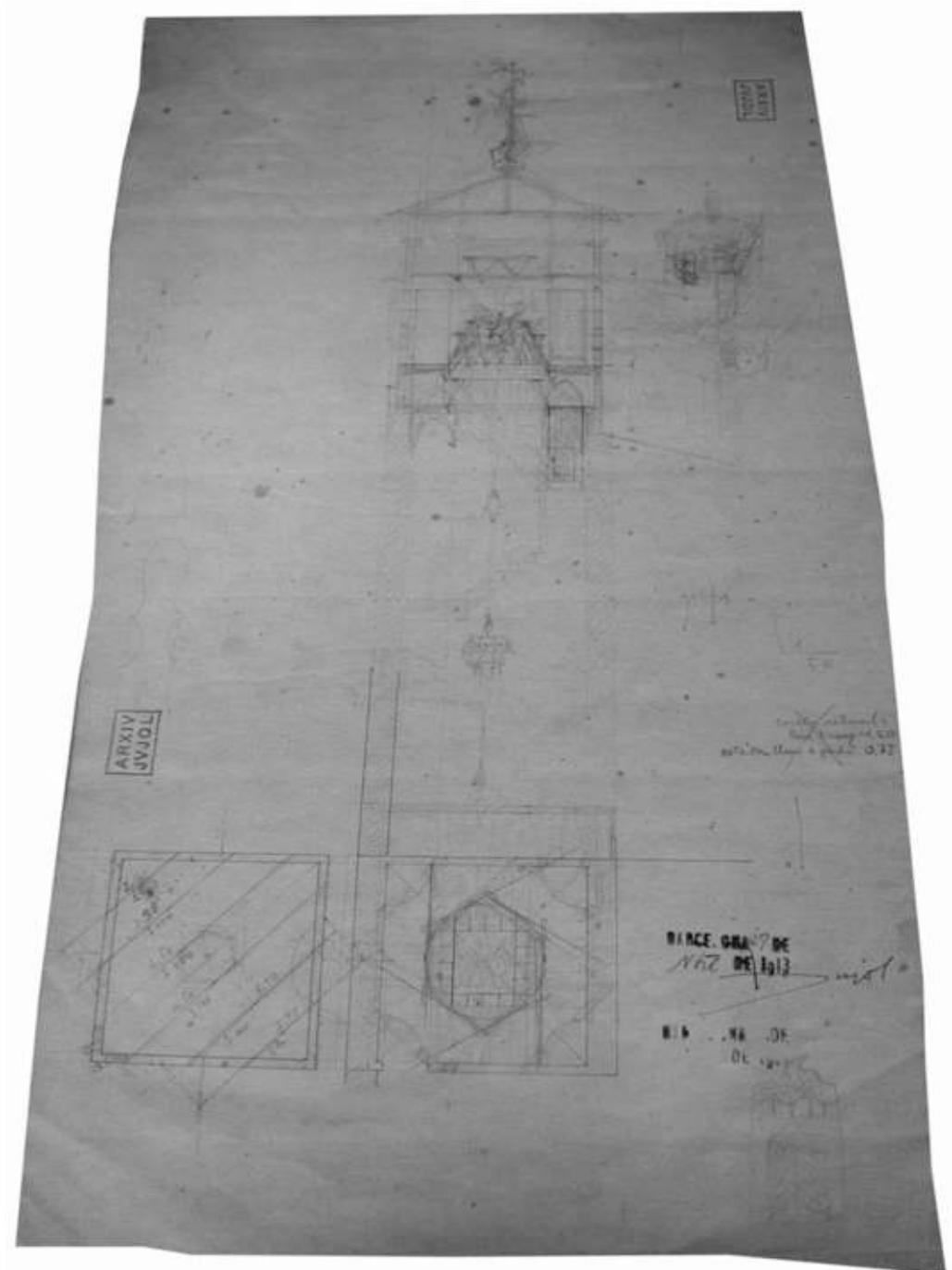
El trazo a lápiz, destila dudas en algunas zonas y en otras se ratifica pasando repetidas veces por el mismo punto. Tales circunstancias permiten identificarlo como un dibujo de proyecto en el que aún quedan por determinar algunas de las soluciones definitivas. La técnica empleada ya denota una voluntad de certificar proporciones y dimensiones, a través de un dibujo a escala y efectuado con regla y escuadra; ya no se trata únicamente de esbozos en perspectiva, ni de toma de medidas en croquis aproximados. El uso del sistema diédrico o, lo que es lo mismo, la correspondencia entre planta y sección, es un claro indicio del interés por empezar a resolver y dar soluciones arquitectónicas a una imagen planteada —imagen que, en este caso, acompaña los dibujos principales en forma de apunte, situada en el extremo superior derecho de la lámina¹⁸. Quizás el sello a tinta usado, que ya no indica la autoría —cuya firma Jujol estampa de manera autógrafa— sino la fecha de realización y lugar desde donde es efectuado el plano, sea una manera de mostrar la profesionalización del encargo que, a partir de este momento, necesita de un mayor rigor en la manera de archivar los documentos¹⁹.

AJ/CB/058 puede leerse según dos mitades. La franja inferior (fig. 3-16) muestra la

17 *Vide cap. 2.3 Veintidós metros de altura: pilotar desde la cúspide.* 172.

18 De la importancia de la perspectiva como apunte de la imagen, ya sea inicial o final, Jujol ha dado buena cuenta en sus dibujos preliminares. Ante la abstracta mesurabilidad del dibujo en diédrico, Jujol parece acompañar en los momentos de toma de decisiones, sus dibujos con una visión de volumen que acaben de certificar las soluciones adoptadas.

19 Jujol utilizará sistemáticamente tres tipos de sello a lo largo del desarrollo de sus proyectos; el primero, únicamente con la expresión «Jujol arquitecto», en mayúsculas y sin más sentido específico que el de señalar el dibujo en el cual se encuentra estampado el sello, como parte de un documento perteneciente a un proyecto de arquitectura. Este sello lo encontramos tanto en los primeros dibujos que se han datado hacia 1913, como en algunas láminas posteriores datadas de 1916, o incluso, de 1920. El segundo tipo de sello, especifica una fecha, y contiene la expresión «Barcelona...de.. de 1914». En su mayor parte, los dibujos que contienen este sello son los correspondientes a los dibujos que presentará el arquitecto a las hermanas Bofarull como proyecto oficial —con alguna excepción, como por ejemplo el comentado AJ/CB/058, que se data en noviembre de 1913—. Por último, el tercer tipo de sello utilizado es el que contiene el siguiente texto: «Jujol arquitecto Rambla de Catalunya, 79 Telef. 1503 G»; en este caso, el sello se emplea a partir de su traslado a la vivienda de Rambla de Catalunya, y por tanto a partir de 1927, año de su boda con Teresa Gibert. La disparidad de fechas en los dos primeros tipos de sello no permite identificar un periodo o una época precisa en su uso, pero es indudable que el uso del tampón va asociado a un interés por señalar como de mayor importancia el documento marcado por el mismo.



3-16: AJ/CB/058 (Els Pallaresos: AJ, 1913).Planta tipo y de estructura, y alzado sección del último tramo de la torre de la escalera, a lápiz sobre papel tipo *Canson*.

planta última de la escalera en dos dibujos paralelos, en uno de los cuales se indica la dirección de las vigas de techo. También se mide la longitud de las vigas, así como el tipo de perfil que conviene utilizar —«I 100, I 120, I 80²⁰»—. En la planta situada a la derecha se determina la geometría de este último nivel de acceso desde la escalera, que consiste en un hexágono regular que enmarca el hueco de escalera, el cual aparece como límite físico del techo de la última planta a la que se accede desde la escalera. Una anotación cruzada por un aspa, identifica las medidas de la escalera en su estado original:

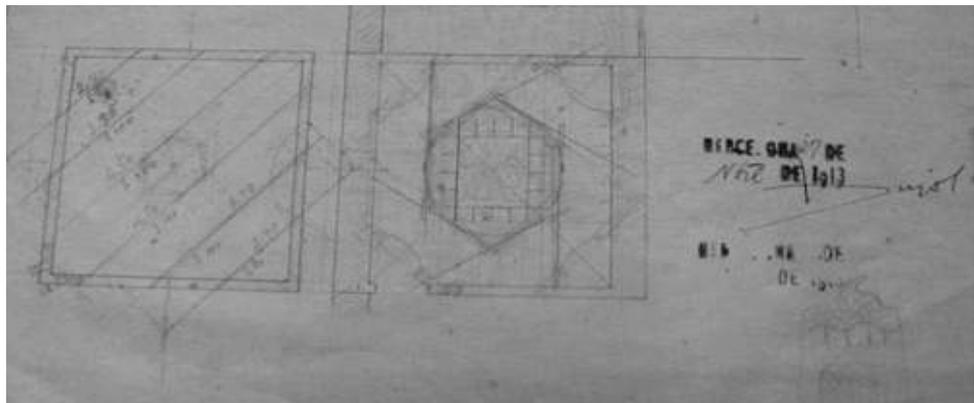
escala actual =
 llum d ramp 1,20
 estèsa llum d grahó 0,3²¹

Las dimensiones hacen referencia a la longitud de cada rampa —correspondiente a un cuarto de escalera— y a la profundidad de cada escalón, proporciones básicas para afrontar el diseño de cualquier escalera. Las medidas, atravesadas por un aspa, seguramente no formarán parte de las dimensiones de la nueva escalera, pero permiten una primera aproximación a su desarrollo en altura. El recurso a la geometría es utilizado por Jujol en combinación directa entre forma, percepción y uso. En la planta representada a la izquierda del plano (fig. 3-17), se observa intercalado en el centro, el mismo hexágono que después representa a mayor escala en el lado derecho. En un primer intento, prueba a insertar la figura hexagonal entre los huecos que dejan las vigas diagonales, opción que desestima por obligarle a utilizar unas dimensiones del hexágono de final de escalera muy reducidas. Será el propio hexágono quien le ayude a determinar la dirección de las vigas, prolongando las aristas del mismo. Finalmente en las esquinas dibuja, de forma poco convincente, un cuarto de circunferencia a modo de lunetas con la misión de recoger las extensiones de los lados del hexágono.

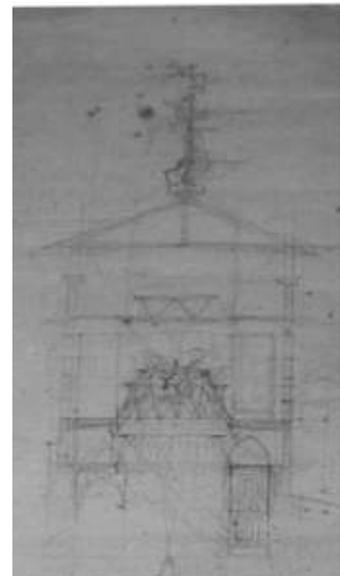
La mitad superior de la lámina (fig. 3-18) muestra el cuerpo final de la torre; entre ésta y los dibujos de planta se intuye —por lo tenue de su intensidad— la sección de la escalera que comunicaría las tres plantas de la masía. Por encima se remarca la posición de una lámpara que iría, según indica el dibujo, colgada por el hueco de la escalera. El

20 Jujol utiliza, como cualquier profesional de la época, los perfiles metálicos normalizados que se hallaban en el mercado: la nomenclatura actual haría referencia a IPN 80, IPN 100, IPN 120, etc. en el cual el número indica la altura del perfil, y la letra el tipo de perfil.

21 Nota al margen en AJ/CB/058 en la que dimensiona el ancho de la rampa de escalera, y la profundidad del escalón.



3-17: Detalle de la mitad inferior de AJ/CB/058. Planta de estructura y última planta del espacio que ocupa la escalera.



3-18: Detalle de la mitad superior de AJ/CB/058. Planta de estructura y última planta del espacio que ocupa la escalera.

dibujo mantiene una secuencia de tres elementos que Jujol se esfuerza por remarcar, manifestada por una mayor intensidad en su trazado: el óculo hexagonal, la cúpula en la última planta de acceso, y la figura coronando la cubierta de la torre.

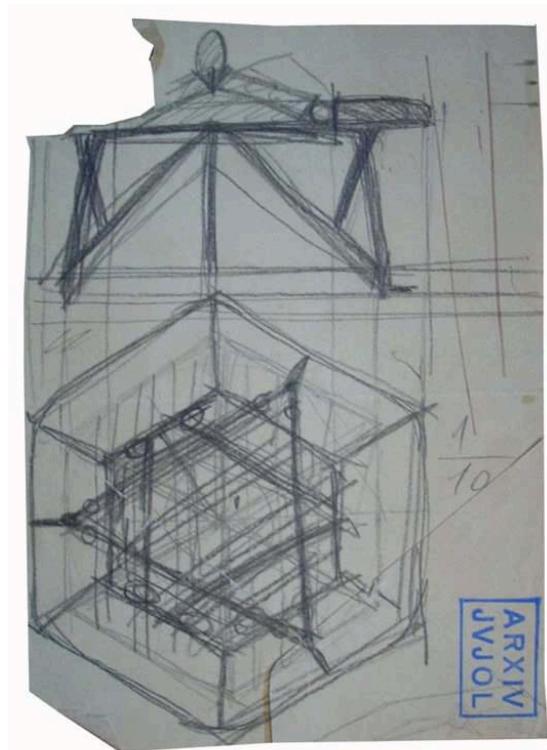
La escalera se define por estas tres escenas que se suceden a lo largo de su desarrollo y no son más que el espacio alrededor de un eje, construido y señalado intencionadamente mediante la lámpara colgante.

AJ/CB/037 (fig. 3-19) es un dibujo de detalle que complementa los estudios de la escalera. De dimensiones 11,5 x 16 centímetros, el dibujo se representa a escala 1/10, lo que permite identificar un paso más en el proceso de proyecto: el paso a una escala de detalle obliga a presuponer, aunque el dibujo continúe siendo a nivel de trazo impreciso, una aproximación más directa a su futura materialización. Sobre el papel se despliega un alzado y una planta, elaborados a lápiz, y con las líneas superpuestas indiscriminadamente para tratar de explicar sobre una misma proyección la barandilla, el techo de la cúpula que cierra el hueco de la escalera y la estructura que la soporta. De nuevo, hallamos una referencia clásica implícita en la manera de rematar el hueco de la escalera. El tema globular, la cúpula, aparece como solución autóctona para cubrir el espacio de la escalera²². Su geometría no depende aquí de una cubierta abovedada como sucede con las cúpulas de los edificios religiosos —recordemos las incipientes lunetas que dibuja Jujol en AJ/CB/58 (fig. 3-16), trazadas seguramente como rémora de la construcción ortodoxa de una cúpula—, sino que el hexágono se complementa con el triángulo que forma la estructura de apoyo al último tramo de cubierta. Difícilmente un octógono²³ se acopla a un triángulo equilátero, mientras que un hexágono comparte centro geométrico con un triángulo equilátero²⁴, que es el que se define en la planta;

22 Cirici reconoce en la cúpula el elemento vernacular de la arquitectura catalana por excelencia: «En tanto que en el continente se desarrollaba el tema de las largas naves longitudinales, proyectadas como largos y estrechos pasillos, y que en las orillas africanas se mantenía el ancestral tema de los pórticos transversos, en Italia no decayó, bajo la fascinación del viejo panteón romano y la inevitable seducción de Santa Sofía, el cultivo de la cúpula. (...) En Cataluña, la persistencia del románico dio fuerza a la cúpula y comunicó este tema al primer goticismo cisterciense». Alexandre Cirici, *Arquitectura gótica catalana* (Barcelona: Lumen, 1968) 71.

23 El octógono se constituyó en el periodo gótico como la figura geométrica por excelencia que permitía manifestar en el exterior del edificio el cruce perpendicular de dos bóvedas, y su transformación en cimborrio o torre poligonal, con el objetivo añadido de permitir la iluminación del interior del espacio construido. Aunque la intención de Jujol no sea la de construir un cimborrio, la proximidad de trazado entre éste y la torre que corona la escalera de can Bofarull es inevitable.

24 Los puntos medios de las aristas del hexágono sirven de vértices a los lados del triángulo equilátero, lo que permite que compartan su centro geométrico ambas figuras.



3-19: AJ/CB/037 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Planta y alzado de la cubierta de la escalera.

asimismo, esta figura admite a su vez la coherencia formal que Jujol define en el alzado, a través de los triángulos que formarían la estructura del conjunto. Correspondencia geométrica pues, ante ortodoxia histórica.

No existen más apuntes acerca de la torre que permitan seguir su proceso de proyecto constructivo como detalle aislado del resto de edificio, por lo que se deducen dos posibilidades: la primera, consistiría en aceptar la mencionada ausencia de dibujos ante la no necesidad de detallar más el elemento arquitectónico, al menos hasta la ejecución del mismo, momento en que los planos irían directamente a la obra o a los industriales correspondientes. La segunda posibilidad, la pérdida de documentación. Esta última opción no es compartida por el hijo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, Josep M. Jujol Jr. quien, sin asegurarlo de forma categórica, afirma que prácticamente el cien por cien de documentación registrada en la carpeta de Casa Bofarull es la que a su vez conservó el arquitecto Jujol desde los inicios hasta la interrupción definitiva del proyecto. Si hubo más dibujos, formaron parte de la información efímera que se generó durante el desarrollo de las obras.

La fachada posterior. Variaciones

Los dibujos de la galería²⁵ y, por extensión, de la nueva fachada a los campos de la Casa Bofarull forman un conjunto de diecinueve láminas entre alzados, detalles y pavimentos. Su elaboración se realiza entre noviembre de 1913 y enero de 1914, a juzgar por los pocos documentos fechados que se conservan. De hecho, se refuerza la hipótesis de que es, durante los dos últimos meses de 1913, el periodo más intenso en cuanto a la producción de dibujos generadores de las ideas básicas del proyecto²⁶.

Durante este periodo, el único proyecto que también le ocupa, la Torre Gibert o Torre de la Creu, se halla a nivel de definición de estructura y de algunos detalles de puertas y ventanas. Los planos conservados, que define durante ese periodo, son C1198/82.6, C1198/82.7, C1198/82.8 y C1198/82.14, planos de estructura de las plantas de los

²⁵ «Galería» es el nombre que Jujol utiliza en sus dibujos para referirse tanto al espacio existente, como al que genera en su proyecto con las nuevas columnas y arcos que definen el nuevo ámbito.

²⁶ Tanto los dibujos pertenecientes a la escalera y la torre, como los pertenecientes a la galería —los dos motivos principales de proyecto—, deben ser considerados como contemporáneos. La diferencia cronológica entre ellos podía ser de escasas semanas de diferencia. Aún sin disponer de información complementaria que lo corrobore (correspondencia, facturas, etc.), coinciden en tiempo y dedicación con un periodo de relativa tranquilidad en el estudio del arquitecto.

diferentes niveles. Aunque igualmente con un programa de vivienda, las circunstancias —reforma frente a obra nueva—, las condiciones —una obligada contención económica en las obras de Casa Bofarull frente a unas directrices más permisivas en la Torre Gibert—, y el entorno —rural en Casa Bofarull y urbano en Torre Gibert—, no permiten establecer ningún paralelismo, ni parece existir un cruce a nivel de esquema proyectual, entre ambas obras.

Volviendo a los dibujos de Casa Bofarull, el orden de su elaboración se puede organizar a partir de la evolución que se sucede en los arcos de primera planta. Los diversos ensayos recorren un trayecto que va desde unos iniciales arcos trilobulados y acompañados de una geometría desbordada por lo exagerado de su definición, hasta un arco más contenido dentro de una fachada que, sin perder su valor de transparencia, no recurre ya a un exceso de forma. La técnica de representación utilizada se apoya, mayoritariamente, en el tratamiento de los alzados —trazados con regla y escuadra, dando un grado más de precisión en su elaboración—, e introduciendo el color puntualmente como recurso gráfico, lo que permite al arquitecto un mayor grado de expresión entre el dibujo de carácter más técnico, y su definición constructiva y matérica.

Una lámina singular nos aproxima al método que el arquitecto utiliza en el proceso: AJ/CB/021 (fig. 3-20) muestra la idea básica y pensada desde un mismo impulso que de la reforma tiene presente, sobreponiendo las fachadas posterior y principal o de acceso, al unísono, en un mismo plano.

El dibujo corresponde a los primeros tanteos de la fachada: la falta de proporción en el trazado y el tipo de arcos que ensaya en la galería, así lo prueban. AJ/CB/021 es un fragmento de fachada posterior, en alzado, sin atender a proporciones ni medidas exactas²⁷. El mismo alzado se superpone a un fragmento de la fachada de acceso, con un énfasis especial en señalar con sombras tanto los huecos propuestos como los existentes. Podría tratarse de dos dibujos realizados en dos tiempos, y mezclados por la obsesión de aprovechar, bajo supuestos económicos —no tanto referidos a una cuestión monetaria sino de esfuerzo— el mismo papel, pero la técnica y la tinta utilizadas desmiente dicha

²⁷ Tanto la amplitud que se observa en el trazado del arco de planta baja, como la altura de la galería está fuera de medida, fruto de un dibujo realizado sin tener en cuenta la escala de trabajo y por tanto, más ocupado en mostrar posibilidades que en definir soluciones.

hipótesis. Más bien se trata de una manera consciente e intencionada de recoger en una misma imagen, diversos fragmentos del proyecto. Fachada posterior y fachada anterior o de acceso son los dos planos inevitables que deben comunicar la nueva imagen de la masía. Los protagonistas del porche son los dos tipos de arcos que permiten vaciar y construir una doble fachada. En planta baja, Jujol se apoya en un arco de medio punto, que salva el máximo de luz que le permite el ancho de fachada; en planta primera, los primeros arcos que dibuja se ensayan desde la referencia medieval, tanto cristiana como oriental, tan habituales de la tradición importada y reutilizada en gran parte de la arquitectura de finales de siglo XIX en España²⁸.

La aproximación a lo que será el documento final que sintetizará el proyecto de construcción de la reforma y que mostrará a las hermanas Bofarull, aún está lejos. Las pruebas son diversas y variadas. AJ/CB/027 (fig. 3-21) tantea las posibilidades geométricas de un motivo como solución de barandilla, mientras que los arcos poseen una forma trilobulada que los aproxima al carácter mudéjar que Jujol recepciona tanto a través de sus años de estudiante como, seguramente, a través de las primeras obras de Gaudí.

En AJ/CB/023 (fig. 3-22), busca la formalización de un gótico más elaborado y en AJ/CB/029 (fig. 3-23), la heterodoxia va más allá proponiendo un arco que se desencaja en determinados puntos para perfilar una nueva geometría a partir de los distintos centros que redefinen sucesivos tramos del mismo. La ortodoxia de las referencias se empieza a desfigurar mediante la osadía formal ensayada una y otra vez; el subrayado en cada elemento de la fachada está presente: el arco, la barandilla, la esquina, la lámpara que cuelga por detrás de la galería... Todos y cada uno de los accidentes de la fachada están señalados por algún tipo de mecanismo visual, próximos a citar el origen de sus referencias, aunque inmediatamente manipulados y desvinculados de su lenguaje inicial. Variaciones del lenguaje arquitectónico con las que el arquitecto pone a prueba la solidez de la correspondencia entre una determinada ortodoxia y su inmediata imagen visual. «Ángeles²⁹», invocará Jujol (fig. 3-19), como entes que de forma matérica se

28 De nuevo es posible hallar referencias mallorquinas en la manera de componer u organizar la fachada: un gran arco de medio punto que recoge las arcadas de un piso superior. «A Mallorca, sovint hi ha una logia de tres arcs sobre la gran arcada baixa, com als patis de Solleric, de Can Berga, o de Ca N'Oleza. Al pati del palau del lloctinent, a Barcelona, cada arc en suporta quatre.» Alexandre Cirici, *op. cit.* 201.

29 Inscripción en margen superior derecho de AJ/CB/021.

depositan y rellenan cualquier rincón de la imagen dibujada.

El proceso de proyecto sigue adelante; todavía no podemos hablar de dibujos definitivos, dado que el soporte de las láminas y los ensayos que Jujol realiza acercan el método más a una tormenta de ideas propia de un anteproyecto que a un proceso más metódico y equilibrado que le permita elaborar y redactar los planos definitivos para comenzar la obra³⁰.

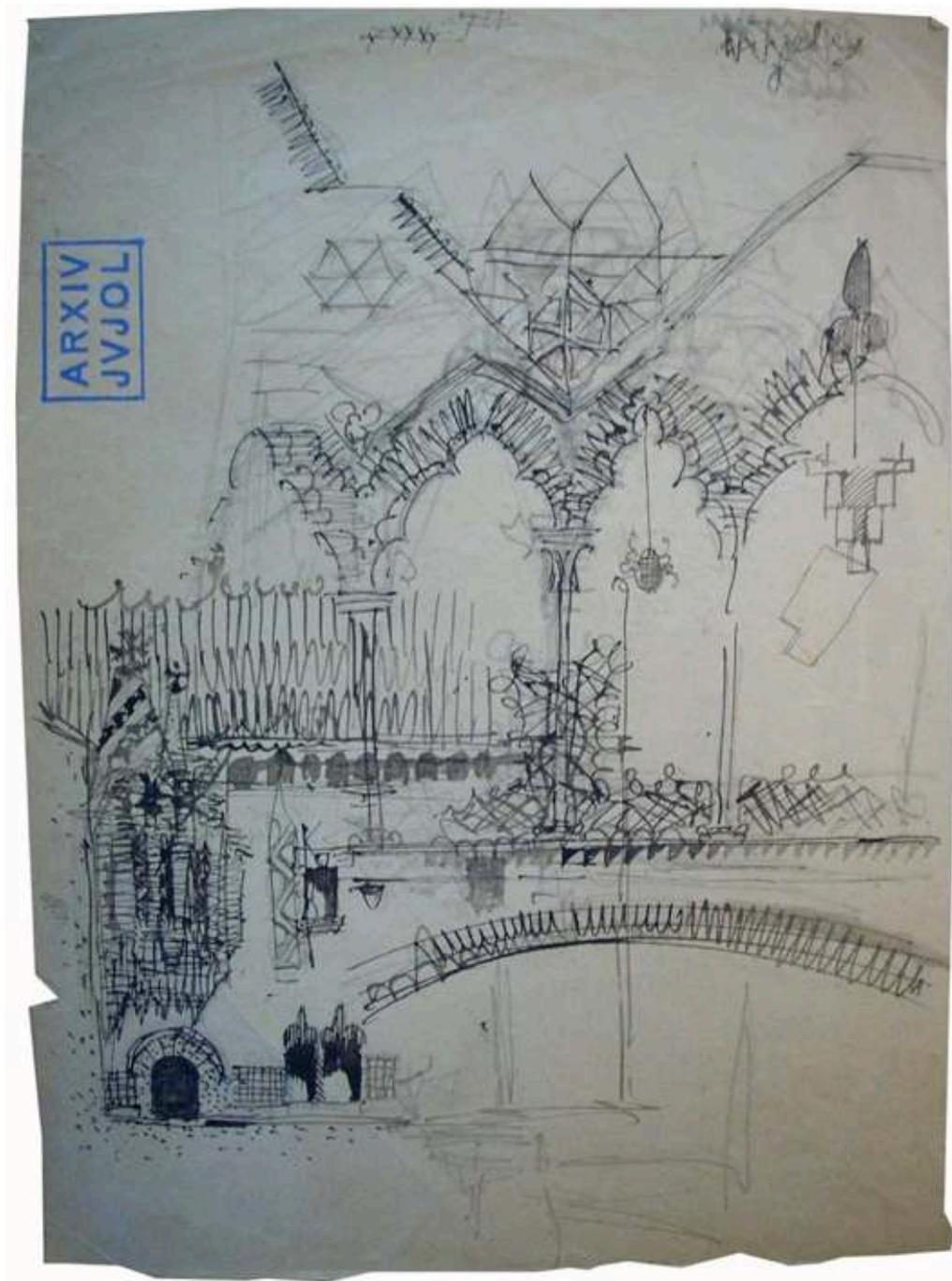
Cuatro dibujos más pueden agruparse formando parte de un nuevo ensayo, realizados en un mismo lapso de tiempo. Son dibujos del alzado de la fachada posterior, elaborados a escala, y con pequeños matices que identifican los temas pendientes de solución en este momento de la reforma: AJ/CB/057, AJ/CB/105, AJ/CB/011 y AJ/CB/001. Éste último se realiza a partir de la misma plantilla de alzado, seguramente AJ/CB/105 (fig. 3-25), el único trazado a tinta sobre papel transparente y con la característica de ser el más esquemático³¹. El dibujo contiene los trazados geométricos básicos que definen la arquitectura de la fachada: la torre de la escalera, los arcos de la galería, el arco de planta baja y el área izquierda del alzado en forma también de torre cubierta.

Nada parece haber cambiado substancialmente respecto a AJ/CB/009 (fig. 3-13), primera imagen casi definitiva del proyecto de fachada posterior.

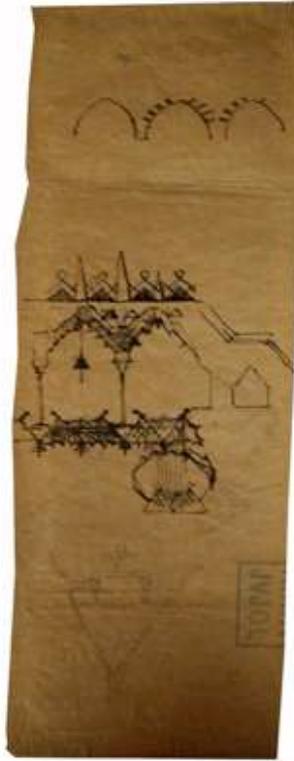
¿Nada? Un matiz afecta a la composición de conjunto; un matiz que se conservará hasta el final del proyecto, y que, sujeto a evoluciones, muestra una operación capital para entender la posición del arquitecto ante la manera de abordar una reforma de tal magnitud. Ahora ya no es un único plano el que engloba toda la superficie de la fachada

30 De lo cual no se desprende que no se pueda elaborar un proyecto desde procesos más erráticos; pero de lo que no hay duda es que la arquitectura es un proceso complejo —en él intervienen distintos industriales, debe ajustarse el presupuesto, hay que coordinar diferentes fases de la obra, la participación del cliente es habitual en las decisiones que, en ocasiones, pueden dar la vuelta a decisiones de proyecto, la técnica de la que se dispone condiciona soluciones, etc.—; en todo caso, forma parte de la investigación de la presente tesis concluir si Jujol utiliza o, por el contrario, carece de método en su proyectar habitual.

31 Cuando digo esquemático no presupongo esta característica como determinante para situar en el tiempo un determinado dibujo. En ocasiones, los pasos realizados hacia adelante y hacia atrás en el proceso de proyecto, dan como resultado dibujos aparentemente más elaborados en un momento inicial, y dibujos más sencillos en un paso posterior; los motivos pueden ser muy diversos: presuponer soluciones ya ensayadas anteriormente, destinar la energía a otras singularidades del proyecto, focalizar la atención en otras particularidades que no requieren de tanta precisión, etc. Esquemático, en este caso, se refiere a la condición de plantilla, dibujo que permite ser calcado para repensar, con su re-dibujado, soluciones de proyecto.



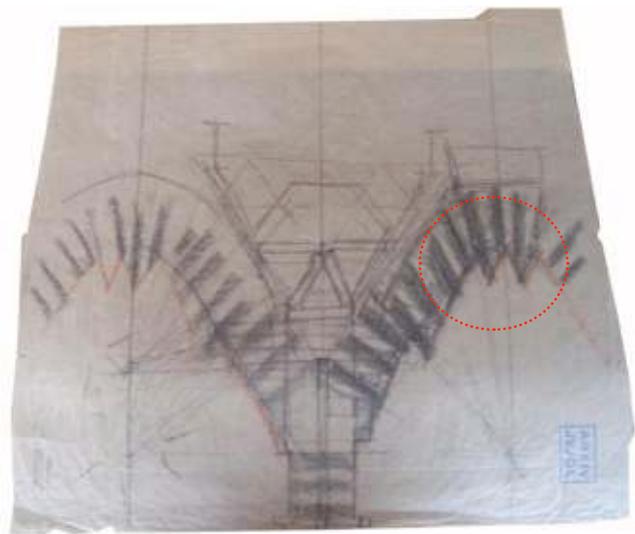
3-20: AJ/CB/021 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Se sobreponen los dibujos correspondientes a los tanteos de la fachada a los campos con la fachada de acceso, en la mitad izquierda de la lámina. En el extremo superior derecho puede leerse la inscripción «ángeles», medio camuflada por un borrón previo.



3-21: AJ/CB/027 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Estudio de arcos y barandillas correspondientes a la fachada a los campos.



3-22: AJ/CB/023 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Fragmento de fachada posterior. a los campos. Por encima de los arcos se observan variantes distintas con el objeto de ensayar la formalización de la barandilla del piso superior.



3-23: AJ/CB/029 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Pruebas de configuración de los arcos de la fachada a los campos, esta vez referidas a la curva del arco. Señalado en rojo, se observa la voluntad de desplazar tramos del arco de su centro natural, provocando el dibujo de algo parecido a un perfil montañoso.

posterior, como sucedía en AJ/CB/009; con un gesto imperceptible, evidenciado a través de una línea, Jujol independiza la parte izquierda del edificio del resto de fachada, buscando el giro que proviene de la antigua galería existente. Queda así fijada la macla correspondiente entre la ampliación y la casa original, integrando y equilibrando las zonas llenas de masa construida —existentes: la masía— con las vacías —las nuevas: porche y galería, y torre.

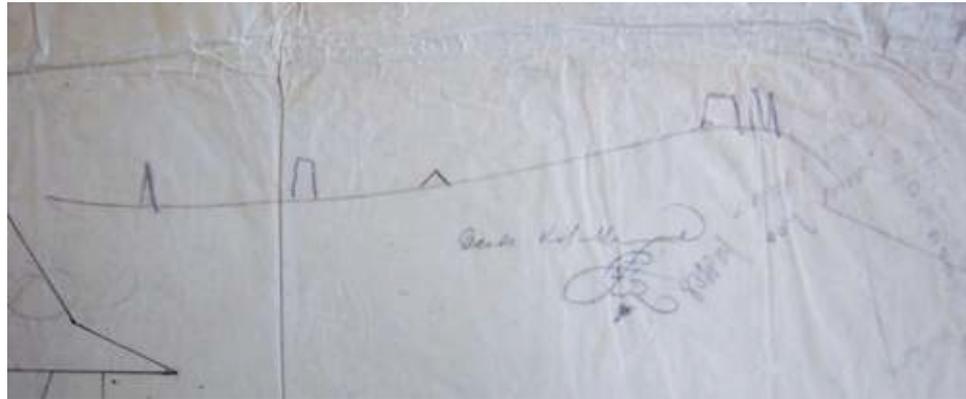
De nuevo un dibujo, situado a la derecha del margen superior de la lámina AJ/CB/105 (fig. 3-24), alerta de posibles claves para acercarnos a la percepción que del entorno posee Jujol. En este caso, se define el perfil de un valle que se repunta con tres figuras geométricas: un triángulo tipo isósceles, un rectángulo algo deformado de altura similar al anterior, y un triángulo equilátero menos prominente, colocados de izquierda a derecha, y que remontan el perfil que asciende hasta una cima coronada por la silueta de un castillo o torreón. Debajo puede leerse «desde Vilallonga³²», en clara referencia al municipio de Vilallonga del Camp, sobradamente conocido y frecuentado por el arquitecto. Se entrecruza el dibujo con anotaciones que remiten al encargo de ciento sesenta piezas generadas a través de una suma, posiblemente apunte referente a otro proyecto o a un encargo de tipo personal.

Los interrogantes son elementales: ¿Hacia dónde mira Jujol cuando traza ese perfil? ¿Qué siluetas reconoce en ese trayecto intermedio, desde la base del supuesto valle hasta el promontorio, y que sintetiza bajo la apariencia de figuras geométricas básicas? ¿Qué relación puede existir, en caso de haberla, entre el perfil y el proyecto de reforma?

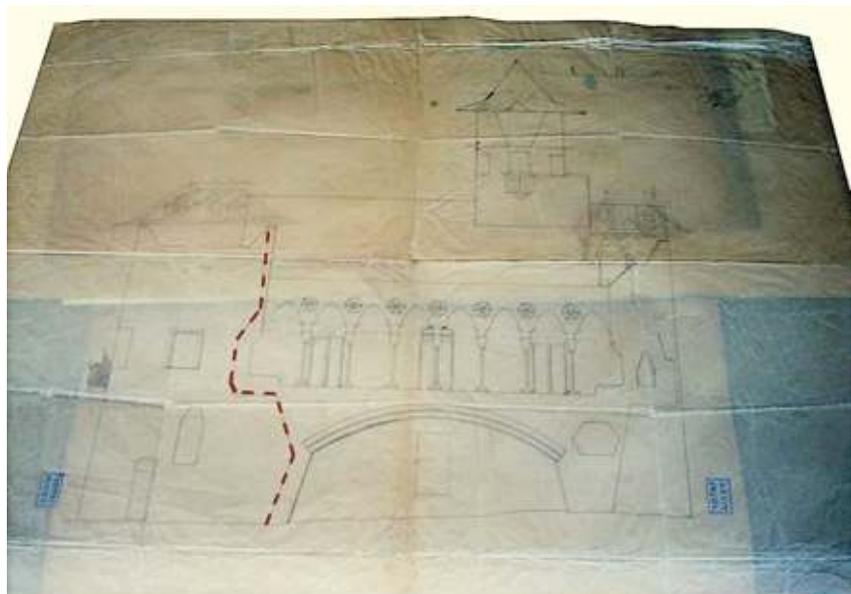
Intentemos contestar por partes. Si analizamos la topografía existente que desde el municipio de Vilallonga se divisa (fig. 3-26), realizando un giro de trescientos sesenta grados se observa que la única zona prominente y próxima para ser avistada desde Vilallonga es la zona de la sierra de Prades. Allí, encajado entre los últimos contrafuertes de la sierra y la planicie del Camp de Tarragona, el municipio de l'Albiol muestra en su punto más alto, cerca de 870 metros, el castillo del mismo nombre³³, ya en ruinas

32 Nota en margen superior derecho de AJ/CB/105.

33 El lugar forma parte de las numerosas repoblaciones que se practicaron a principios del siglo XII, y su municipio consta de cuatro núcleos: El Poble, Els Masos, Bonretorn y las Masies Catalanes. La demolición del castillo se ordenó durante la *Guerra dels Segadors*, conservándose desde entonces una pequeña parte.



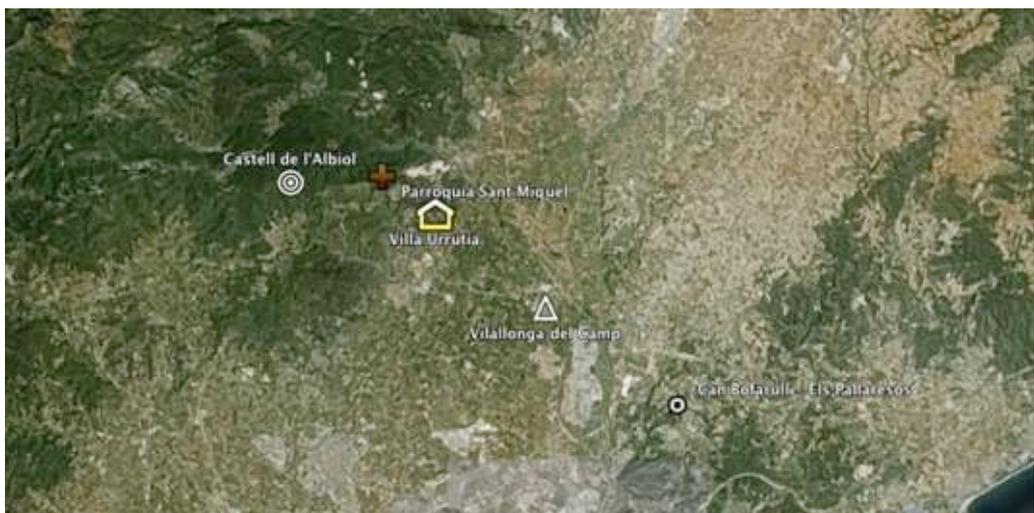
3-24: Detalle de AJ/CB/105 Dibujo en el margen superior derecho que identifica un perfil y diversas geometrías sobresaliendo por encima.



3-25: AJ/CB/105 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Plantilla de alzado efectuada a tinta sobre papel transparente. La línea roja enfatiza el cambio de material que Jujol provoca en la fachada, independizando visualmente el área de la galería del resto de fachada.



3-26: Fragmento de plano en relieve donde se aprecia el límite de la sierra de Prades



3-27: Fotografia en la que se aprecia la secuencia de posibles edificios de l'Albiol que Jujol documenta en su apunte, y la posición respecto a todos ellos de Casa Bofarull. Fuente: *ICT* (Google Heart, 2010). Recuperado en marzo de 2010.

a principios del siglo veinte. A su vez, la iglesia parroquial de Sant Miquel, datada de 1791, de nave única y reparada entre los años 1906 y 1907³⁴, se sitúa en el mismo término a tres kilómetros y medio del castillo; y finalmente, dos kilómetros y medio más al sudeste puede divisarse Villa Urrutia, palacio modernista edificado en 1913 del que sobresale por encima de las diferentes dependencias, en altura, el remate de una torre en pináculo (fig. 3-27).

La secuencia coincide con los cuerpos geométricos que dibuja Jujol: la silueta de un castillo, la cubierta —de una ermita—, la torre —de una iglesia— y un pináculo. Las trazas del dibujo, muy esquemáticas, así como su soporte —papel de dimensiones 75 x 63 centímetros, compartiendo espacio con el alzado trazado a regla y escuadra de la fachada a los campos— ofrecen las pistas necesarias para afirmar que el dibujo se efectuó de memoria, con probabilidad incluso lejos del municipio de Vilallonga. Un apunte realizado directamente al natural, hubiera ofrecido más indicios acerca de las características que los ojos del arquitecto percibían en el momento exacto de su definición sobre el papel. Aún así, si fuera certera la secuencia de edificios que propongo, la orientación debería invertirse, cambiar su sentido de derecha a izquierda para cumplir el reflejo de lo que Jujol traza en sus notas. Admitir o no las coincidencias que justificarían las dos preguntas formuladas unas líneas antes, no es más que el instrumental que permite abordar el tercer interrogante como la base de una intuida metodología que más tarde traducirá Jujol en arquitectura.

Unas figuras que asoman sobre el perfil de la línea curva remite más allá de su inmediato reconocimiento visual: es la constatación geométrica del efecto que produce la visión de unos volúmenes aislados entre sí y conectados por la línea de horizonte —curva— que los apoya. Enunciado de otra manera: Jujol escenifica el efecto plástico producido por la posición de diversos cuerpos geométricos, subrayados, sostenidos, a través de un perfil. La versión construida de ese dibujo podrá comprobarse en una operación similar que toma como línea de horizonte un muro de cerramiento. Se trata del plano correspondiente al alzado del muro que encierra la prensa, almacenes y lavaderos situados en el costado de la calle que da acceso a Casa Bofarull. La lámina, AJ/CB/080

34 Una lista de los gastos y la implicación de un pequeño municipio en las reparaciones de su iglesia parroquial, conservados en una libreta de cuentas de l'Albiol en el AHAT, ha sido publicada por Josep M. Grau i Pujol, en "Reboll. Butlletí del Centre d'Història Natural de la Conca de Barberà" *Montblanc* 84 (2007): 10.

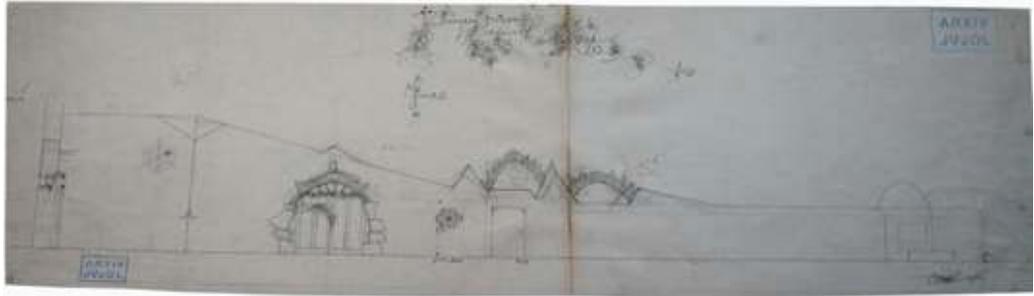
(fig. 3-28), dibujada algunos años más tarde —concretamente en 1916— muestra, por encima de la línea continua que recorre el muro, toda una serie de accidentes geométricos que interrumpen su continuidad. Poco importa si se trataba de una imagen de l'Albiol, lo que Jujol guardaba en la memoria, o de algún otro lugar cercano a su habitual lugar de veraneo. El interés radica en la búsqueda de referentes visuales y en el reconocimiento de que la horizontal, como línea de soporte, sólo se significa y gana interés, a través del contraste que visualmente le otorgan los cuerpos que se colocan sobre ella³⁵.

Dos dibujos más, AJ/CB/011 y AJCB/001 cierran temporalmente las pruebas de alzado, que corresponden a la nueva fachada posterior. El primero de ellos (fig. 3-29), firmado y sin fechar, aún arrastra ciertos excesos en el lenguaje que dejan aflorar los inicios góticos del proyecto. Pudiera haber sido realizado días antes que AJ/CB/105. En la torre, se identifican las barandillas que Jujol ensaya en AJ/CB/031 (fig. 3-06); la geometría de los arcos —su trazado— recorre del primer arco de la izquierda hasta el último de la derecha, desde una apariencia trilobulada hasta el que se define casi únicamente a través de la triangulación, justa y necesaria, para dibujar el segmento de arco.

Cerca de la torre, en su extremo derecho, aparece la silueta del arco que sostiene la cubierta de la escalera exterior que da acceso a la torre. Diversos apuntes fragmentados, dispersos, redundan en la idea de subrayar el sentido religioso del edificio: en el balcón de la galería Jujol proyecta, como elemento central que preside la clave del arco, la imagen de la Virgen María sobre el escudo de la familia Bofarull; el dibujo se define en AJ/CB/060 (fig. 3-30) y en él se observa la misma geometría de la pieza que debería albergar la imagen de la Virgen, para presidir el resto de baranda y rematar la parte superior del arco.

Ensayos, todos ellos, que desaparecen definitivamente en AJ/CB/001 (fig. 3-31). El dibujo deviene ahora más preciso, y asoma en el alzado el concepto de estructura, hasta ahora no manifestado de forma explícita. Debajo de cada arcada, se dibujan los perfiles

35 En los dibujos que se han estado analizando hasta el momento observamos como, en su gran mayoría, la aparición de la horizontal es inmediatamente manipulada con el propósito de hacerla irreconocible. Los procedimientos son diversos, ya sea elevando elementos por encima de ella —barandas, almenas, cubiertas, celosías, trabajos en hierro— o manipulando su geometría a través de inclinar las líneas de coronamiento en los extremos. La negación de la horizontal llega a su paroxismo en el edificio que Jujol construirá entre 1918 y 1923, la iglesia de Vistabella. Debo esta última observación al profesor Roger Miralles, de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus (ear) de la URV.



3-28: AJ/CB/080 (Els Pallaresos: AJ, 1916). Dibujo a escala 1/50 del alzado del muro que encierra la prensa y los almacenes pertenecientes a la finca Bofarull, situada unos metros más allá de la casa.



3-29: AJ/CB/011 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Ensayo de alzado de la fachada posterior a los campos. Dibujo a tinta y lápiz sobre papel de dimensiones 65 x 75 centímetros, a escala 1/50. En rojo se señalan las barandillas de la torre, y el arco de la escalera exterior.



3-30: AJ/CB/060 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalle de barandilla sobre arco en fachada a los campos

metálicos que corresponden al soporte del suelo sobre el que descansa la galería. La fachada sigue siendo esquemática aunque el trazado es más escrupuloso, definiendo con claridad puertas, ventanas, esgrafiados, cubiertas, etc. Sobre el plano se distinguen tenues ejes que marcan la composición y el ritmo que sitúa los elementos verticales.

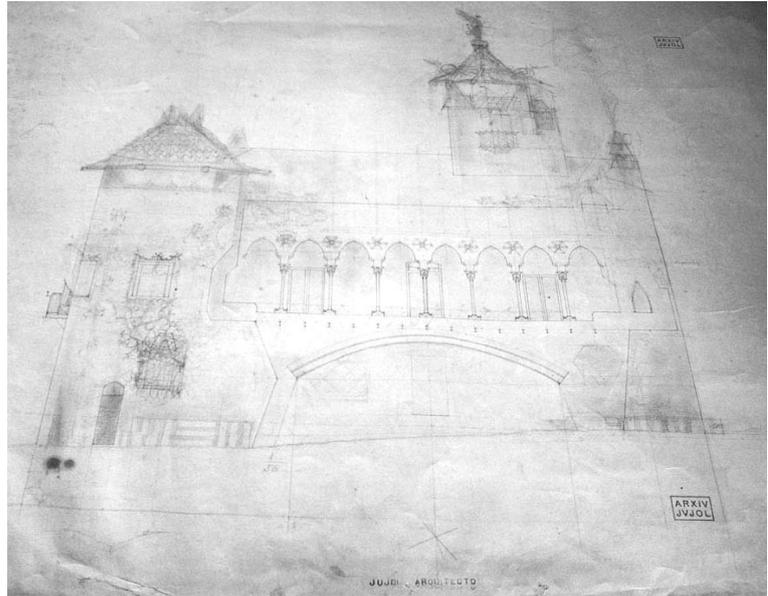
La escala de trabajo insiste en el 1/50, apto para decidir tanto huecos, como carpinterías, como barandillas de balcón, y las imágenes van dando paso a las soluciones arquitectónicas, necesariamente ligadas a su concepto estructural. Sólo quedan pendientes las barandas, que rematan la planta de la galería, mientras que la relación existente entre el arco de planta baja, la galería de la primera planta, la torre y los huecos de la fachada son prácticamente definitivos.

3.3 RESOLUCIONES CONSTRUCTIVAS Y EL USO DEL COLOR

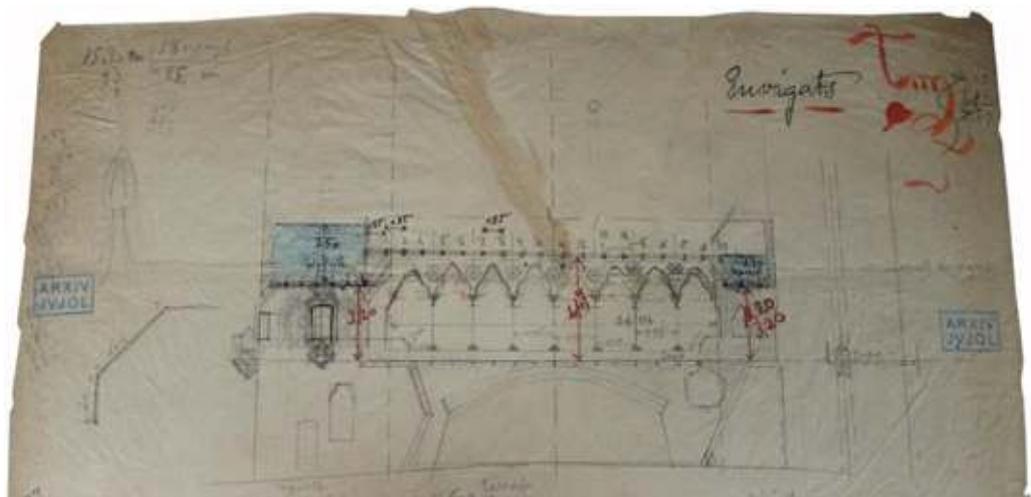
Tras el grupo de dibujos que estudian la fisonomía que deberá tener la fachada a los campos de can Bofarull, se define una secuencia de cuatro láminas con la característica común de introducir el color. Seguimos situándonos a finales de 1913 —alguna de las láminas aludidas lleva la fecha claramente identificada— y todas ellas utilizan el cromatismo como atributo que permite singularizar una determinada situación, ya sea por su particularidad constructiva como por su singular contenido. Con la excepción de los dibujos que harán referencia a los vidrios de las ventanas de la esquina suroeste, el resto de láminas que contienen dibujos en los que el color tiene características de subrayado, corresponden a aquellas con especial atención a medidas, dimensiones o detalles constructivos.

AJ/CB/057 (fig. 3-32) sitúa, sobre la misma plantilla utilizada en los alzados anteriores, la ubicación de dos depósitos de agua, señalados con color azul y con una nota. El nombre con el que Jujol titula la lámina —«Envigats»³⁶—, las cotas de alturas, las divisiones numeradas de los ejes de las arcadas, y el esquema de planta con la numeración de las vigas del techo de la galería, anuncian el siguiente paso que da el arquitecto en la propuesta de nueva fachada: los ensayos se complementan ahora con la comprobación

³⁶ Nota subrayada en rojo en el extremo superior derecho de AJ/CB/057.



3-31: AJ/CB/001 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Último ensayo de fachada a los campos.



3-32: AJ/CB/057 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Alzado sección de la fachada a los campos con situación de los depósitos acumuladores de agua en los extremos.

matemática en términos de espacio y ajuste de dimensiones. La definición de los planos de fachada tiene ahora medidas precisas: 15,30 metros es la longitud que ocupa el plano de los arcos de la galería; su división en dieciocho espacios de 0,85 metros, cada uno será la distancia entre ejes de viga y viga, tanto en el suelo como en el techo de la galería; 14 son los metros que mide la distancia entre huecos de la galería, y 1,75 metros, la distancia entre ejes de columna y columna. La disposición de las vigas le permite colocar las celosías justo debajo del perfil que se corresponde con cada una de las columnas de fundición de la galería, y que recupera de nuevo en los perfiles que están encima del arco. La relación de tresbolillo, que utiliza en la colocación de vigas de suelo y techo, responde así a una lógica proyectual que le permite enlazar estructura con imagen y su construcción. Finalmente, los depósitos de agua³⁷ dimensionados según su posición: 2,50 metros de altura, el que se halla situado en el ala izquierda de la fachada, y 1,20 metros, el situado a la derecha. Esta diferencia de alturas le permite obtener una sensible diversidad formal en los extremos izquierdo y derecho de la fachada, paralela a los también distintos anchos de paramento que se suceden a ambos lados de la misma.

Las siguientes láminas con idéntico formato de papel, 44 x 80 cm. e idéntica escala, 1/10, muestran detalles de alzado de la galería. Los ejes que se insinúan, el procedimiento utilizado —entremezclar alzado con sección— y los apuntes de estructura, muestran la inseparable condición que para Jujol representa el detalle constructivo, y por tanto, la comunicación de algo matérico, preciso, concreto, y el uso del color para explicarlo. El arquitecto se refiere al elemento utilizando en su expresión toda aquella información que muestra las condiciones visuales, de textura, color y material que puedan significar una mayor aproximación a su resultado final. AJ/CB/002 (fig. 3-33), muestra los mismos ensayos que veíamos en AJ/CB/011 (fig. 3-29): las dudas en relación al tipo de arco que utilizar aún no han sido resueltas y continúa probando tres tipos de solución, empleando para ello distinta geometría. Aún experimentando los titubeos propios de un proyecto en proceso, AJ/CB/002 contiene todos los elementos que más tarde se reproducirán en la reforma construida. Los pilares se presentan ya con la imagen del castillo en sus capiteles; encima de los mismos y una vez superado el encuentro de los arcos, se intuyen

37 La utilización de depósitos como sistema de almacenaje y aprovechamiento del agua era una práctica comúnmente utilizada hasta principios del siglo XX. Jujol coloca los depósitos de Casa Bofarull sobre el último forjado habitable del edificio, para poder aprovechar por gravedad el uso del agua contenida en los mismos. La opción de elevar los depósitos era más común en edificios de viviendas urbanas, donde el espacio no dejaba otra opción, que en situaciones de vivienda rural, donde solía enterrarse el depósito bajo tierra.



3-33: AJ/CB/002 (Els Pallaresos: AJ, 1913). Detalle de la arcada de la galería. El color es utilizado como elemento de definición material, incorporándolo también al fondo para producir el efecto de profundidad deseado. Dos figuras femeninas ambientan la escena.

las piezas hexagonales que actuarán de celosías; en el fondo de la pared aparecen ya los arrimaderos de cerámica, profusamente coloreados con los que revestirá el fondo de la galería; la puerta que aparece en el extremo derecho de la imagen corresponde a la conexión existente desde la sala central; en la parte inferior se encuentra el apunte del suelo, especificando bovedillas y suelo de loseta —«enrajolat» y «revoltó»³⁸— y el ajuste entre ejes de vigas que pasa de 85 centímetros a 87,5.

En AJ/CB/003 (fig. 3-34) se dibuja el encuentro del último arco con la pared, y para ello el dibujo se muestra en alzado y sección lateral, colocados en relación escalar y sensiblemente próximos el uno del otro, facilitando la comprensión conjunta del motivo. De nuevo el uso del color no hace sino dar más precisión a la información dibujada; los ajustes se van sucediendo, ya no sólo a nivel geométrico —como se aprecia en el alzado-sección de la columna—, sino que el material de acabado, su textura y su definición entran en este estadio a formar parte del proyecto.

Como en el dibujo anterior, cuatro manchas de color acentúan la imagen prevista: el fondo de la galería azul; la cerámica del arrimadero también al fondo de la galería, amarilla y verde; ocre los ladrillos de fachada y una tiras negras que destacan, por contraste, las distintas hiladas que forman el aparejo utilizado a rompejuntas. La sección está coloreada en la definición del fuste de la columna, y a lápiz en el encuentro entre arco, forjado superior y fachada. Las medidas básicas que definen la proporción entre columna y arco se mantienen desde AJ/CB/105 (fig. 3-25) y, como en el croquis anterior, el color es utilizado por Jujol para ensayar las capacidades cromáticas y texturales que los distintos materiales empleados poseen. La profundidad entre los distintos planos de fachada, difícil de representar en alzado, es resuelta por el arquitecto de manera tan sencilla como efectiva: el uso del color y su intensidad reflejan, sin confusiones, las características tridimensionales de un espacio con fondo. El fondo azul, la puerta —en este caso la conexión con el dormitorio del ala derecha— y el arrimadero de vivos colores amarillo y verde, componen el plano del fondo que aparece silueteado por el perfil del arco que combina el color rojizo del plano de fachada de obra vista con el tono más oscuro de los ladrillos colocados a testa.

³⁸ Términos que designan la composición constructiva del suelo de la galería, acompañando la sección designada con la letra B en AJ/CB/002.



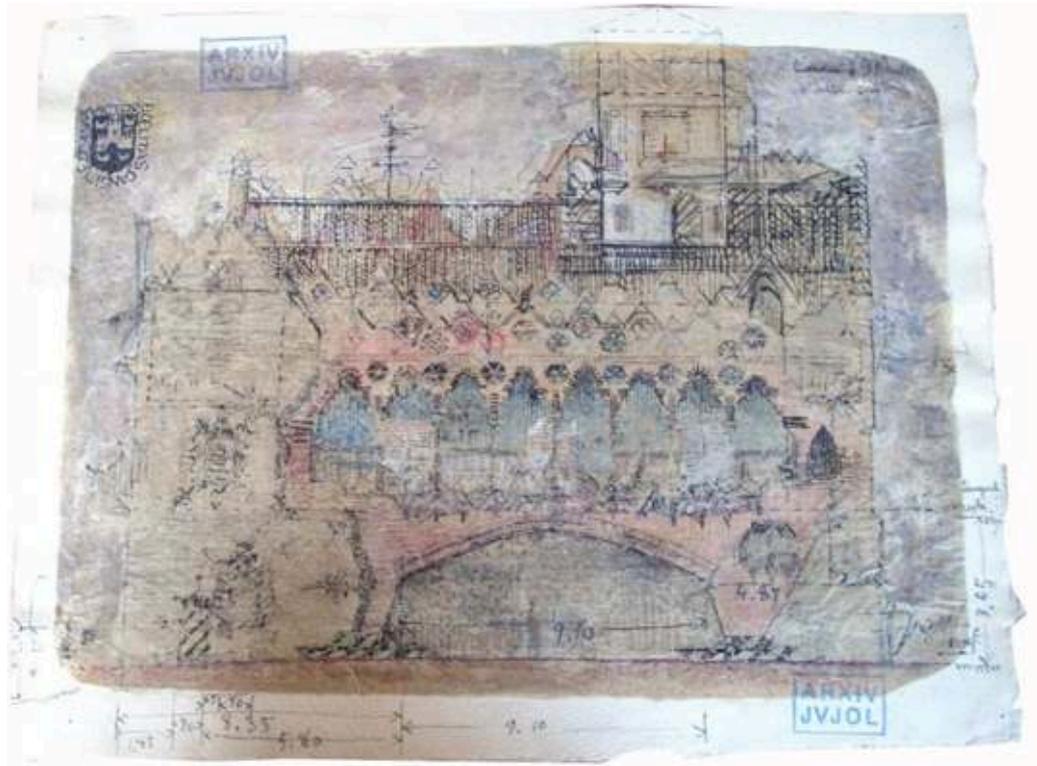
3-34: AJ/CB/003 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalle del módulo de la galería de esquina y sección de columna.

Con estas dos láminas se precisan los detalles que del uso de los materiales se derivan; es en una de ellas, AJ/CB/003 (fig. 3-34), donde aparecen dos figuras femeninas que dan escala al espacio y ambientan la escena. Sea o no un retrato imaginado de las hermanas Bofarull conversando un día de invierno en la galería, la representación muestra la voluntad de convertir la nueva galería, prolongación de la sala central y los dormitorios de las señoras, en un espacio noble y distinguido: los trajes, la definición de los arrimaderos, la lámpara colgante, la imagen del escudo de la familia Bofarull en los capiteles... Todo apunta al ennoblecimiento del espacio reformado³⁹.

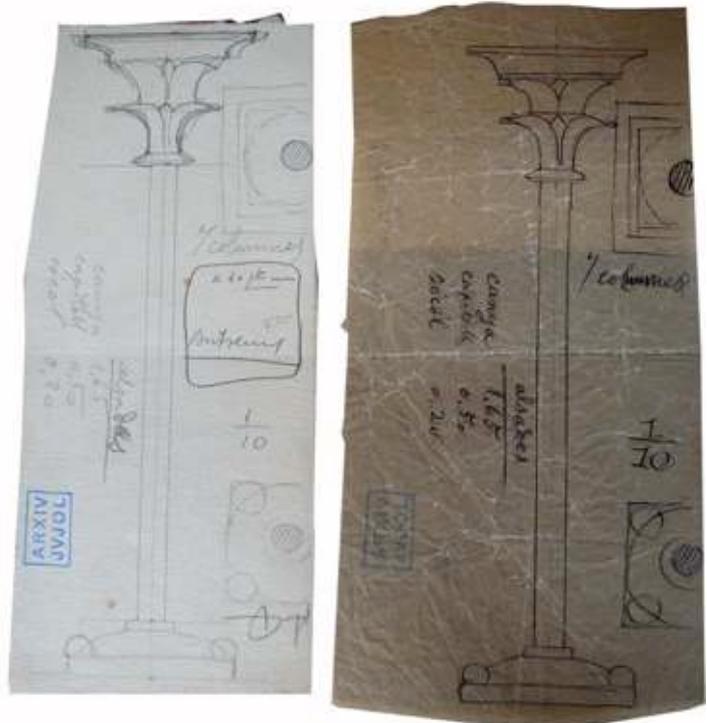
El último croquis que cierra la serie de láminas coloreadas, destinadas a describir la imagen final de la fachada de la galería, se sintetiza en AJ/CB/013 (fig. 3-35). Sin fechar, y de dimensiones 22 x 46 centímetros, su trazo, la inclusión del escudo en el margen superior izquierdo, las cotas, la ambientación dada por el uso del color, y la completitud de la fachada —a excepción de la torre—, ayudan a presuponer que se trata de una lámina, aunque no definitiva, que sirve de muestra a las hermanas Bofarull como avance de lo que será el resultado de la reforma, seguramente acabada durante los últimos días de diciembre de 1913. Los arcos aparecen definitivamente con una misma geometría, en línea discontinua se grafía la ubicación de los depósitos de agua, elementos innovadores que desplazan la habitual ubicación de acumuladores de agua enterrados en el exterior, para situarlos allí donde pueda aprovecharse la fuerza de la gravedad para su utilización. El redibujado repetido e insistente de elementos todavía no definidos, también presupone su uso una vez mostrado, para comprobar y desarrollar algunos puntos de la fachada, como pueden ser las rejas de las ventanas inferiores, o de la terraza superior.

En paralelo a las láminas coloreadas, y formando parte de los croquis de detalle constructivos, AJ/CB/035 + AJ/CB/036 (fig. 3-36) constituyen original y copia manual del detalle de una columna tipo de la galería. El dibujo se acompaña de notas en las que se precisa la longitud de cada una de las partes que conforman la columna: capitel, caña y zócalo, habiéndose definido ya el detalle en los alzados generales y en los cuales no se producen variaciones, al margen del cambio de escala que permite cuantificar alturas y

39 «(...) la galeria es podia construir a la façana principal o en una de lateral, o es podia bastir com un cos afegit i independent a la casa. L'objectiu d'aquest nou afegit era poder gaudir millor del sol d'hivern i fer d'aïllament a la calor de l'estiu, però també complia una funció recreativa i de dignificació de la sala que tenia accés directe a la galeria. En el segon pis, la galeria era un lloc ideal per assecar-hi productes agrícoles i reforçava el paper de les golfes.» Llorenç Ferrer, *Masies de Catalunya* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa, 2003) 154



3-35: AJ/CB/013 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Croquis coloreado de la fachada a los campos. La torre se insinúa incompleta.



3-36: AJ/CB/035 + AJ/CB/036 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Croquis original y copia de detalle de columna en hormigón con definición de piezas y su medición.

costes para un avance de presupuesto: «7 columnas / a 40 pta m», recuadra y desglosa Jujol, en capitel, fuste y zócalo. Una cifra que suma un resultado de 280 ptas. para el total de las siete columnas⁴⁰ que proyecta en fachada.

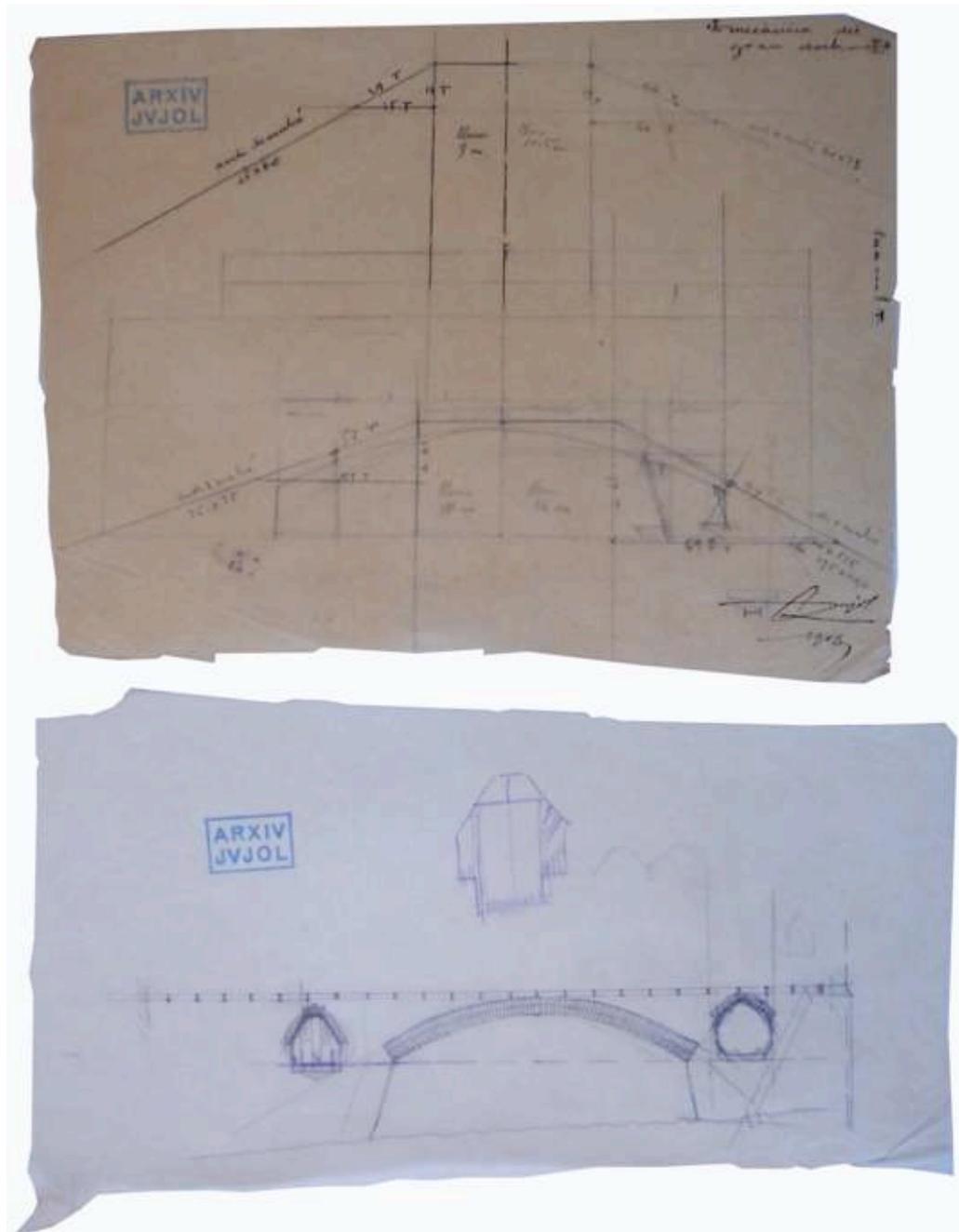
Cálculo de estructura

Si el detalle constructivo es objeto de estudio como generador de la imagen de la nueva fachada a los campos de Casa Bofarull, Jujol también prestará atención al cálculo de la pieza que estructuralmente conllevará mayor riesgo: el arco de planta baja. La mecánica de las cargas, que soportará el gran arco en planta baja, es objeto de estudio en AJ/CB/033 y AJ/CB/034 (fig. 3-37) con dos láminas sobrepuestas que conforman alzado del arco y su diagrama resistente. Datada la primera en 1913, subraya el contenido de la misma con un comentario en el margen derecho superior, flanqueando la nota con dos cruces potenciadas: «mecànica del gran arch»⁴¹. El esquema estructural le permite trazar la geometría del arco y su radio de giro, comprobando inmediatamente su correspondencia en alzado. «Arch de mahó», escribe sobre el perfil de las diagonales que señalan la caída del arco, y a continuación sus dimensiones «45 x 60» y «60 x 75», o «45 x 75» y «75 x 90». El cálculo y su consecuente geometría, responde a dos ensayos en los que Jujol prueba a cubrir una luz de 9 metros y la posibilidad de aumentar a 10,5 metros, o una aún mayor de 14 metros de distancia que contempla la distancia incluyendo el ancho del apoyo derecho sobre el cual, Jujol, colocará la hornacina que presidirá la imagen de la Virgen. Prevista inicialmente sobre la clave del arco, pasará a ocupar así uno de los dos huecos que dibuja a ambos lados del encuentro del arco, con su jamba o pared lateral correspondiente.

Este detalle nos permite situar estas láminas previas al grupo de AJ/CB/057, AJ/CB/105, AJ/CB/011 y AJ/CB/001 (figs. 3-32, 3-25, 3-29 y 3-31 respectivamente). Si bien la solución de los huecos a lado y lado del arco sólo aparece en AJ/CB/034 (fig. 3-37), ésta es desestimada cuando el arquitecto define el alzado general correspondiente a la

40 Recordemos que Juan Riba estimaba en 20 ptas. semanales las necesarias para que un hombre de campo, en el año 1913, pudiera llevar una vida sin pretensiones y mínimamente digna. Así, el resultado del coste económico de las columnas representan el sueldo de más de un año de un campesino. La referencia es indicativa acerca del ritmo lento y pausado que caracterizará las obras de Can Bofarull, al margen de que las hermanas pudieran disponer de una ayuda extra con las rentas que heredan de su tío Juan Bofarull Serra, *el Sevillano*. Vide cap. 1.3 *Jornaleros, aparceros y propietarios: realidad social del municipio*. 136.

41 Texto en margen superior derecho de AJ/CB/033.



3-37: AJ/CB/033 + AJ/CB/034 (Els Pallaresos: AJ, 1913). Dos retales de papel relacionan estado de cargas y alzado del arco que sostiene la galería de la fachada a los campos.

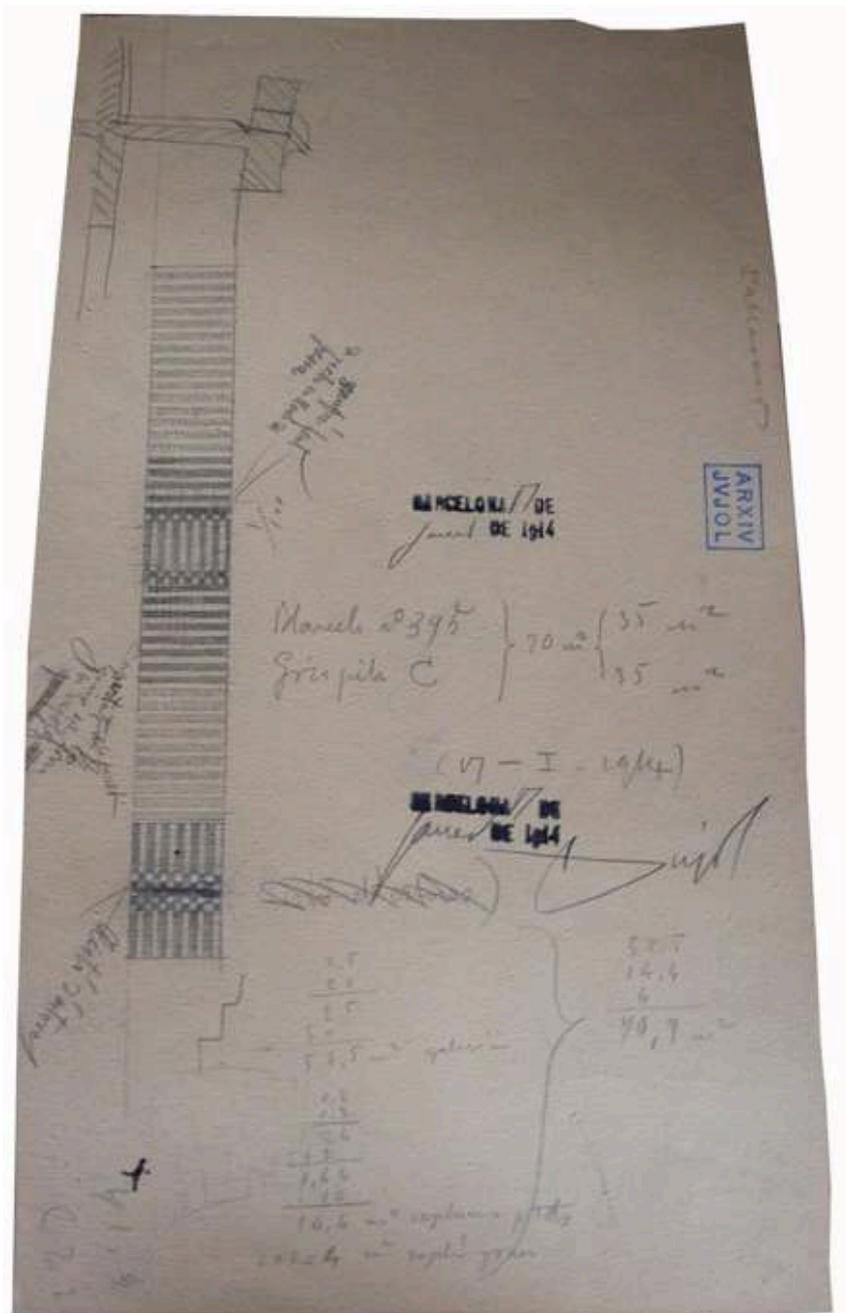
fachada a los campos, manteniendo únicamente el hueco derecho que equilibra en el lado contrario con el cambio de textura (fig. 3-35). La composición de la fachada se configura como un cuidado equilibrio en el que la densidad de los huecos y los llenos en el material, responden a la voluntad de armonizar un aparente desorden visual. La simetría empleada por Jujol no es literal, sino que parece formalizarse a partir de la percepción que, en términos materiales, se obtiene de una atenta observación: si el paño de pared izquierdo de ladrillo visto posee unas determinadas dimensiones, el derecho, mayor en superficie, se equilibra perforando parte del mismo con una hornacina; y a la inversa, si el paño de pared derecho cubierto con revoco es mínimo, el izquierdo, de mayores dimensiones, se recorta con las ventanas necesarias para armonizar el conjunto.

Por último, durante el primer mes de 1914, en concreto el día de celebración de la Epifanía del Señor del 6 de enero, Jujol fecha la lámina del estudio de los pavimentos del suelo de la galería. Se trata del último dibujo conservado que se puede incluir en esta serie de dibujos operativamente denominados de anteproyecto de la fachada de Casa Bofarull. AJ/CB/067 (fig. 3-38) se realiza —o al menos así se debe suponer por la fecha que incluye— durante la tradicional festividad de la Epifanía⁴². El dibujo no es sólo un ensayo, sino que concreta la información necesaria para ejecutar los trabajos de pavimentación del suelo de la galería. Entre apuntes del tipo y color del pavimento — «blanch, gris perla»— y cuantificación de superficie pavimentada, se suceden otras anotaciones que definen cuestiones de proyecto: «xamfrà fent de rech en lloch de pessa», «apartat de la paret», «gruix del forro de rajoles» o «llostó d'estores»⁴³.

Los estudios que ha ido desarrollando Jujol para el alzado de la nueva fachada posterior a los campos no aparecen acompañados de ninguna planta que le permita trazar la conexión natural entre interior y exterior. La información que trabaja se concentra, casi en exclusiva, en ensayos plásticos y visuales, acompañando el trabajo gráfico con apuntes estructurales y constructivos durante los tanteos de la fase de anteproyecto. La ausencia de planimetría en planta, como mecanismo de comprobación de los resultados de fachada responde, sin duda, a la ausencia de elementos principales de reforma en

42 En referencia a la idea de trabajo compulsivo que se desprende, al anotar como fecha de realización un día tradicionalmente festivo, el hijo del arquitecto, Josep M. Jujol Jr., afirma que la ausencia de niños en casa de la familia Jujol justificaba la opción por parte del arquitecto, de continuar trabajando como si de un día laborable se tratara. Josep M. Jujol, biógrafo del arquitecto y Director del Arxiu Jujol, entrevista personal, 09 de marzo de 2010

43 Notas diversas que acompañan AJ/CB/067.



3-38: AJ/CB/067 (Els Pallaresos: AJ, 1914.). Pavimento correspondiente al suelo de la galería en la fachada a los campos.

el interior del inmueble. Jujol revierte todo su esfuerzo en la fachada y la sección, verdadero argumento de proyecto en Casa Bofarull⁴⁴.

El proceso de referencias utilizado hasta el momento ha sido básicamente iconográfico y lingüístico, sin existir un tratamiento propiamente espacial dada la limitación de la propuesta, que sólo trata la reforma de la fachada. Los ensayos en la utilización de un determinado modo de usar el lenguaje medieval en la galería, la torre como final de cubierta, o el uso de imágenes de la Virgen, se dibujan como soporte y objetivo de proyecto. Por otra parte, el interés por resolver de forma efectiva las necesidades visuales y cotidianas de la vida en el campo también está presente en la medida que aporta una solución de almacenaje para el agua de riego o resuelve la comunicación de la escalera que atraviesa la antigua masía. Asimismo, Jujol otorga al espacio visual por excelencia, el mirador, la capacidad de erigirse como hito vertical en el municipio, desde el que poder divisar y disfrutar el paisaje sobre el territorio próximo y propiedades de las hermanas Bofarull.

No hay que perder de vista la siguiente consideración: Jujol apunta, al menos en dos ocasiones, su interés por el tratamiento volumétrico de las superficies: la primera, su visión desde Vilallonga, en la que por primera vez dibuja de forma sintética la relación que se establece entre unos cuerpos prismáticos y la línea que los subraya; la segunda ocasión consiste en la operación de rehundido del plano de la galería respecto del resto de fachada. Tanto una como otra son manifestadas desde ópticas muy distintas: la reducción, por lejana, a la geometría simple en el primer caso, y el desplazamiento sutil, a modo de esgrafiado en la piel de la fachada, en el segundo.

Un enfoque que parece ir más allá de una suma de operaciones particulares⁴⁵, de un hacer aditivo que suma manipulaciones inconexas y heterogéneas según sea el soporte sobre el cual se trabaje —ventanas, puertas, balcones, fachadas, cubiertas o escaleras.

44 Esta afirmación se entiende con carácter temporal. Hasta el momento los documentos que se conservan en el Arxiu Jujol, que pueden ser fechados antes de la entrega del dossier de septiembre de 1914, y que hacen referencia a ideas de proyecto, se mueven casi exclusivamente en alzado.

45 La observación se contrapone a la opinión de Solà-Morales, quien afirma que «La arquitectura jujoliana rehúye *l'esprit de système*. La voluntad de organizarse desde lo más general a lo más particular, por el contrario, es errática y constructiva, crece desde movimientos imprevisibles a partir de un desplazamiento casual de energías.» Ignasi de Solà-Morales, *Quaderns* núm. 179-180 *op. cit.*, 28.

Sin embargo, la constancia a partir de la cual Jujol somete a distintas transformaciones cada uno de los elementos constituyentes del edificio, y el nexo común que las agrupa bajo la voluntad de experimentar los resultados plásticos de la yuxtaposición, insinúan un fondo y una base conceptuales pertenecientes al mundo de las ideas que no deben ser desestimadas. Desvelar, explorar esta posibilidad, formará parte de las páginas siguientes.

1
Digne
Casas pairals
de Bonavent
1714

1714

1714

1714



SEGUNDA PARTE
PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN



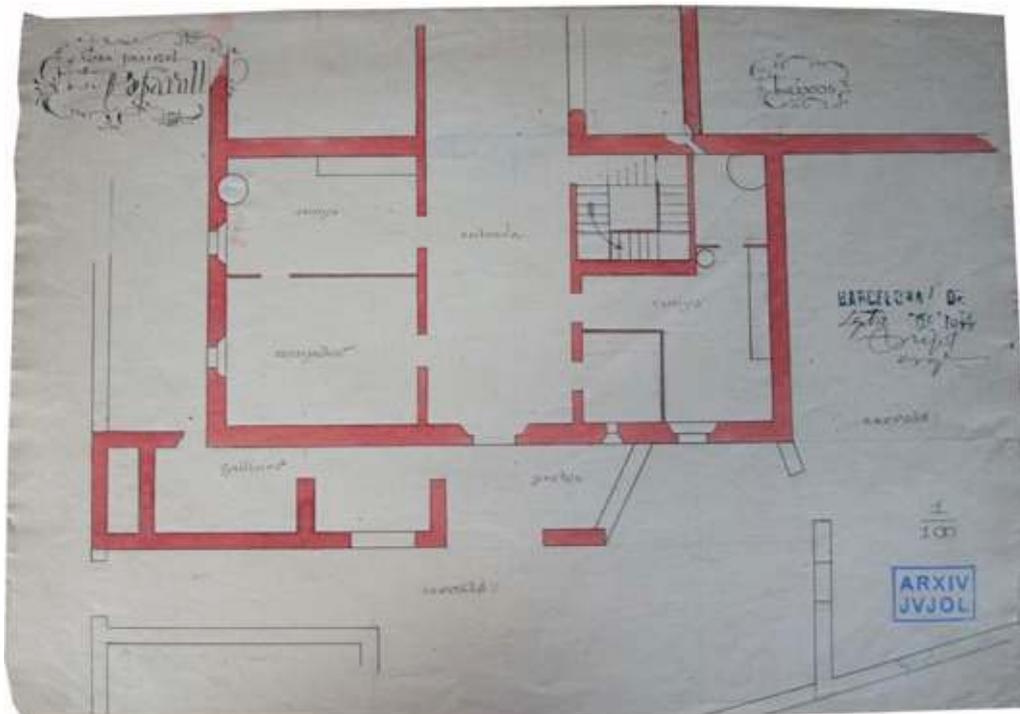
4. PROYECTO DE REFORMA:

EXPEDIENTE DE SEPTIEMBRE DE 1914

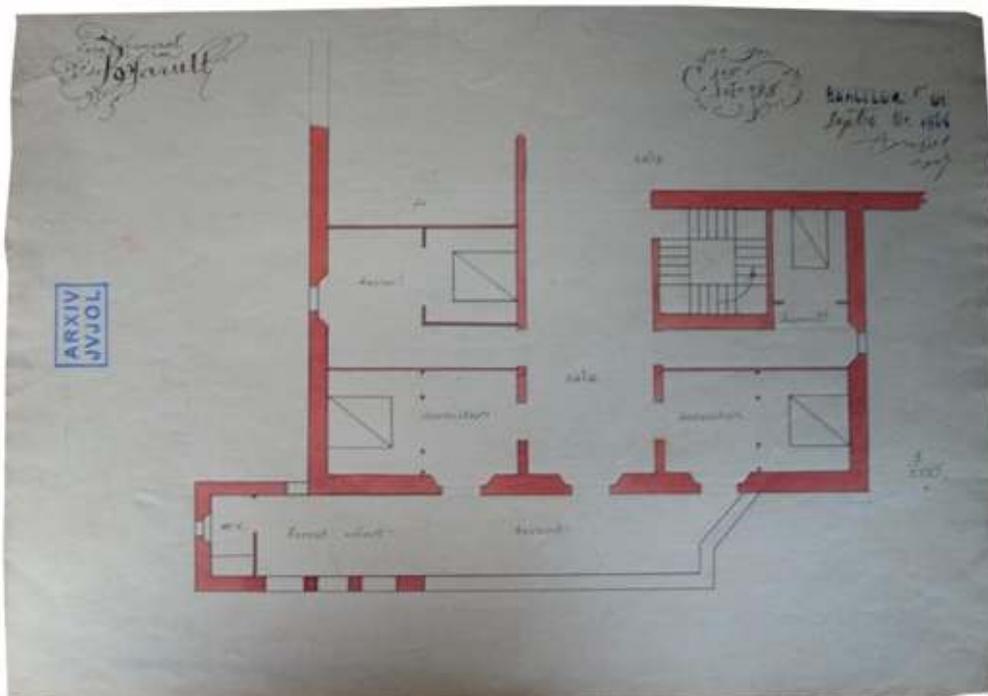
El marco legal, a partir del cual se regularizan los expedientes de licencias de obras para la construcción de obras de nueva planta y/o reforma, no se normaliza en la ciudad de Tarragona hasta la ordenanza de 1912. En su texto se recoge la escala de representación, el soporte y el contenido que debe incluirse en el expediente. El municipio de Els Pallaresos, con una inercia administrativa prácticamente inexistente, funciona sin atender a los requerimientos de la capital de provincia. Aún así, el documento que Jujol entregará a sus clientes, las hermanas Bofarull, constará de todos los requisitos solicitados en la ordenanza promulgada por el ayuntamiento de Tarragona.

Previo a la entrega del expediente, se suceden ocho meses en los que la actividad del arquitecto en relación al proyecto de reforma se ralentiza. La realización de los planos que conforman el dossier con el que Jujol oficializará el proyecto de reforma sin duda no puede ocuparle más de dos meses máxime, teniendo en cuenta, la intensidad de trabajo efectuada entre octubre y diciembre de 1913. Aún así, el paréntesis con el que se interrumpe la producción de dibujos de Casa Bofarull durará más de medio año. Entretanto, Jujol atiende otra reforma de envergadura y programa similar, situada en un municipio cercano a Barcelona: Can Negre en Sant Joan Despí.

Diez son los planos que Jujol entregará, a las hermanas Bofarull, de la reforma de su casa. Los planos son copia manual de los originales sobre papel de tela, coloreadas posteriormente, y en el reverso, aquellas zonas que están seccionadas. Las portadas del expediente, las decora con caligrafía de referencias góticas, otorgando un protagonismo evidente al escudo de la familia Bofarull. Así muestra oficialmente Jujol el proyecto de la reforma: artesanía en el continente, tradición en el texto, y oficio en el contenido. Tres conceptos que cambiarán definitivamente la fisonomía de la antigua masía.



4-01: AJ/CB/050 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de planta baja en su estado actual del año 1913.



4-02: AJ/CB/052 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de la primera planta, en su estado actual del año 1913.

4.1 LÁMINAS ORIGINALES¹

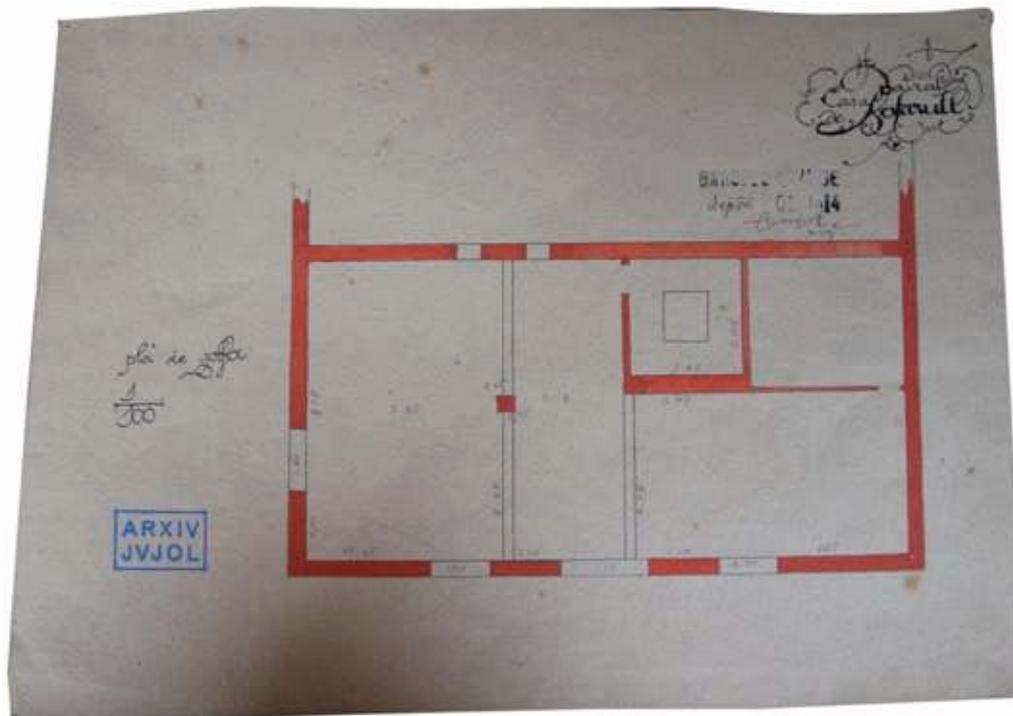
A los diez planos presentados en el expediente de septiembre de 1914, les corresponden exactamente otras diez láminas con apenas alguna variación respecto de las copias efectuadas, y que Jujol entregará a las hermanas Bofarull en septiembre de 1914. De medidas 32 x 23 centímetros, todas ellas incorporan el sello en tinta azul, con la fecha y la localidad desde donde han sido realizadas: el domicilio familiar del arquitecto en la calle Clarís de Barcelona y la fecha de septiembre de 1914.

El conjunto de láminas originales, al igual que el expediente, se divide en dos grupos: aquellas que reflejan el estado actual de la masía en el año 1913, y las que proponen la reforma de la casa; la división cronológica, absolutamente operativa y funcional muestra, por vez primera desde que comenzó el proceso de proyecto, planos de planta y sección del edificio preexistente, rotulados y definidos con regla y escuadra a escala 1/100. Sólo cuando urge elaborar un documento con el objeto de ser mostrado a las clientes y al ayuntamiento de Els Pallaresos, se define la proyección que, por definición, enseña de manera más literal los recorridos y desplazamientos que se suceden en el interior de un edificio. Será necesario, por tanto, prestar la debida atención a unos dibujos que hasta el momento han sido relegados a un papel secundario en la información de proyecto generada.

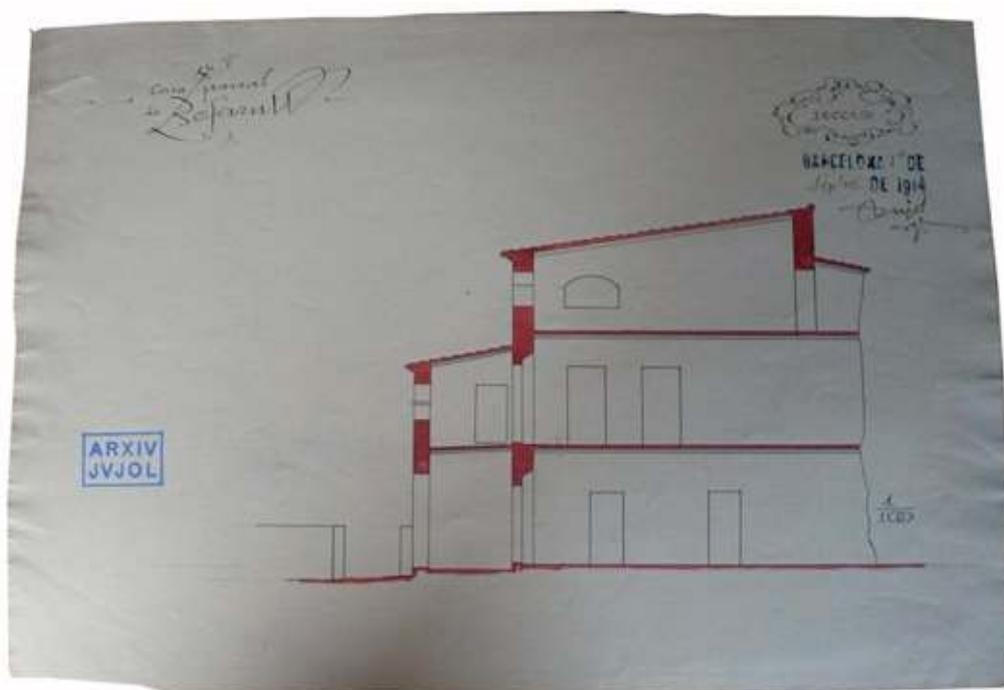
Estado original

AJ/CB/050 (fig. 4-01) es la puesta a escala del fragmento de planta baja que afecta a la reforma de la fachada los campos. El plano se rotula a tinta, rellenando de color rojo los muros que se interpretan seccionados. El dibujo traspasa los límites estrictos de la lámina, quedando indeterminados los inicios y finales tanto de la vivienda, como de los muros que cierran la finca; cada una de las estancias se designa con su nombre. Las estancias enumeradas son: entrada, cocina de verano —a la izquierda—, comedor, cocina de invierno —a la derecha—, gallineros, porche y corrales. AJ/CB/052 (fig. 4-02) se corresponde a la planta piso y está dibujada con el mismo criterio que la anterior, y

¹ Denominaré planos originales a las láminas de las cuales surgen las copias que se entregan a las hermanas Bofarull. Dichos planos ya contienen la fecha de septiembre de 1914, lo que indica su calidad de planos definitivos para su entrega a las clientes. Casi con total seguridad puede afirmarse que si bien no durante todo el proceso, pero sí que debieron ser ultimados y pasados a tinta entre finales de verano y septiembre de 1914.



4-03: AJ/CB/053 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de planta baja en su estado actual del año 1913.



4-04: AJ/CB/051 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de la primera planta en su estado actual del año 1913.

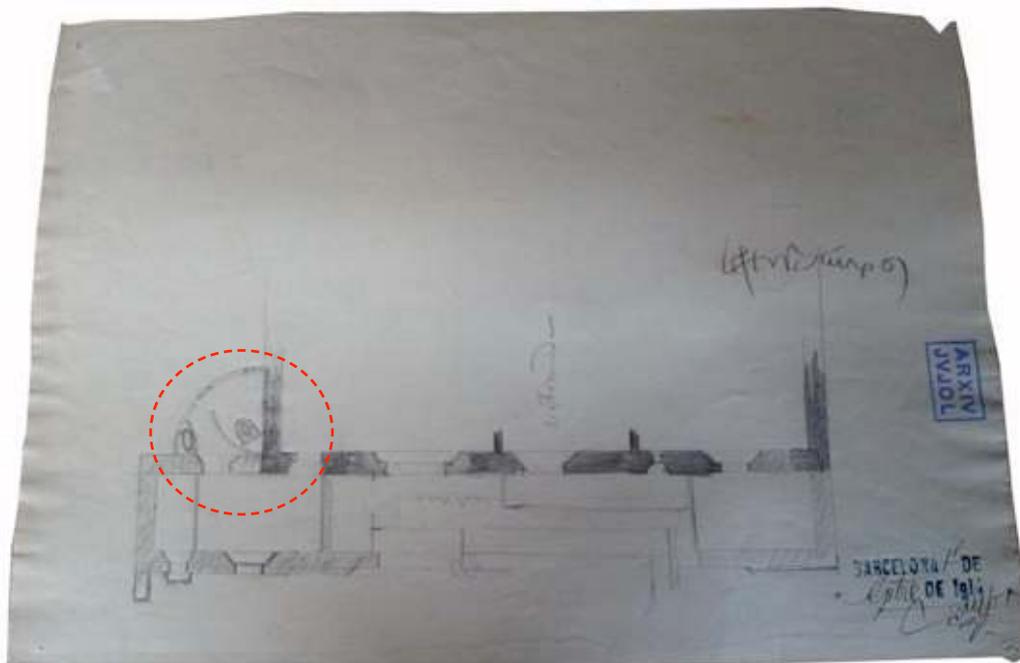
los mismos recursos gráficos. En este caso, desaparece el cuerpo que se sitúa al norte de la caja de la escalera, por corresponder a un nivel inferior. De igual manera, el muro que cierra al sur los corrales tampoco se dibuja. Se rotulan con su nombre los dormitorios, la sala y el terrado, con la posición del inodoro en un extremo. Como último nivel de la casa, el desván, AJ/CB/053 (fig. 4-03). Sobre cada una de las paredes y sobre las líneas que identifican las vigas principales de la cubierta, pueden leerse a lápiz los números que identifican las dimensiones de cada estancia. Si en las dos plantas anteriores se dibujan los peldaños de la escalera, indicando con una flecha en curva el sentido de ascenso, en este plano sólo aparecen las paredes que la encierran; los peldaños desaparecen, reduciendo a la mínima expresión el cajón de la escalera existente.

Otra proyección hasta ahora no mostrada es la que se documenta en AJ/CB/051 (fig. 4-04). Por primera vez, aparece la sección transversal de la masía, necesaria por cuanto explica la relación existente entre la galería original y el plano de fachada. La sección está efectuada cortando por el centro de la sala y mirando hacia el lado contrario de la caja de la escalera. Acompañando las paredes de la galería se dibuja la proyección de unos muros de menor altura, sin final aparente. El límite de la sección en el margen derecho del dibujo, allí donde continuaría desarrollándose el resto de programa de la vivienda, se identifica con una línea irregular que enlaza la cota del nivel de acceso con el punto correspondiente en vertical, de la cubierta a la planta desván. La sección no contiene nombres que identifiquen los espacios delimitados como sucedía con las láminas de planta; los huecos, representados por líneas simples que dibujan su perfil —puertas y ventanas— permiten reconocer algo más de lo que en apariencia es simple geometría, o sólo exactamente eso: geometría².

2 Al respecto, M. Duran ha realizado la siguiente observación acerca de la diferencia entre los dibujos destinados a un trámite burocrático y los apuntes marginales: «en la mayoría dels projectes que es conserven als arxius municipals, el traçat sembla fet sense cap mena d'apassionament, contrariament al que expressen els símbols, signes i llegendes i, fins tot, la seva pròpia signatura en els plànols. Sembla talment que Jujol faci una distinció entre el que és bàsic i el que és opcional i aboqui en aquest últim concepte tota la seva habilitat plàstica.» Montserrat Duran, *L'arquitectura amagada* (Barcelona: Meteora, 2003). 46. Sin estar en desacuerdo con tal afirmación, añadiría algo que tiene que ver más con el método o proceso de proyecto jujoliano, que con el dibujo en sí: los documentos gráficos, planos, son la manera de transmitir las herramientas, las directrices, que serán luego transformadas en arquitectura a través de los procesos constructivos necesarios. Cuando Jujol dibuja un arabesco, texturiza parte de una fachada, dibuja una forma o croquiza un esgrafiado, eso es, directamente, arquitectura: no existe ahí mediación alguna entre el proceso creativo y su materialización posterior. Puede comprobarse tal afirmación en el dibujo AJ/CB/003 (fig. 3-34). En el caso de la rotulación de un título —«Casa Bofarull»—, el arabesco que lo envuelve se transforma en edificio y el nombre englobado, en su interior.



4-05: AJ/CB/049 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de alzado a los campos o fachada posterior, en su estado actual del año 1913.



4-06: AJ/CB/017 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo propuesta de planta baja en la zona perteneciente a la fachada a los campos de cultivo. En rojo se destaca el nuevo volumen que enlaza el quiebro que se origina en el encuentro de la fachada lateral, con el cuerpo de la nueva fachada a los campos.

El quinto plano que compone el grupo de dibujos dedicados a informar acerca del estado original de la masía en el año 1913, es el alzado posterior a los campos AJ/CB/049 (fig. 4-05). Se diferencia del resto de documentación por la ausencia de color en su trazado, dada la ausencia de elementos seccionados que son los que Jujol colorea —como ha sido habitual en la representación de los dibujos de arquitectura— para hacer más evidente tal condición de corte. La escala, los títulos con arabescos y el sello, idénticos como en el resto de láminas, las homogeneizan y distinguen como pertenecientes al mismo grupo de planos. La característica esencial de estos dibujos respecto de las láminas de proyecto reside en su esquematicidad esencial; será difícil advertir, en cualquier otro dibujo del proyecto, un esquematismo tan austero. Ni un detalle en el dibujo, que muestre un gasto de energía más allá de lo necesario, para la comprensión de un edificio sobre el que pesa la enorme convicción de cambiar su fisonomía. Únicamente los rótulos que titulan las láminas, añadidos seguramente en un momento ajeno al que ocupa su delineado —y que se adorna con virtuosismos gráficos—, dan testimonio de la personalidad de su autor.

Proyecto.

El siguiente conjunto de planos —también cinco que forman la base que, en copia manual, será luego entregada a las hermanas Bofarull— están dibujados a lápiz a excepción del que corresponde al alzado de la galería que ha sido pasado a tinta. No debería existir ningún motivo para realizar, de forma intencionada, esta distinción entre el lápiz —más próximo al redibujado, a la rectificación, al repaso provisional o a la corrección— y la tinta —más definitiva y concluyente, incluso en su dimensión cromática. Tiendo, a la espera de otros datos que lo confirmen o desmientan, a pensar que el proyecto, claramente abierto y en proceso, impulsa a Jujol a renunciar a la tinta antes de la entrega agotando hasta el último momento ese instante que define un final provisional.

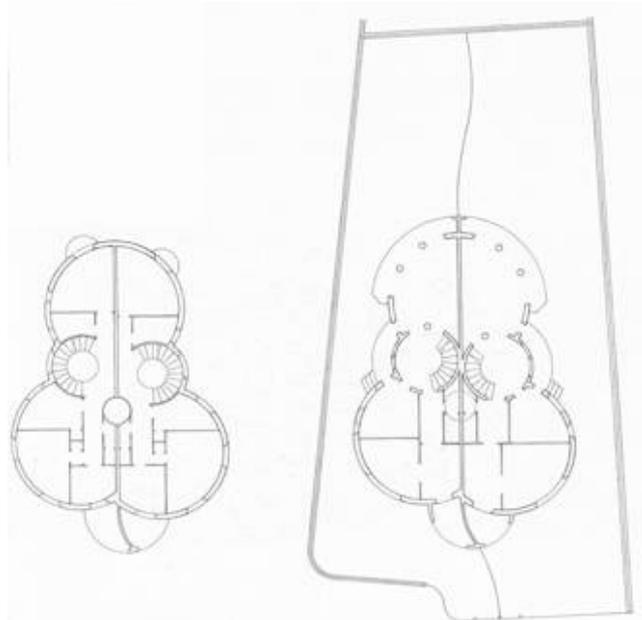
El grupo se inicia con AJ/CB/017 (fig. 4-06), fragmento de planta perteneciente a los bajos de la galería. Las modificaciones que introduce en planta son consecuencia de la nueva fachada que ha estado estudiando de manera intensa en otros ensayos del proyecto. Se define un nuevo hueco en el comedor hacia la galería, y aparece un nuevo volumen en la zona izquierda de la casa, ocupado por una pila y un lavabo, accesibles desde el comedor. La forma de la nueva pieza se apoya en la geometría curva, que Jujol utiliza en todo su desarrollo: desde la pared que envuelve el habitáculo cerrando el espacio

hasta el tabique separador entre lavabo e inodoro. La propuesta define una solución de esquina —cuya misión principal parece evitar la arista— que determina, se intuye en toda su altura, un cuarto de cilindro que sobresaldría de los planos de encuentro entre la fachada a los campos y la fachada lateral adyacente.

Sólo en un proyecto anterior utiliza Jujol la curva de una manera tan evidente, pero con diferencias substanciales como para ser considerado un ensayo previo: las paredes que dividen las diferentes estancias en la Torre Gibert (fig. 4-07). En este caso dichas paredes son ortogonales entre sí, dejando únicamente a la curva su fisonomía exterior, su envolvente volumétrica. No existe aquí la voluntad de integrar, en la perspectiva generada por la geometría curva, los espacios interiores, sino que se produce una yuxtaposición entre lo ortogonal y lo sinuoso. En cambio, el dibujo del nuevo escusado de Casa Bofarull que plantea Jujol se contagia de la línea arqueada, tanto en la pieza que soportará la nueva pila —el mobiliario— como en la pared de cerramiento y la pared interna de separación entre los aparatos higiénicos.

Tal vez acudir a una intervención menor para verificar la posibilidad de ensayo previo en espacios de condiciones similares, aclare ciertas condiciones de uso de determinadas geometrías. Me refiero al ascensor de la Casa Iglesias (fig. 4-08), situado en el número 284 de la calle Mallorca de Barcelona³. En el edificio existente, Jujol inserta el volumen del ascensor que se desplaza a través del hueco de la escalera. Aparentemente, y salvando las diferencias funcionales, se trata de nuevo de un volumen que parte de un objetivo, en términos geométricos, paralelo a la solución de esquina en la reforma de Casa Bofarull. La decisión parte de condiciones similares: un espacio de medidas claramente menores respecto de los muros en los que se apoya, y con vocación de yuxtaponerse, más que integrarse, con el entorno construido previamente. El espacio que define el ascensor, se encierra y se entrega al nivel de suelo a través de una reja de similar geometría, suavizando la esquina de sus propias paredes a través de la curva correspondiente que enlaza sus extremos. La reja, de mayor ductilidad y menor responsabilidad funcional que el cerramiento —puerta y ventanas— del ascensor, adopta una geometría ligeramente más libre incorporando la línea curva a su trazado.

³ El edificio de viviendas terminado en el año 1900 —casa originalmente llamada Francesc Ferreras que más tarde pasó a denominarse Iglesias—, se debe al arquitecto Antoni Millàs i Figuerola; Jujol recibió el encargo, trece años después, para implantar un ascensor.



4-07: Plantas del edificio Torre de la Creu o Torre Gibert, reelaboradas por Montserrat Torras a partir de los planos originales de Jujol, conservados en el Ayuntamiento de Sant Joan Despi. “1913 Torre de la Creu. Viviendas pareadas”, en *Quaderns 179-180* (1989): 111.



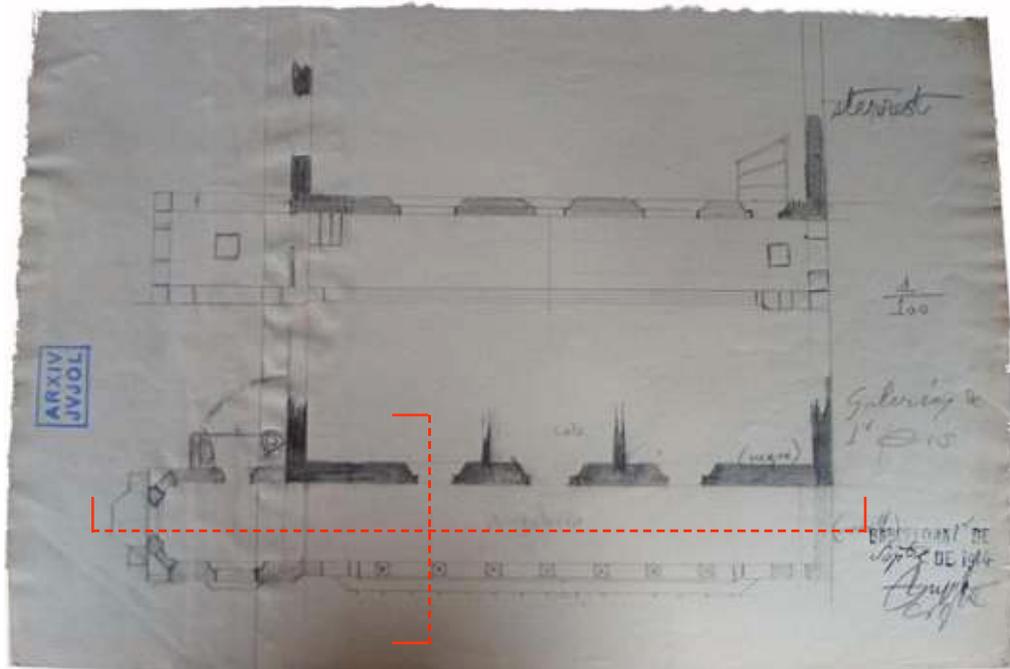
4-08: Ascensor de la Casa Iglesias (1913). La solución de esquina se resuelve curvando las aristas que salen perpendiculares de los muros existentes. El empleo de la curva se contagia, no sólo en planta, sino también en la resolución volumétrica del ascensor.

Volviendo a Casa Bofarull, AJ/CB/054 (fig. 4-09) muestra la fragilidad que la solución inspira a Jujol —tanto en términos dimensionales como de relación con el resto de edificio—, ensayando en la planta superior una nueva definición del mismo espacio. Aparece en planta primera el lavabo de planta baja, pero buscando ahora una geometría rectangular y unas medidas más ajustadas a las piezas que debe contener. Las trazas del piso anterior se leen a medio borrar, ajustando ahora una única pared de cierre. El dibujo presente en la mitad superior de AJ/CB/054, que se corresponde a la planta más elevada o terrado, tampoco avanza pistas sobre la solución definitiva de la esquina en cuestión; la poca insistencia de Jujol en el resto de dibujos permite pensar en la geometría del lavabo como una anécdota de proyecto.

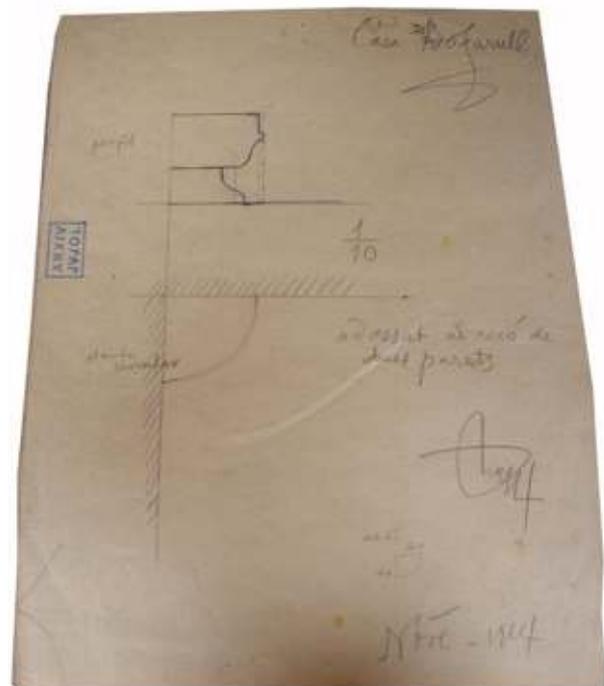
El diseño será retomado meses más tarde, a nivel de mobiliario, en el banco que se adosa a las paredes de arranque de la escalera de la casa (fig. 4-10). Con fecha de noviembre de 1914, Jujol utiliza de nuevo la geometría curva para resolver el negativo de una esquina, con una pieza cuyo uso es el de ofrecer una base de reposo. En el croquis se explicita su geometría: «*planta circular*» escribe Jujol, significando su radical independencia respecto de las paredes que utiliza de apoyo; pero el texto más elocuente es aquel que describe la pieza: «*adossat al racó de dues parets*», —pieza adosada, que comparte una o más paredes existentes. Como ha ocurrido con la propuesta de lavabo o el ascensor de la Casa Iglesias, Jujol recurre de nuevo a la curva que señala el propio ángulo de las paredes adyacentes, para resolver el negativo de una esquina.

Tres láminas más completan el conjunto de dibujos originales. Se trata de una sección transversal, una sección longitudinal y un alzado de la fachada a los campos de cultivo: junto con los anteriores dibujos, Jujol dispone definitivamente de las plantas, secciones y alzado que acaban por configurar la documentación justa y necesaria para cualquier proyecto.

La sección transversal AJ/CB/055 (fig. 4-11) dibuja el ámbito del cuerpo de la nueva fachada que se acopla, en el lugar que ocupa la antigua galería, a la fachada preexistente. La sección se efectúa por el extremo izquierdo de la planta, la más próxima a la fachada lateral —recuérdese, la única que Jujol recoge en sus apuntes del estado original— a través de la sala y de la última abertura antes de llegar a la esquina, de manera que pueda verse en proyección el alzado interior del cuerpo de la esquina izquierda. El



4-09: AJ/CB/054 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo propuesta de planta primera y golfas en la zona perteneciente a la fachada a los campos de cultivo. En rojo se señala el plano por el cual se efectúa la sección transversal en AJ/CB/055, y longitudinal en AJ/CB/056.



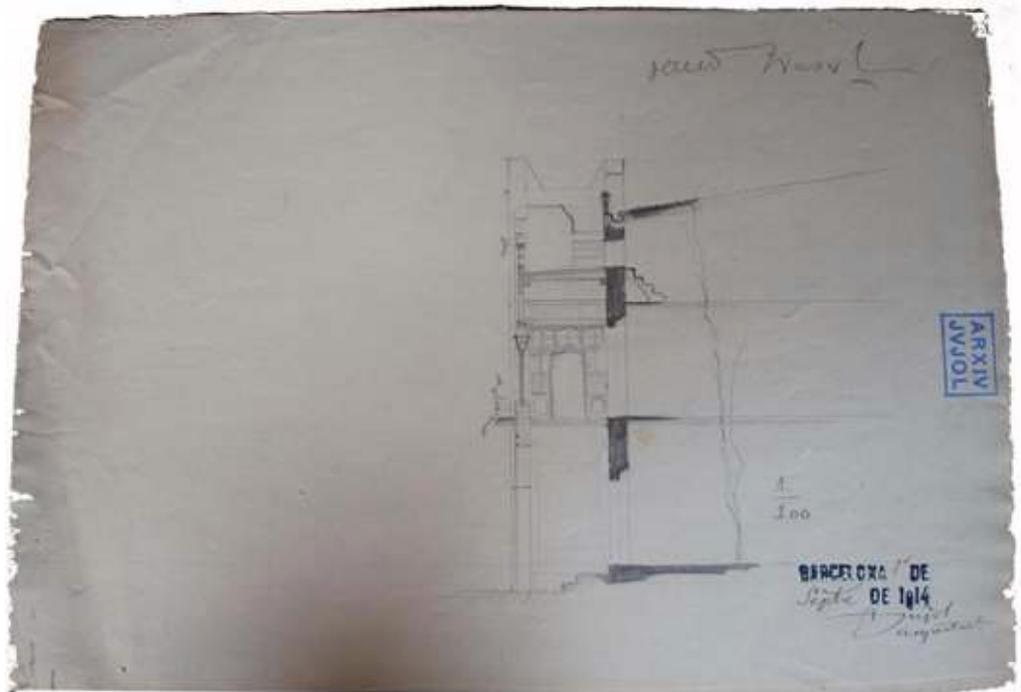
4-10: AJ/CB/040 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Croquis de la definición del asiento en el rincón de la escalera de al torre, en planta baja.

límite derecho del dibujo lo forma una línea de trazo irregular —método que ya se ha observado en la sección del estado original de la masía AJ/CB/051—, mostrando de nuevo la despreocupación de Jujol hacia aquella parte del edificio que no entra estrictamente en el ámbito del proyecto de reforma.

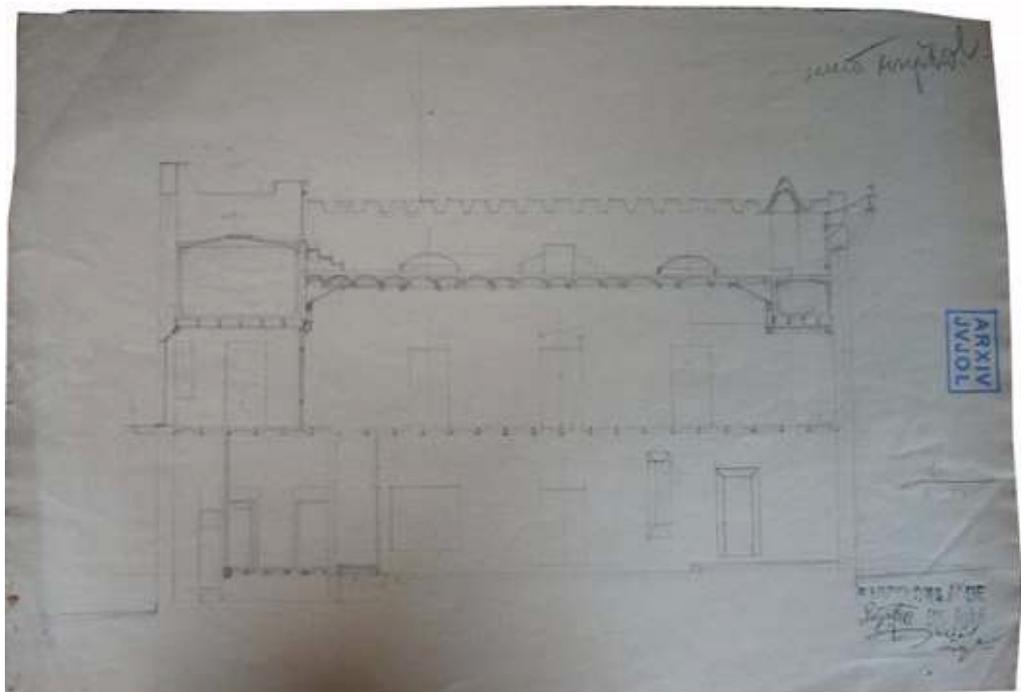
Por otra parte los puntos de unión del anteproyecto de nueva fachada con el edificio preexistente, quedan claramente subrayados por el rayado de los muros seccionados que los identifican, sin que los forjados correspondientes a los pisos de la nueva fachada a los campos tengan continuidad con los preexistentes, quedando así la relación establecida entre lo nuevo y lo viejo diferenciada, y contraponiéndose al esquematismo de la parte existente el grafismo empleado para subrayar o destacar los elementos constructivos que definen las partes estructurales de la masía —paredes y forjados. La sección asimismo da muestra de la estrecha afinidad que el proyecto declara entre forma y función: en el último piso, allí dónde las paredes de la nueva fachada se elevan para ocultar el depósito de agua, cuatro peldaños de escalera permiten su acceso y a la vez provocan los cortes trapecoidales de la fachada, lo que permitirá una visión limpia hacia la calle⁴.

La información puede complementarse con la segunda sección, AJ/CB/056 (fig. 4-12), que corta, en este caso, longitudinalmente el edificio para poder visualizar la fachada interior, previa a la nueva galería propuesta por Jujol. En el dibujo de sección se aprecian, de abajo a arriba, los nuevos huecos —puertas y ventanas— abiertos en el comedor de planta baja; los existentes, pertenecientes a la sala y los dormitorios de la primera planta; los correspondientes a las tres aberturas de la planta desván, también conservados en su integridad y el nuevo acceso a la terraza de la última planta que provoca un cambio en el remate superior del edificio. Los únicos huecos en los que se aprecia un intercambio de geometría será en las ventanas centrales con un intercambio de remate, rectangular en planta desván y de arco rebajado en la planta primera. Existe en este pequeño gesto, la manifestación de la inquietud por evitar, en la medida de lo posible, la repetición de una geometría a lo largo de una superficie: si hay tres puertas seguidas, al menos una ha de ser diferente; si hay tres ventanas a lo largo de una superficie, al menos una debe singularizarse...

⁴ La parte de fachada que actúa de barandilla alcanza 1,10 metros, alzándose hasta los 2,20 metros en sus esquinas; las medidas, extraídas del plano a escala 1/100, coinciden con las anotadas en AJ/CB/057.



4-11: AJ/CB/055 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo propuesta de sección transversal.



4-12: AJ/CB/056 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo propuesta de sección longitudinal a través del espacio de la nueva fachada, con el delineado de las puertas y ventanas existentes, las nuevas, y las transformadas.



4-13: AJ/CB/010 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo propuesta de sección longitudinal a través del espacio de la nueva fachada.

AJ/CB/010 (fig. 4-13) es el último de los planos que he considerado como pertenecientes al proyecto de 1914; en él se integran, en el alzado de la fachada a los campos, todos sus componentes finales: puertas, ventanas, rejas, barandillas, arcos y cubiertas. La técnica —tinta sobre papel— no deja lugar a dudas acerca del sentido definitivo del dibujo. Únicamente un elemento se presenta a lápiz, representado en dos ocasiones uno al lado del otro y a distinta escala, la figura del ángel que remata la torre de la escalera, y que se hace acompañar de la siguiente oración:

*Angele Dei qui custos es
mei; me tibi sumissum
pietate superma, hodie il-
lumina, custodi, rege
ae gubernata -
Amen* ⁵

El texto reafirma la naturaleza del ángel. Se trata, en efecto, de un ángel custodio convertido en brújula de los vientos que vela y ayuda al municipio de Els Pallaresos a alcanzar la salvación. No en vano, la figura del ángel, en el apunte a lápiz al lado de la torre, dirige su mirada hacia abajo, hacia el suelo. Desde su elevada posición, con gesto calmo y protector, ángel en reposo, vigila el paso de los vecinos. ¿No es acaso sabida la profunda religiosidad de las hermanas Bofarull, y su participación activa en todo aquello que significara una mejora en el municipio? ¿No son las hermanas Bofarull protectoras a su vez del pueblo y sus habitantes? Así lo recoge y expresa Jujol en el remate en forma de ángel custodio.

El resto de decisiones que afectan a la nueva fachada ya han sido tomadas. El dibujo de alzado es el resultado, provisionalmente definitivo, de las diversas propuestas que Jujol ha ido desarrollando a través de los ensayos previos dibujados a finales de 1913: la definición de los arcos de la galería, la distinción entre materiales de fachada que

⁵ Inscrición en margen superior derecho de AJ/CB/010. «Ángel de Dios que eres mi guardián; con piedad del cielo supremo, ilumíname, custódiame, condúceme y gobiérname en el día de hoy. Amen». El *Angele Dei*, datada del siglo XII, es la gran plegaria que se difunde y se exhorta a rezar en España a partir del siglo XV, para fomentar su devoción. Llompart, en un exhaustivo y documentado artículo sobre el ángel custodio, lo concluye con las siguientes palabras: «La devoción al Custodio de los Reinos y Ciudades fue, por un sentido pastoralista certero, abinada a la de los lugares, las familias y los sujetos particulares. Un pulular de indicios menudos nos autoriza a afirmarlo. La devoción al Custodio del Reino en una sociedad de mentalidad compacta, aunque elemental e inconsecuente quizás, por medio de capillas, retablos, oficios, procesiones y entremeses fue portavoz y tornavoz para el ciudadano del mundo gótico levantino de una devoción al ángel de la guarda personal que se halla aún hoy enraizada en su vida cotidiana y —es natural— ha podido caer en algún momento en superstición». Gabriel Llompart, *El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón*. (Palma de Mallorca: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1971) 181-182.

enmarcan el espacio abierto —arco rebajado de planta baja, galería de planta primera y celosías de la última planta— respecto de las piezas de los extremos —a ambos lados del porche y de la galería en planta baja y primera, respectivamente.

4.2 EXPEDIENTE 1: «CASA PAIRAL DE BOFARULL ALS PALLARESOS. ESTAT ANTICH FINS A 1913. OBRES DEL S. XVIII. V DIBUIXOS»⁶»

Los expedientes de solicitud de permisos de obras, ya fueran de nueva planta o de reforma, a principios de siglo XX, se regulaban en Tarragona a través de la ordenanza de 1912 promulgada por el ayuntamiento⁷, especificando en el artículo 632 que

Dichos planos se presentarán en papel tela o escala métrica de 1:50; 1:100, según sea la mayor o menor capacidad del edificio y puedan quedar bien marcados los adornos, molduras, y demás cuerpos salientes con que se pretenda decorar la fachada.⁸

Hasta entonces, únicamente el Bando de 1838 obligaba a presentar una planta de distribución principal con la finalidad de asegurar la correcta distribución de las estancias de un edificio de nueva planta. Posteriormente, en 1889, el artículo quinto de las condiciones específicas de las viviendas⁹ recoge la obligación de presentar todos los planos necesarios para la aprobación de su construcción por parte del consistorio. Dicha normalización se iba imponiendo en las ciudades a medida que los trámites administrativos requerían de una mayor agilidad que diera salida a la natural evolución urbana; el aumento de las condiciones de control y adecuación de los espacios de convivencia tanto a nivel formal —configuración del perfil de la ciudad— como en relación a la salubridad de los mismos —red de saneamiento, retirada de escombros, etc.—, demandaba, a su vez, de estrictas y nuevas regulaciones que permitieran su cumplimiento.

⁶ Título correspondiente a la primera carpeta del expediente de septiembre de 1914, que contiene los planos del estado actual en que se encuentra Jujol la Casa Bofarull, antes de iniciar el anteproyecto de reforma.

⁷ Una síntesis de la evolución de la normativa municipal en Tarragona, se halla desarrollada en Elena de Ortueta Hilberath, “Los expedientes de licencias de obras del siglo XIX y la Historia de la Construcción” en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz 27-29 de enero de 2005* (Madrid: Huerta, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT, 2005).

⁸ *Ibidem* 814

⁹ *Ibidem* 813

La situación descrita en el capítulo 1.2: *Territorio y paisaje*, dibuja una realidad muy alejada todavía, en Els Pallaresos, de tales disposiciones administrativas. La inexistencia de edificio consistorial, el escaso número de habitantes y la dependencia directa del conjunto de vecinos de las labores del campo, relativizan los protocolos administrativos en general, y aquellos en particular mediante los cuales se conceden los permisos para iniciar las obras de un edificio¹⁰.

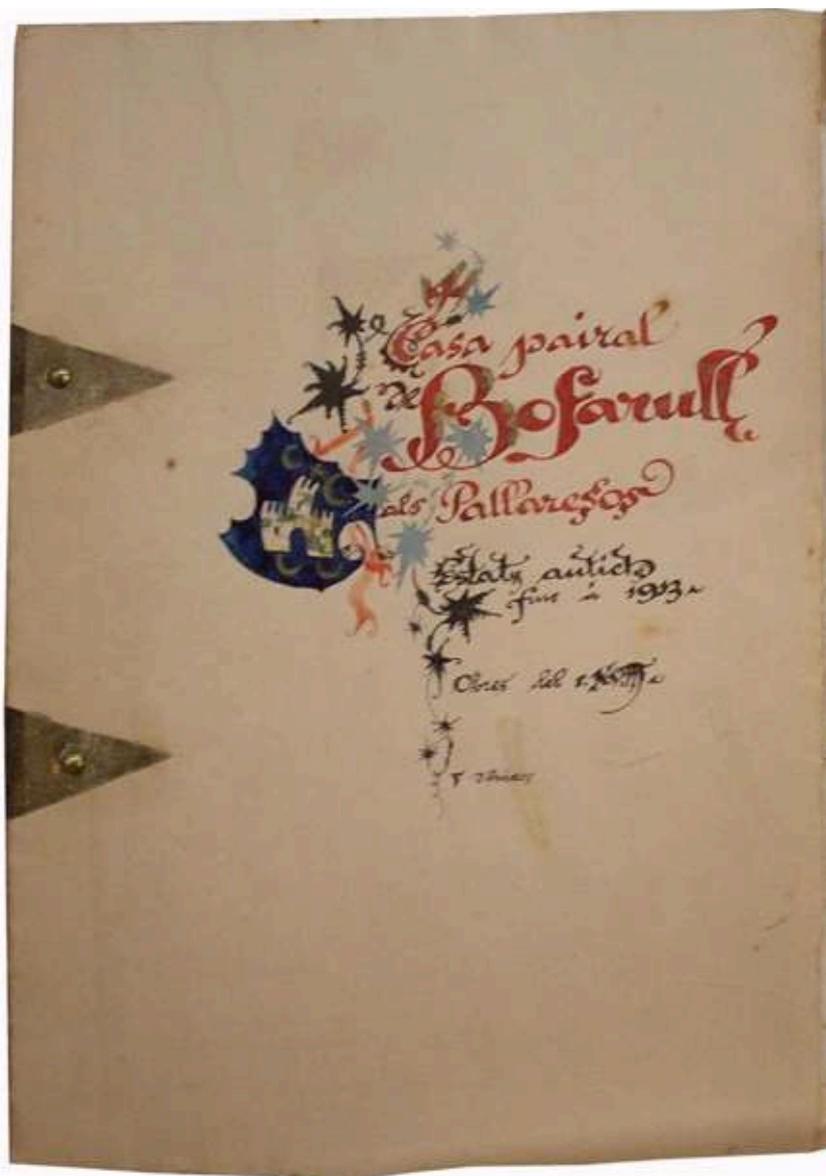
Jujol dejará constancia del cuidado y ceremonia que deben acompañar la información documental de la reforma de Casa Bofarull, entregando en septiembre de 1914, el conjunto de planos que definen los trazos básicos y necesarios para iniciar los trabajos de la obra a las hermanas Bofarull¹¹. La familia Manent-Segú, actual propietaria de la casa, ha conservado un juego del expediente en su archivo personal; no existe indicio alguno para suponer que se entregara otro juego de planos al alcalde de Els Pallaresos. Probablemente los trámites de la época indicaran únicamente la obligación de comunicar verbalmente el propósito de las obras a través de una entrevista en casa del mismo alcalde, a manera de notificación informativa.

El conjunto de diez planos que Jujol enumera y presenta en dos copias manuales de cinco planos cada una, sobre papel de tela, encuadernados en carpeta con remaches y lazos artesanales y las portadas rotuladas para la ocasión, serán el único documento oficial que se entrega a las clientes durante el largo proceso de proyecto. No existirá, en los años sucesivos, ningún documento similar que atestigüe las obras realizadas por lo que se entiende que las intenciones principales del proyecto se reflejan en dicho documento. El cuidado y la atención con que se presenta el *dossier*, manifiestan el valor que le otorga Jujol, donde informa tanto del estado original de la masía antes de las obras, como del proyecto de reforma.

Jujol titula la portada del primer grupo de cinco dibujos: «Casa pairal de Bofarull als

10 Recordemos que para la ampliación y creación del nuevo cementerio de Els Pallaresos en el año 1905, el documento que se tramita, bajo el mandato del alcalde D. José Solé Fortuny, consta de una memoria de once páginas depositada en la notaría de d. S. Gramunt de Tarragona. Seguramente las sesiones se celebraban en casa del presidente del concejo. *Vide* cap. 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa Bofarull: perfil de las propietarias*, 138..

11 Jujol ya había trabajado y presentado expedientes en las ciudades de Tarragona y Barcelona, por lo que no extraña la importancia que concede al documento inicial de las obras. Tanto en 1908 con la reforma del Teatro del Patronato Obrero en Tarragona, como en 1913 con la obra de nueva planta de la Torre de la Creu en Sant Joan Despí,, Jujol presenta planos a los respectivos ayuntamientos antes del inicio de las respectivas obras.



4-14: Jujol, Portada expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-15: Detalle de AJ/CB/013 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalle de escudo que aparece en el ángulo superior izquierdo de la lámina, rodeado con la inscripción: *Victori fidelitas sanguine designat.*

Pallaresos. Estat antich fins á 1913. Obres del s. XVIII. V dibuixos». Tinta roja para el nombre del edificio, y tinta negra y menor dimensión de la tipografía empleada para definir, con estricta precisión, el tema del dossier, dividido en tres renglones que deben leerse como un todo. El procedimiento que utiliza Jujol para describir el contenido de la carpeta responde, según se lee, tanto a criterios de contenido como a aspectos visuales y jerárquicos. La atención se fija en el centro del papel, donde confluyen las siluetas coloreadas de motivos vegetales y la imagen del escudo familiar sobre fondo azul. Las letras disminuyen de tamaño según se desplaza el interés, desde el significado de lo que describen, a su contenido: la preeminencia del valor histórico, de lo antiguo, está por encima del contenido estricto —«V dibuixos»—, de manera que la lectura se detiene de forma natural sobre dos palabras: «Bofarull» y «Estat antich» (fig. 4-14).

El escudo que acompaña el texto es una versión más del incluido en AJ/CB/013 a modo de sello, en el ángulo superior izquierdo (fig. 4-15). La única discrepancia entre ambas versiones se establece en la forma del escudo del expediente de septiembre de 1914 que consta de dos mordeduras ovaladas a ambos lados. Sin ser motivo de evidencia alguna de su sentido heráldico —me refiero a la significación que pudiera tener pasar de un escudo con forma denominada *portuguesa* a una variante del escudo *alemán*¹²— sí que insiste en la voluntad, casi obsesiva de Jujol, en evitar cualquier geometría continua y monótona en los trazos que definen la rotulación de la portada¹³.

Por poco que nuestra mirada se detenga en la composición global de la hoja, se advierte un constante vaivén de los motivos vegetales, de las palabras y del escudo. De izquierda a derecha y de derecha a izquierda, toda la rotulación se contagia del zigzagueo propio del virtuosismo de los dibujos marginales que acompañan los códices ilustrados medievales. Los motivos vegetales, las miniaturas, los escudos que se reproducen en breviarios, libros de horas, misales y otros manuscritos, hallan su personal reverberación en la portada que diseña Jujol del expediente y que entrega a las hermanas Bofarull.

12 Para la lectura y nomenclatura de los distintos escudos heráldicos, *vide* Manuel Bassa, *op. cit.* 63.

13 La afición a la rotulación que practica —desde sus proyectos— y transmite —desde la docencia— Jujol, es debida seguramente a la influencia de Gallissà, quien publicó un gran número de alfabetos y abecedarios —en su mayor parte ingleses—, y otras pruebas que dejó impresas sobre arquitectura funeraria y muestras de diseño textil. Testimonios gráficos de lo expuesto pueden consultarse en Antoni de Moragas, *L'Antoni M. Gallissà i Soqué. Arquitecte 1861-1903: biografia, anàlisi de l'obra i recuperació gràfica*, *op. cit.*



4-17: Lámina realizada por alumno de Jujol en la asignatura Copia y detalle de elementos arquitectónicos. *Pati del Hospital de la Santa Creu de Barna*, Eduardo Burgos (Barcelona: AG ETSAB, 1918). Dibuix d'aquarel·la i tèmpera sobre paper, 102 x 68,2 cm. escala 1/1. Serie: dibujos de la clase de Jujol. Rótulo central efectuado inicialmente por el arquitecto.



4-16: Lámina realizada por alumno de Jujol en la asignatura Copia y detalle de elementos arquitectónicos *Catedral de Barcelona: claustre*, Domingo Lisaca (Barcelona: AG ETSAB, 1913). Dibuix d'aquarel·la sobre paper, 57,5 x 93,7 cm. escala 1/1. Serie: dibujos de la clase de Jujol. Rótulo superior efectuado en primera instancia por el arquitecto.



4-18: Detalle de AJ/CB/057 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). En el margen superior derecho de un plano de alzado de la fachada a los campos, con indicaciones de estructura, se rotula en rojo un corazón y la inicial de Tarragona.



4-19: Detalle de AJ/CB/010 (Els Pallaresos: AJ, 1914). En el margen superior derecho de plano de alzado de la fachada a los campos, se rotula «Casa Pairal de Bofarull» y la inscripción en latín: «*Angele Dei qui custos es mei; me tibi sumissum pietate superma, hodie il-lumina, custodi, rege ae guberna -Amen.*» Traducción en nota 5 del presente capítulo: 249.

¿Declaración de intenciones o pasión por una determinada estética gráfica? ¿Es posible reconocer algo más que un lenguaje afín a la estética medieval, de tal potencia que acabe traspasando el umbral de la representación, para convertirse en arquitectura?

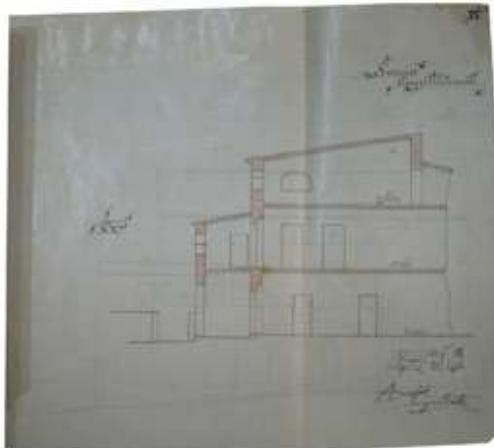
De nuevo, los interrogantes merecen una pausa en el análisis gráfico, con la voluntad de aportar más datos y ensayar una respuesta razonable. Atendiendo a los dibujos presentados hasta el momento, no parece que la pasión de Jujol por *iluminar* los dibujos —propios o de otros¹⁴—, trascienda más allá de un sencillo deseo por establecer un contraste evidente entre el motivo objeto de dibujo y la rotulación que lo acompaña, eliminando así el vacío inicial de un dibujo poco elaborado gráficamente. Aunque tal evidencia pudiera servir para los dibujos ajenos en los que interviene —los de sus alumnos en la escuela de Arquitectura (figs. 4-16 y 4-17)—, no es convincente para el resto de láminas en las que, poco o mucho, se aprecia tal acción.

En AJ/CB/057 (fig. 4-18) y AJ/CB/010 (fig. 4-19) —la primera perteneciente a la serie de dibujos del anteproyecto y la segunda a los dibujos originales que conformarán el expediente de 1914—, aparecen de nuevo textos al margen que reclaman para sí mayor atención de la que se le podría prestar inicialmente. La inicial en AJ/CB/057 se transforma en cinta que acompaña un corazón relleno de carmín, en clara alusión hacia la ciudad que tanto estima, y utilizando uno de los símbolos marianos por excelencia. El texto en latín que acompaña AJ/CB/010 —comentado páginas atrás—, alude al ángel custodio que corona la casa. En ambos casos, se trata de verbalizar literalmente aquello que una determinada opción constructiva no puede comunicar. Jujol se expresa con textos y palabras que apoyan y definen su proyecto de reforma. No sólo construye, también escribe y textualiza formando acopio de todas las herramientas susceptibles de ser utilizadas para la comunicación del proyecto. El texto deviene reflejo de una determinada manera de entender la tradición, transformándose, en el papel, en símbolos y rótulos o expresiones marianas. Más allá del virtuosismo gráfico con el que utiliza la caligrafía, su interés reside en el contenido. Aunque su génesis responde a un impulso visceral y profundamente religioso de la vida, el contenido se exhibe para apoyar

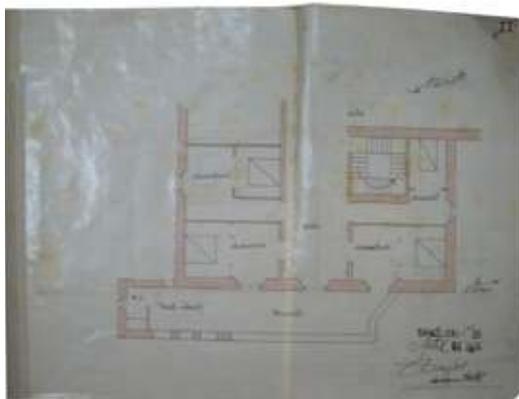
14 Se conservan en el archivo histórico de la ETSAB, un número importante de láminas ejecutadas por alumnos de Jujol, en las que la rotulación de los mismos desplaza el interés del dibujo original. El inicio de los rótulos se debe al arquitecto, que actúa como hacía el artesano maestro en la parte más complicada del trabajo de iluminación de un libro medieval, dejando que otros miembros del taller completaran las tareas más mecánicas.



4-20: Jujol, Planta baja en expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



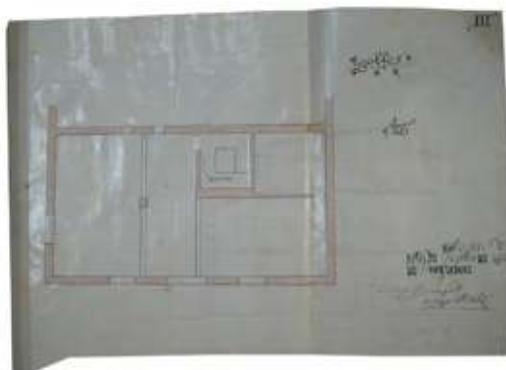
4-23: Jujol, Sección transversal en expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-21: Jujol, Planta primera en expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-24: Jujol, Alzado fachada sur a los campos en expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-22: Jujol, Planta desván en expediente estado original Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).

aquello que está proyectando. Así, la inscripción en AJ/CB/010 alude al ángel custodio que recoge la doble función de referencia en altura —elemento que guía y sitúa desde las alturas a quienes viven del campo—, y gobernante —su condición de giralda permite organizar y prever cambios en las tareas del campo en función de la dirección del viento. Hasta aquí una primera impresión. Dejo en suspenso más apreciaciones, a la espera de analizar la situación construida de Casa Bofarull.

Los dibujos restantes del expediente del estado antiguo de Casa Bofarull (figs. 4-20 a 4-24) no contienen diferencia alguna respecto a los originales que han sido vistos en el apartado anterior: son la reproducción y copia exacta de los mismos, sobre papel de tela. Únicamente se producen pequeñas variaciones de disposición en la rotulación que describe el tipo de proyección representada —planta, sección, etc.—, la escala empleada, y el sello con la fecha del arquitecto. También se observa la rotulación de algunas piezas de la casa cuyo uso no aparecía en los planos originales; tal es el caso, por ejemplo, de la planta baja (fig. 4-20) y las estancias correspondientes al granero, el establo, y el espacio cerrado y descubierto, el cual frecuentemente se utilizaba de gallinero —*eixida*.

4.3 EXPEDIENTE 2: «CASA PAIRAL DE BOFARULL ALS PALLARESOS. OBRES DE REFORMA DE 1913 A 1914. V DIBUIXOS¹⁵»

El siguiente grupo de dibujos, separados del primero y formando un segundo dossier, lo ordenan asimismo cinco láminas más la portada. La única diferencia entre ambos consiste en que uno contiene los planos del estado de la casa antes del proyecto —primer dossier— y el otro de su estado una vez aplicado el proyecto de reforma —segundo dossier. Tanto por su contenido perteneciente a un mismo proyecto, como por la fecha en que se supone han sido realizados, como por la homogeneidad que se le presume a cualquier documento que haga referencia a un mismo asunto, este segundo dossier debería mantener las mismas constantes que el primero. Constantes como el formato de las láminas, el tipo de papel, el encuadernado o la caligrafía, deberían

¹⁵ Título correspondiente al segundo *dossier* del expediente de septiembre de 1914, que contiene los planos del proyecto de reforma.



4-25: Jujol, Portada expediente proyecto de reforma. Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914)



4-26: Ventana cincelada sobre el muro de la Catedral de Mallorca. Reproducida en *Quaderns 179-180* (1989): 95

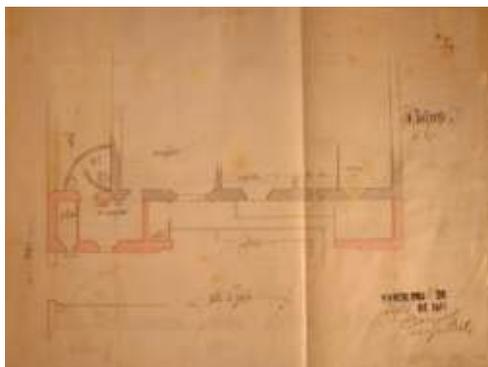
repetirse para facilitar la comprensión de los dos grupos pertenecientes a un todo. Y así es, salvo unas diferencias de forma que se manifiestan en la portada. Diferencias que más allá de la anécdota —su peso específico no distorsiona la lectura global— señalan una determinada manera de concebir la particular idea que de la repetición tiene Jujol.

«Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Obres de reforma de 1913 a 1914. V dibuixos». De nuevo el título describe y fecha con precisión los trabajos que deberán llevarse a cabo (fig. 4-25). La disposición de cada renglón, y la situación del escudo, es muy similar al descrito en la portada del estado original.

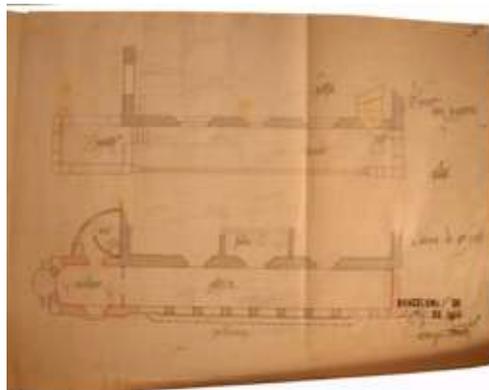
Las diferencias vienen dadas por dos matices. El primero: el tipo de caligrafía empleada. Si en el primer caso las letras eran robustas, anchas, de altura contenida y enlazadas entre ellas formando las palabras —lo que derivaría de una caligrafía inglesa habitual filtrada por la personal habilidad de Jujol—, la letra empleada en la portada de este segundo dossier se caracteriza por utilizar una caligrafía más similar a la denominada gótica de textura, adornada con profusión de gotas. Las propiedades de este estilo de escritura dotan al texto del efecto trama apretada, perdiendo cada letra importancia en sí misma para supeditarse a la importancia del conjunto de la palabra¹⁶. Todo ello contribuye a que el movimiento que se apreciaba en la primera portada, prácticamente desaparezca y el conjunto se estabilice creando cohesión entre los distintos título del documento.

La segunda diferencia anunciada se manifiesta en el escudo de la familia Bofarull. Los componentes —castillo, lunas y color— no han cambiado, pero sí el contorno o fisonomía del mismo. No aparecen las anteriores mordeduras, sino que esta vez la geometría se deforma prolongando tres de los extremos del escudo. Esta operación podemos identificarla unos años antes, hacia 1909, en los ventanucos del muro de la Catedral que Jujol abre durante las obras de restauración junto a Gaudí (fig. 4-26).

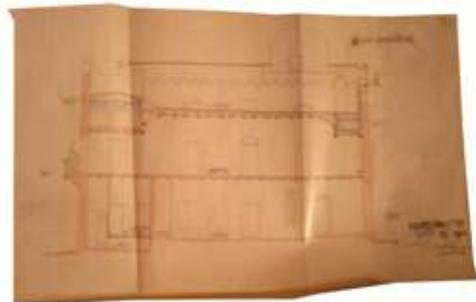
¹⁶ Una síntesis de los diferentes tipos de escritura según las épocas puede consultarse en Claude Mediavila, *Caligrafía* (Valencia: Camp gràfic, 2005). En cualquier caso, Jujol tampoco escapa a una corriente estética que, a finales de siglo XIX invade la presentación de los libros y se prolongará durante la década siguiente: «La clàssica portada en forma de gerra de Mèdecis és abandonada, s'eixamplen els marges, el text s'alleugereix, la policromia, reduïda a unes quantes tintes, s'introdueix al text (color vermell del títol, tintes acolorides) i al paper, verjurat, crema o acigronat; el format s'allarga desmesuradament o esdevé quadrat. Es renova la tipografia dels títols amb la introducció del caràcters grotesca de fantasia, d'origen alemany.» Eliseu Trenc, *Las artes gráficas de la época modernista en España* (Barcelona: Gremio de industrias gráficas, 1977) 213



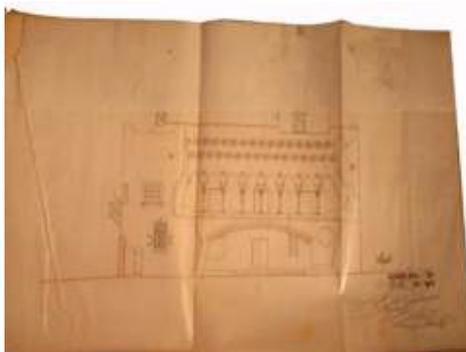
4-27: Jujol, Planta baja en expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-28: Jujol, Planta primera y desván en expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-29: Jujol, Sección longitudinal en expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).



4-30: Jujol, Alzado fachada sur a los campos en expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).

El procedimiento utilizado persigue en ambos casos el mismo efecto: transformar las esquinas alargando los ángulos y dejando que la materia se desparrame desde dentro hacia fuera. La relación establecida entre el grafismo del escudo en la portada del dossier y el modo de cincelar la ventana, anuncia una trabazón que enlaza una sensibilidad compositiva con un modo determinado de entender la arquitectura. La afinidad por la descomposición, el desparrame matérico, el negar la constricción del espacio a una geometría estricta para definir una geometría continua, es una constante que ensaya Jujol desde sus primeros proyectos¹⁷. El resto de dibujos que completan el segundo dossier (figs. 4-27 a 4-30) son idénticos a los que he denominado *originales*, salvo pequeños matices en la sección longitudinal en la que se dibuja el arranque de la torre de la escalera, y a la inversa, en el alzado de la fachada a los campos donde la torre aparece inacabada. Los planos que Jujol entrega a las hermanas Bofarull contienen la rotulación de las estancias que permite identificar cada uno de los espacios de la casa.

4.4 INICIO DE LAS OBRAS

Según afirma el hijo del arquitecto, las obras de reforma de Casa Bofarull comienzan a finales de 1914:

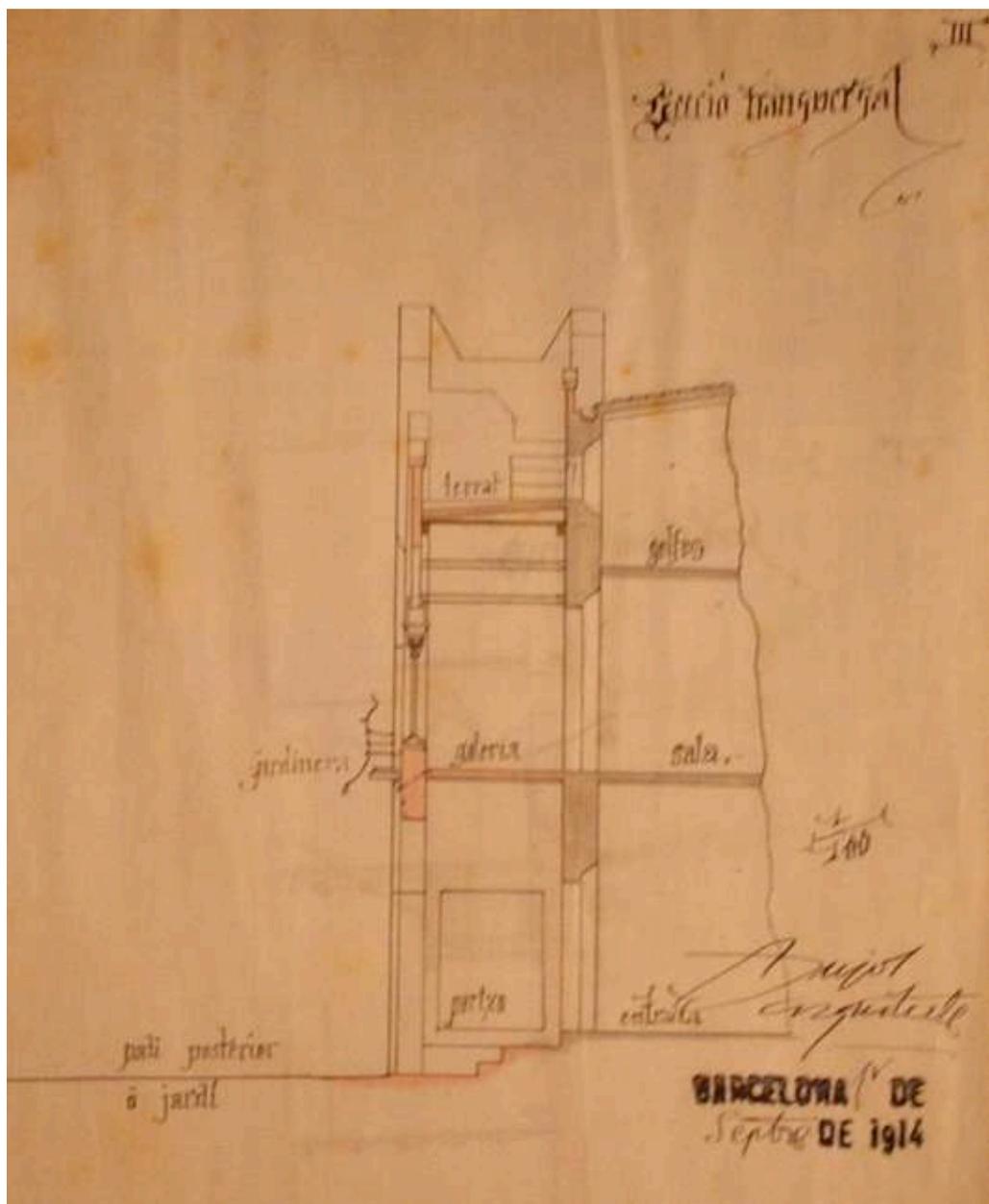
Las primeras obras se realizaron durante el otoño de 1914 y, al llegar noviembre, Jujol fue a descansar unos días al Mas Gibert, propiedad de la familia Bella, grandes amigos suyos¹⁸.

No se dispone de documento escrito que lo atestigüe, ni fotografías que recojan la construcción de la reforma por lo que una vez más la biografía del hijo de Jujol, basada en los recuerdos transmitidos por su madre y hermanas, es el único testimonio del que disponemos. La siguiente fecha que Josep M. Jujol Jr. utiliza en la biografía que redacta de su padre, enlaza con la instalación del ángel encima de la torre a finales de 1918. Este largo paréntesis de cuatro años no discurre paralelo a la producción de dibujos que continúa, aunque de forma intermitente, durante los años 1915, 1916 y 1917.

Respecto al expediente de 1914, el conjunto de operaciones que Jujol redacta y

¹⁷ Sólo recordar aquí uno de los más celebrados: la desaparecida tienda Mañach en la calle Ferran de Barcelona (1911), explicitada a través de la descripción que Jujol le hará a Alfonso Buñuel refiriéndose a la misma: «salsa que se mezclan y cohetes que explotan». J.F. Ráfols, *Cuadernos de arquitectura op. cit.* 61.

¹⁸ Josep M. Jujo Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 89.



4-31: Jujol, Sección transversal en expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914).

documenta persiguen como objetivo la definición de la nueva fachada a los campos que otorgará a la casa una nueva imagen en su fachada sur. Durante esta primera fase, los trabajos que se inician consisten en el levantamiento del arco de diez metros de longitud en la planta baja de la galería; la galería propiamente dicha del piso superior formada por siete pilares de forja y arcos de referencias gótico mudéjares; la torre, que envuelve y alza el hueco de la escalera por encima de la casa, constituyéndose en mirador y soporte de la futura estatua del ángel custodio; y los depósitos de agua, elevados en las esquinas de la fachada con las gárgolas correspondientes, para extracción del agua sobrante.

La transformación actúa en todos los elementos posibles: materiales —ladrillo y estucos—, estructura —el arco de planta baja—, definición de relación interior exterior —dimensiones de la nueva galería—, fisonomía —geometría final de la fachada—, uso —adecuación del nuevo servicio—, funcionalidad —implementación de los acumuladores de agua en las esquinas para aprovechamiento de agua de riego—, e imagen —acabados en los trabajos en hierro para rejas de ventanas y esgrafiados.

En la propuesta de Jujol sólo cabe una respuesta a la preexistencia: nada de prudencia y sí un desbordante despliegue de imaginación y oficio para dignificar la imagen de la casa propiedad de las hermanas Bofarull.

Handwritten signature or name in a cursive script, possibly reading "M. J. ...".

5. ENTRE 1915 Y 1918:

NUEVAS PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN

Si la fachada a los campos define la reforma principal, que transformará la imagen lejana de la casa con mayor influencia en el municipio de Els Pallaresos, a continuación le llega el turno a las dependencias que completan las propiedades de las hermanas Bofarull. Animadas por los resultados de la primera intervención y el sin duda entusiasmo del arquitecto, debe ahora finalizarse el objeto global del proyecto: ennoblecer la propiedad. Y para ello es absolutamente imprescindible renovar la fisonomía de la fachada de acceso, en contacto más directo con la calle, que relaciona el paso habitual tanto de sus propietarias como de los trabajos vinculados al negocio de las tierras. Negocio —o medio de subsistencia— que las dos hermanas pronto derivarán hacia un hombre de confianza y su familia, Joan Pons Ballart. Contratado pocos años después de emplear a su hermana como asistente personal en 1905, Joan Pons se encargará de gestionar y administrar los números y los trabajos del campo. De finales de 1917 es el proyecto de Jujol para construir, adyacente a Casa Bofarull en la misma calle Mayor, una vivienda para la familia del administrador Joan Pons. Su construcción se demorará diez años más.

Una segunda operación, proyectada en paralelo, acaba por definir y personalizar el ámbito que rodea el acceso a la casa y dependencias anexas de las hermanas Bofarull. Si la calle Mayor conecta la avenida que va hacia la iglesia de Els Pallaresos con la casa de las dos hermanas, a lado y lado de la misma la edificación formará parte del mismo conjunto que, personalizado por Jujol, limitará y rodeará un espacio urbano que marcará el ámbito de influencia de las hermanas Bofarull dentro del núcleo construido de Els Pallaresos. Se trata de la renovación de la imagen del muro que cierra los accesos a los lavaderos y la prensa de aceite. Situados en paralelo a la futura casa de los administradores y operarios, el nuevo muro definirá un cerramiento a modo de perfil montañoso; un perfil cuyo origen recuerda de nuevo los trazados que dibuja Jujol a partir de los parajes recorridos en sus habituales excursiones por la montaña, o desde los recuerdos almacenados en su memoria.

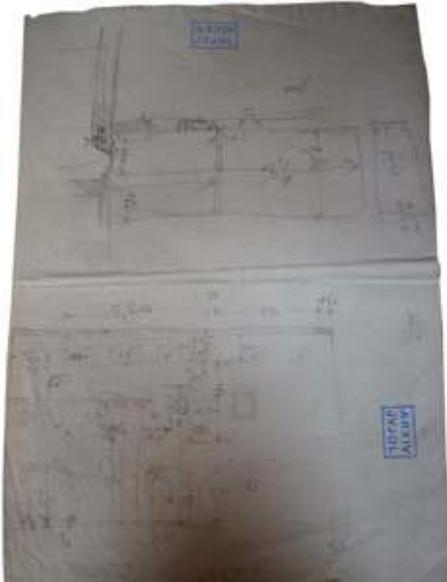
5.1 MARZO DE 1915: APUNTES DE SOLUCIÓN PARA LA FACHADA PRINCIPAL Y DETALLES FINALES DE TORRE Y ESCALERA

Ha pasado un año desde que Jujol entregara a las hermanas Bofarull el expediente de septiembre de 1914, en el cual se establecían los trazos básicos para ejecutar el proyecto de reforma. Considerando efectiva la fecha de finales de 1914 como inicio de las primeras obras en Casa Bofarull, es posible establecer, dado el grado de dificultad y complejidad del proyecto, que las obras se prolongaran durante buena parte de 1915, año durante el cual las hermanas Bofarull, seguramente alentadas por los resultados de las obras de reforma, deciden que el arquitecto también actúe sobre el resto del edificio.

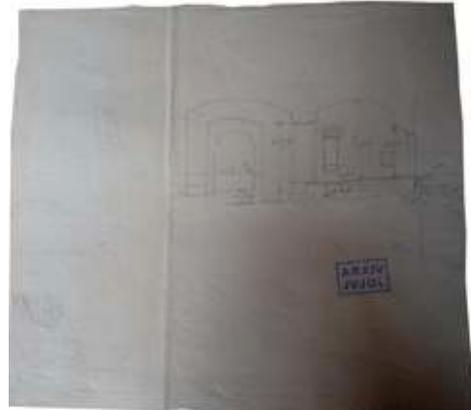
Siete láminas pertenecen al grupo que Jujol elabora para construir la reforma de la fachada principal: dos de ellas registran el levantamiento y toma de medidas previas, y las seis siguientes, dibujan la nueva propuesta. AJ/CB/014 (fig. 5-01) y AJ/CB/016 (fig. 5-02) reflejan, como en anteriores ocasiones, la posición de los huecos y las dimensiones de cada uno de los espacios existentes. La imprecisión del trazo y el aspecto descuidado de las líneas, así como el doblez de las láminas que parece indicar el reajuste de las dimensiones del papel para ser apoyado en otro soporte —una tablilla, una madera o alguna superficie rígida para apoyar el papel mientras se definen los croquis— parecen indicar su realización efectuada a pie de obra.

Es a partir de la tercera lámina, AJ/CB/076 (fig. 5-03) datada en marzo de 1915, cuando se muestra la primera versión de los trabajos de reforma de la fachada principal. Jujol inicia, con este dibujo, los ensayos para actualizar y ennoblecer esta parte de la casa¹. La lámina, enteramente dibujada a lápiz, se lee según dos mitades. La mitad superior, de trazo tenue, como a la espera de comprobar unas ideas aún en estado de pura especulación estética, se caracteriza por dos aportar dos nuevos elementos: una reja a nivel de planta baja que abarca la ventana existente y una de nueva construcción, al lado de la puerta de acceso —se intuye, también, un balcón sobre la puerta de acceso— y, muy débilmente, el apunte de una solución de cúpula sobre el eje vertical del encuentro de los planos

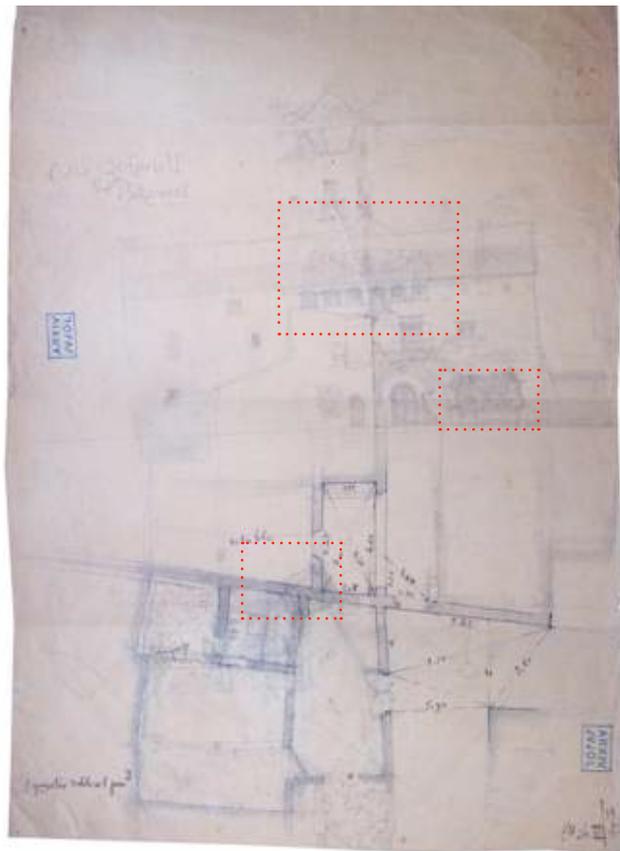
¹ Recordemos que hasta este momento, los dibujos elaborados desde 1913 no hacen ninguna referencia a la fachada principal. Los trabajos de construcción de la galería en la fachada posterior y de la torre de la escalera, ya se han iniciado. Por los trazos de estos primeros apuntes de reforma de la fachada principal, parece no existir todavía una preocupación excesiva por su inmediata materialización construida.



5-01: AJ/CB/014 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo con toma de medidas del estado original del alzado principal o de acceso, y el fragmento de planta asociado.



5-02: AJ/CB/016 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo con toma de medidas del estado original de la entrada vista desde el interior



5-03: AJ/CB/076 (Els Pallaresos: AJ, 1915). Planta y alzado-sección del acceso principal desde la calle. En rojo se señala la solución de cúpula, las rejas que agrupan dos ventanas y, en planta, el nudo que posteriormente se abrirá para permitir la conexión entre el establo y el acceso desde la calle de los caballos.

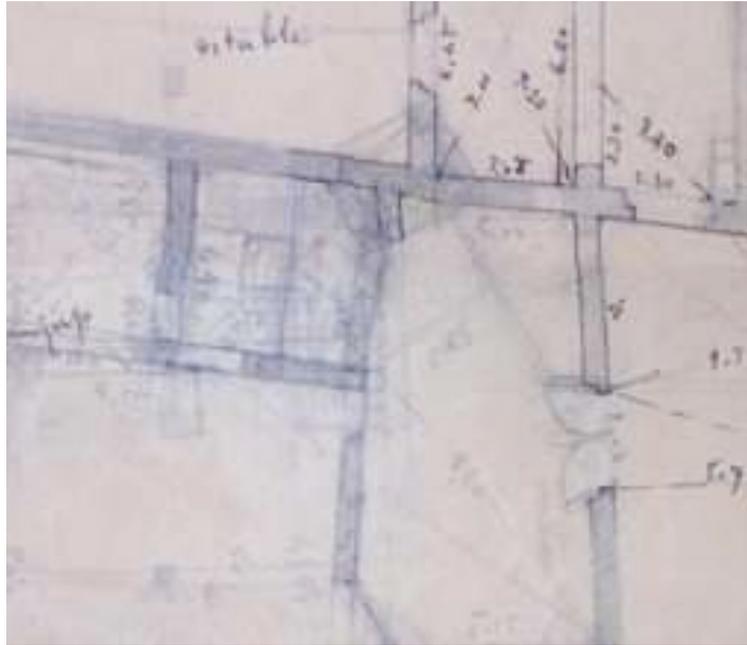
de la fachada principal y del establo². Esta última propuesta no se manifiesta en la planta que sí señala, en cambio, una operación más prosaica y aunque, aún no definida, sí detectada y medida convenientemente: el futuro hueco que comunicará el paso del establo adyacente a la casa, con el acceso al mismo desde la calle (fig. 5-04). Los trabajos de reforma no se detienen en el ámbito estricto de la casa sino que, a partir de ahora, resuelto el proyecto más urgente consistente en la renovación de la galería de la fachada posterior y la prolongación de la escalera interior hasta sobresalir por encima de la cubierta, se inician los estudios que propondrán nuevas soluciones para las dependencias anexas. Entre ellas, la primera en ser objeto de atención son los establos adyacentes que forman ángulo con la vivienda. El paso del establo únicamente se señala, sin dibujar todavía ninguna solución al respecto. Pero las cotas trazadas para anotar las dimensiones de las estancias y las triangulaciones que verifican cada una de las medidas tomadas, dan al conjunto de la lámina un carácter muy próximo a la propuesta, que intensifica los contornos de las paredes, próximas al nudo a resolver.

La siguiente lámina, A/CB/012 (fig. 5-05) expone, en su mitad inferior, la solución al problema anunciado: las flechas indicando el paso directo, y los refuerzos dibujados de las esquinas, no dejan lugar a dudas. La solución más rápida para resolver el acceso de los caballos al establo, desde la entrada de la calle, pasa por vaciar el encuentro de las cuatro paredes y proponer el paso directo. No hay dudas ni titubeos. La solución es directa y no necesita del estudio de posibles variantes. Con esta decisión, Jujol ejemplifica lo que será una constante en las soluciones propuestas a lo largo de la reforma: abrir, romper la línea a través de la que se agrupan dos o más aristas, dos o más planos. A partir de ahora lo iremos viendo en ventanas exteriores, ventanas interiores, cubiertas y, en general, todos aquellos planos verticales que formen una arista. La rotura puntual de las aristas será el efecto en el que Jujol insistirá, una y otra vez, para proponer su particular *explosión de la caja*, manifiesto literal del movimiento que impregna a sus edificios y que, recientemente, Perejaume reclamaba como una característica intrínseca de la arquitectura jujoliana:

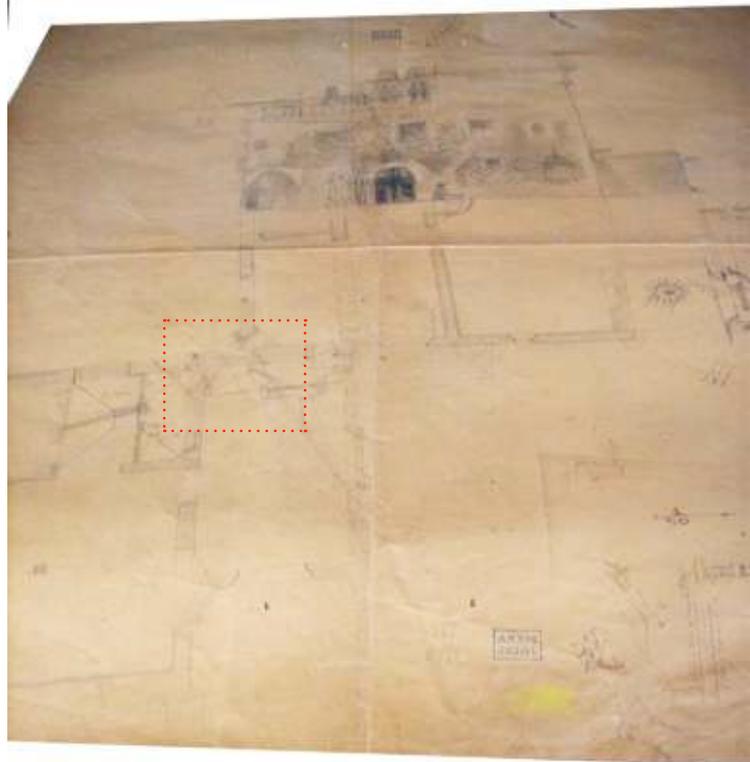
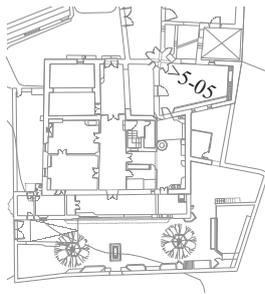
Quan ets dins un edifici de'n Jujol no saps mai qui es mou: si ets tu o és el propi edifici.³

² Esta idea, como veremos en un capítulo posterior, será retomada años más tarde, insistiendo en la idea de rematar la fachada principal con una cúpula. *Vide cap. 6.2, Medios de 1931: últimos apuntes y dibujos.* 334.

³ Perejaume, Mesa redonda: *Jujol i el Teatre Metropol*, viernes, 21 de mayo de 2011.



5-04: Detalle de AJ/CB/076 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). El nudo señalado por Jujol detecta un problema a resolver: la conexión entre establo y su acceso desde la entrada a la calle.



5-05: AJ/CB/012 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Propuesta de fachada principal; el recuadro en rojo señala la resolución del nudo en planta, que conecta el establo con el acceso desde la entrada que da a la calle. A la izquierda el estado actual del espacio correspondiente al encuentro ya vaciado de las cuatro paredes. Fotografías: Guillem Carabi, marzo de 2007.

El resto de lámina AJ/CB/012 contiene suficientes apuntes como para detenernos en ellas. En el extremo derecho puede leerse una anotación técnica referente a la solución del vaciado del encuentro de las cuatro paredes del establo y la entrada del edificio anexo a la casa:

embigat per a treure Boquilla (sic) de l'estable⁴

Para eliminar el nudo (fig. 5-06), Jujol restituye el esfuerzo que soporta la pared a suprimir, por dos arcos cruzados que cargan sobre los puntos inmediatamente anteriores a las esquinas. La solución técnica —nuevo techo soportado por un perímetro de vigas I-260 y bóveda a la catalana— resuelve la necesidad de crear un paso suficientemente angosto como para que los caballos no tiendan a escaparse del establo. Esta modificación permite descargar en la entrada todo el conjunto de aparejos —arreos, sillas de montar, carros, etc.— y conectar directamente con el establo.

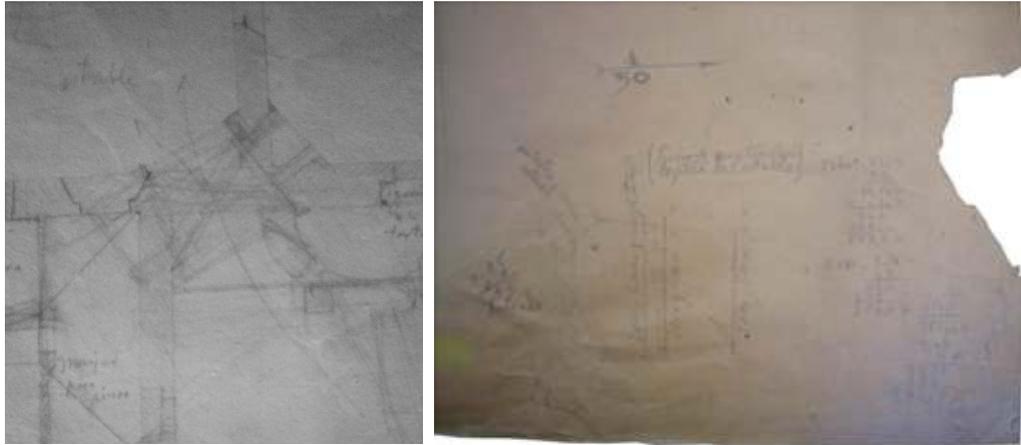
En el reverso de AJ/CB/012, junto al croquis de la nueva reja para una ventana, realizada a partir de herramientas propias del trabajo del campo, se lee otra anotación redactada, como va siendo habitual en los márgenes de los planos de Jujol, en latín (fig. 5-07):

St. Bonaventura
Beatus vir qui diligit
nomen tuum Virgo Maria⁵

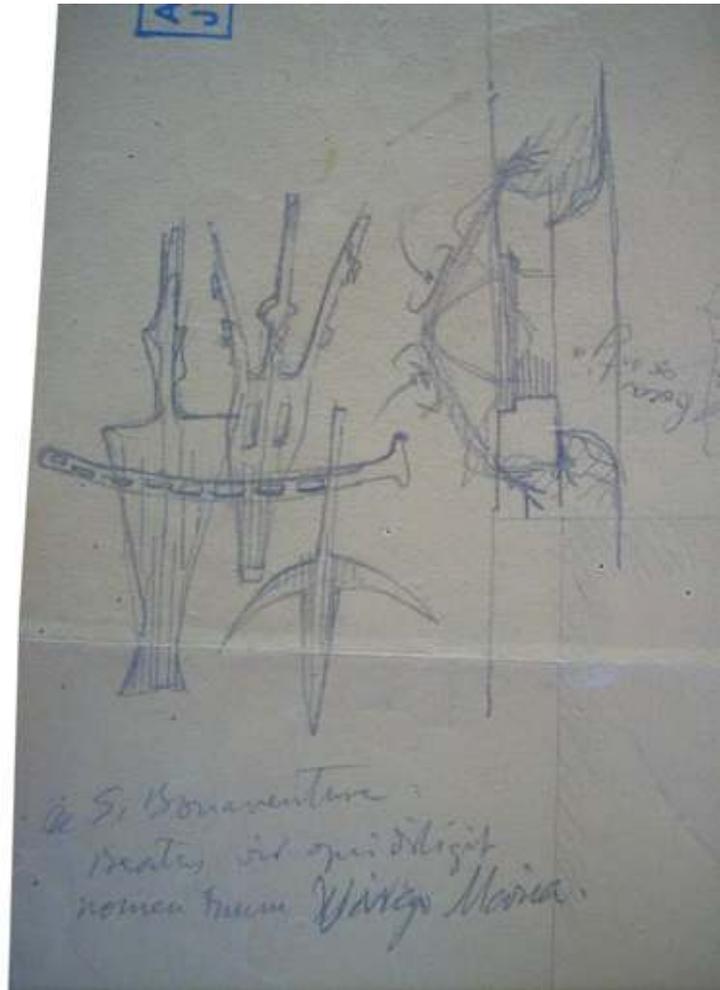
Volvemos, a falta de otros datos, al terreno de la especulación, pero es posible establecer una relación entre la alusión a San Buenaventura y una grave enfermedad que mantiene a Jujol, apartado del ejercicio profesional durante un breve espacio de tiempo. Las anotaciones al margen, aparentemente desarticuladas del proyecto, pueden leerse como pequeños destellos de suspiros y pensamientos en referencia a situaciones personales. Si los dibujos de AJ/CB/012 han sido situados cronológicamente entorno a 1915, no es difícil pensar que la anotación en latín pudiera haber sido escrita años más tarde, al retomar el plano antiguo para elaborar nuevas propuestas de detalle. Si fuera así, aludir a San Buenaventura, es decir, Buenaventura de Bagnoregio, teólogo franciscano, podría estar relacionado con la dolencia que Jujol sufre en 1922. El testimonio de la enfermedad de Jujol la encontramos reseñada en dos diarios de época de finales de diciembre:

4 Anotación en extremo inferior derecho de AJ/CB/012. El término «Boquilla» podría tratarse de un barbarismo que hiciera referencia a la embocadura del espacio a reformar.

5 «San Buenaventura es un hombre beato, que ama tu nombre, Virgen María» Anotación en el reverso de AJ/CB/012.



5-06: Detalles de AJ/CB/012 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). A la izquierda, la solución del nudo; a la derecha, las anotaciones técnicas y los cálculos correspondientes.



5-07: Detalle de diseño de reja en AJ/CB/012 (Els Pallaresos: AJ, s.f.), acompañada de inscripción en latín.

Se encuentra enfermo de cuidado el arquitecto de Barcelona y catedrático de su facultad, D. José M^a Jujol y Gibert.

Deseamos a nuestro estimado paisano rápida y total curación.⁶

Està malalt d'alguna gravetat nostre distinguit amic i paísà l'arquitecte de Barcelona i catedràtic d'aquella Facultat en Josep M^a Jujol.

Li desitgem ràpid restabliment.⁷

Según la leyenda, San Buenventura sana después de una enfermedad sufrida en su niñez, gracias a la intervención de San Francisco de Asís⁸. Se establece entonces una doble referencia en AJ/CB/012, ya que en la mitad superior de la lámina, sentado al lado de la puerta, la figura de un peregrino. Que Jujol acepta la influencia de San Francisco de Asís en el arte rural lo constatan sus propias palabras; en 1926, durante el curso de una conferencia que titula «De plástica franciscana», afirma:

D'art menor, record de la convivència amb els frares mendicants, se'n troba en moltes cases de tot arreu, com la "Casa Negra", de Sant Joan Despí, i molt prop de nostra ciutat, als Pallaresos, la Casa Bofarull⁹.

Jujol describe varios ejemplos relacionados con el paso de San Francisco por diferentes iglesias. «Originalidad» y «libertad de acción» serán características señaladas como virtudes, de una arquitectura con la que se siente cómodo y en la que, seguramente, ve reflejado su trabajo. La doble referencia —la anotación en latín y la figura de S. Francisco— no pueden leerse por separado. El mensaje de agradecimiento, después de una intensa convalecencia, se suma a sus valores morales y religiosos que se aúnan en una imaginación desbordada en los primeros ensayos para la nueva imagen de la fachada principal: rejas de hierro retorcido, porticones verticales y otras ornamentaciones en forma de palmas, inundan una fachada que acaba pareciéndose más a una versión heterodoxa de un edificio religioso que a una casa rural (fig. 5-08).

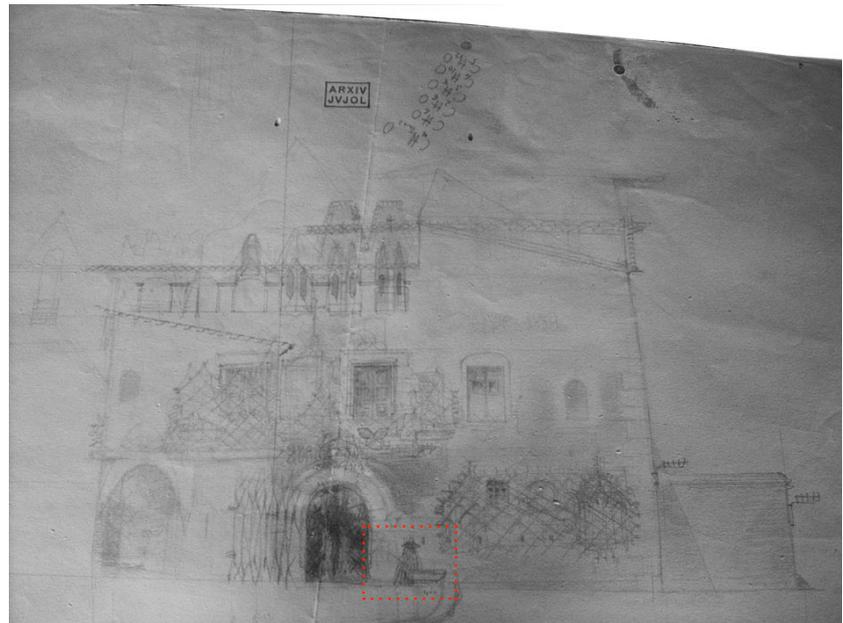
La versión de fachada principal en AJ/CB/077 (fig. 5-09) aún no ha incorporado la nueva ventana al lado de la sala en planta primera, lo que invita a pensar que se realiza durante el mismo año 1915 o incluso anterior, tampoco se dobla la ventana en planta

6 "Notas de Sociedad". *Diario de Tarragona*, Domingo 24 de diciembre de 1922: 1.

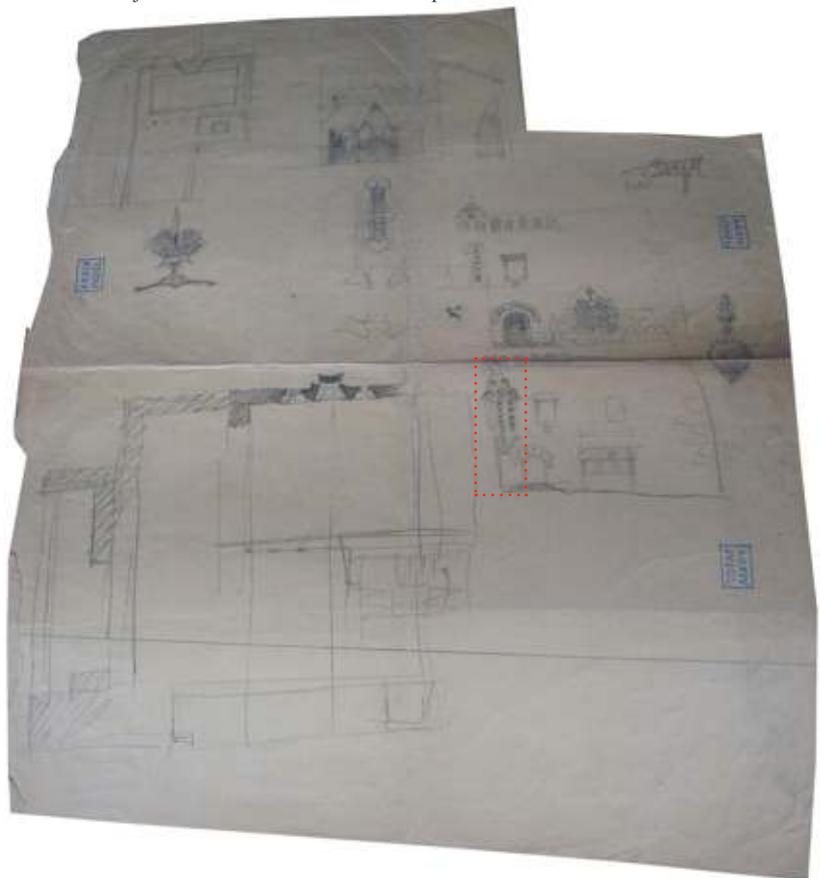
7 "Noticias". *La Veu de Tarragona*, 30 de diciembre de 1922: 3.

8 Cuenta la leyenda que, de vuelta a Italia desde España, a San Francisco de Asís se le hizo oscuro y debió hacer noche en Els Pallaresos teniendo que pernoctar en casa de la familia Bofarull. Desde entonces —aunque no se sabe exactamente cuándo— se colocó, encima de una pila de agua, una imagen del santo.

9 "Semana Franciscana. Conferències de divulgació", *Tarragona*, 10 de noviembre de 1926: 1.



5-08: Mitad superior de AJ/CB/012 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Entre los dibujos de las nuevas rejas y los adornos que flanquean la puerta de acceso, se puede distinguir la figura de un peregrino —señalado en rojo— sentado al lado derecho de la puerta.



5-09: AJ/CB/077 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Versión intermedia de la fachada principal, con la propuesta de una torrecilla en el ángulo.

baja, y la tosquedad general del dibujo, parece revelar una versión muy primitiva de la fachada principal. Únicamente conviene destacar un elemento que se sitúa en la esquina, adyacente a las dependencias del establo: un volumen con cubierta piramidal y sostenido en ménsula, a la manera de torreón intermedio, se mezcla con esquemas del castillo del escudo del apellido Bofarull, y la imagen dibujada de alguna palmatoria.

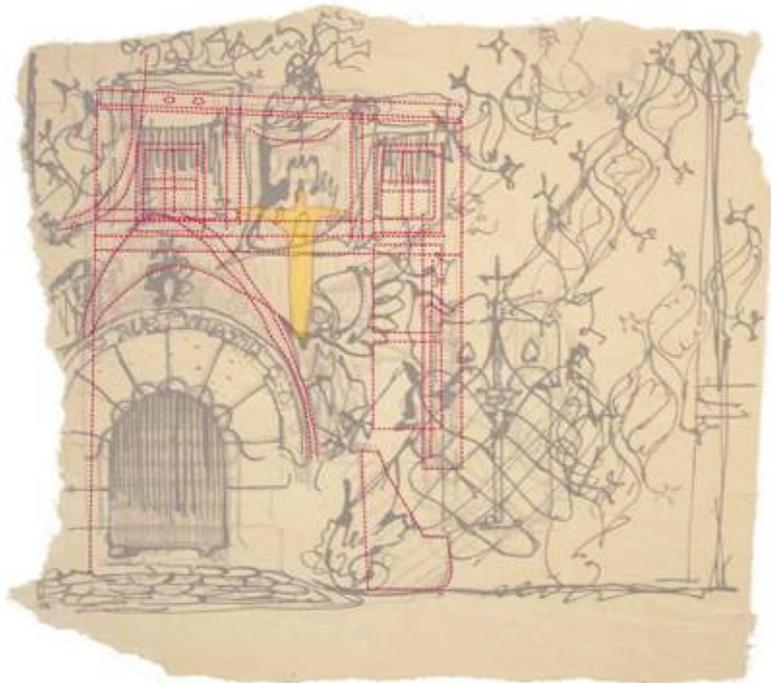
AJ/CB/030 (fig. 5-10) y AJ/CB/084 (fig. 5-11) cierran el grupo de planos referentes a las actuaciones en la fachada principal. La imagen que muestra AJ/CB/030 se enmarca en un fragmento de papel, de medidas 12x10 cm. Un motivo, repetido y garabateado hasta llenar totalmente la superficie de la fachada, es el protagonista del croquis. Entre sus líneas, se distingue la figura de un ángel que flanquea la puerta principal, así como la imagen del escudo del apellido Bofarull ondeando entre las dos ventanas de planta primera. La imagen es suficientemente fuerte como para desviar la atención de otros detalles sobre los que, sin duda, debemos referirnos para tratar de precisar un poco más los referentes que maneja Jujol durante el proceso de proyecto.

Si miramos gradualmente el dibujo se observa que quizás, su realización, pueda ser anterior a AJ/CB/076 —con fecha, recordemos, de marzo de 1915. Tres características invitan a pensar en ello.

La primera es la ausencia de ornamento en los marcos de las ventanas de la planta primera. Si en AJ/CB/076 (fig. 5-03) Jujol reconoce la necesidad de dotar a las ventanas del piso principal de cierta singularidad —las piedras que las enmarcan o el estudio de un futuro balcón bajo la ventana de la sala así lo señalan—, en AJ/CB/030 desaparece cualquier intención, más allá de un débil doble recuadro sobre la ventana principal. La segunda característica se muestra en la ventana de planta baja: en este caso se vuelve a la opción de modificar la ventana existente, pero sin dibujar sus simétrica, según aparece en AJ/CB/076; por otra parte tampoco aparece el apunte de banco que se sugiere acompañando la fachada hasta el vértice de la fachada. Y tercera y última característica, quizás la más significativa precisamente por cuanto aparece más escondida —se intuye con un trazo de lápiz, por debajo de la tinta—, una primera idea de solución de la puerta de acceso a Casa Bofarull: los trazos de un portalón o retablo gótico con la figura de un Cristo crucificado, que abrazarían puerta y ventanas de la planta primera (fig. 5-11). No es extraño en Jujol ceder el protagonismo de una fachada a la iconografía religiosa,



5-10: AJ/CB/030 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Imagen de la fachada principal.



5-11: AJ/CB/030 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) tratada digitalmente para resaltar, con línea discontinua, los trazos originales del dibujo a lápiz.

algo que también aprende de Gaudí¹⁰. Pero como le sucederá al maestro, difícilmente sus clientes, aunque participen igualmente de la fe cristiana, no consentirán en convertir sus fachadas en pedestales a la Virgen o al Cristo crucificado.

El último dibujo del grupo, AJ/CB/084 (fig. 5-12) redonda en el referente anunciado: se trata de un detalle de ventana bipartita, estudiada en alzado frontal y lateral, protegida por un enrejado que culmina superiormente en cruz. En la mitad superior del dibujo, anotaciones y dibujos del collarín y del ábaco del parteluz de la ventana.

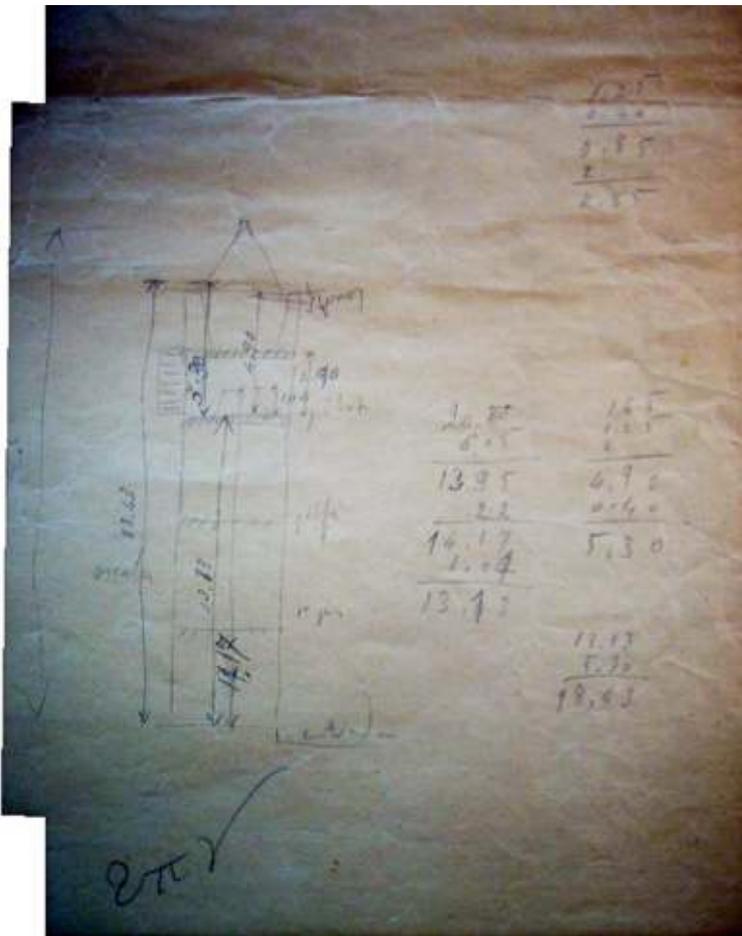
Así basculan los primeros ensayos de la reforma de la fachada principal, entre el arcaísmo de las construcciones defensivas y la apariencia de los edificios góticos. Se produce, de este modo, una especie de amalgama provisional en la que las referencias historicistas no provienen de una determinación técnica sino que se convierten en material de trabajo, previo a un proceso de síntesis y reelaboración cuyos resultados alejarán la solución de un *revival* tan al uso en su época.

Últimas comprobaciones en la torre de la escalera

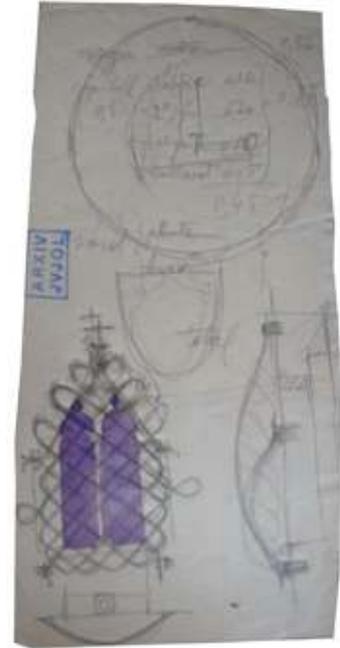
El reverso de la lámina AJ/CB/076 (fig. 5-13) incluye un croquis correspondiente al esquema de la torre de la escalera, muy parecido a un dibujo de primeras ideas datado dos años antes —AJ/CB/032 (fig. 5-14)—. El contenido, sin embargo, lo aproxima más a un esquema que comprueba y apoya la construcción y levantamiento de la torre¹¹ que no al esquema de la idea. El dibujo consiste, una vez más, en un croquis elaborado a lápiz que representa la sección de la torre mirador. Los trazos son, si no más esquemáticos que en AJ/CB/032, sí de trazado más irregular. La línea, imprecisa, no define grosores y los distintos niveles que señala a lo largo de la sección, se indican, únicamente, con una línea horizontal atravesada por líneas a cuarenta y cinco grados que dejan incompleta la intuida trama que suele definir los grosores de un corte. No por el hecho

10 La fachada en chaflán de la Casa Milà debía presidirla la imagen de la Virgen; los clientes argumentaron razones económicas para no colocarla. También en la Casa Planells, Jujol dibujaba, en la primera versión, la imagen de la Virgen en una situación similar. Tampoco prosperó la idea, simplificándose la fachada hasta un resultado más racional.

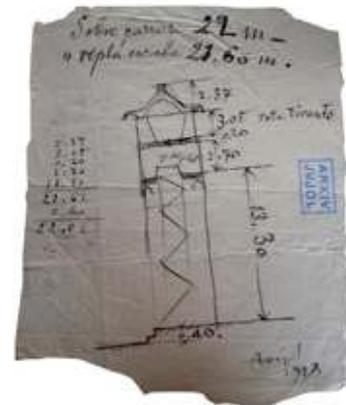
11 De nuevo el trazado del croquis, tembloroso e irregular en sus líneas, sugieren una comprobación a pie de obra más que un dibujo realizado sobre el apoyo consistente y seguro de una mesa de trabajo. El dibujo se presenta en el reverso de un plano que muestra el estudio y propuesta de la fachada principal, por lo que es muy probable que el plano se desplazara a la obra para comprobar alguno de los aspectos del estado original, mientras se llevaban a cabo las obras de reforma de la torre de la escalera. Si lo formulado es cierto, el inicio de las obras de la construcción de la torres podría datarse hacia mediados de 1915, y su desarrollo prolongarse durante todo el año de 1916.



5-13: Reverso de AJ/CB/076 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Esquema en sección de la torre de la escalera, con anotaciones relativas a las diferentes alturas de la misma.



5-12: AJ/CB/084 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Detalle de ventana de planta baja, con indicaciones acerca de la columna que la divide en dos

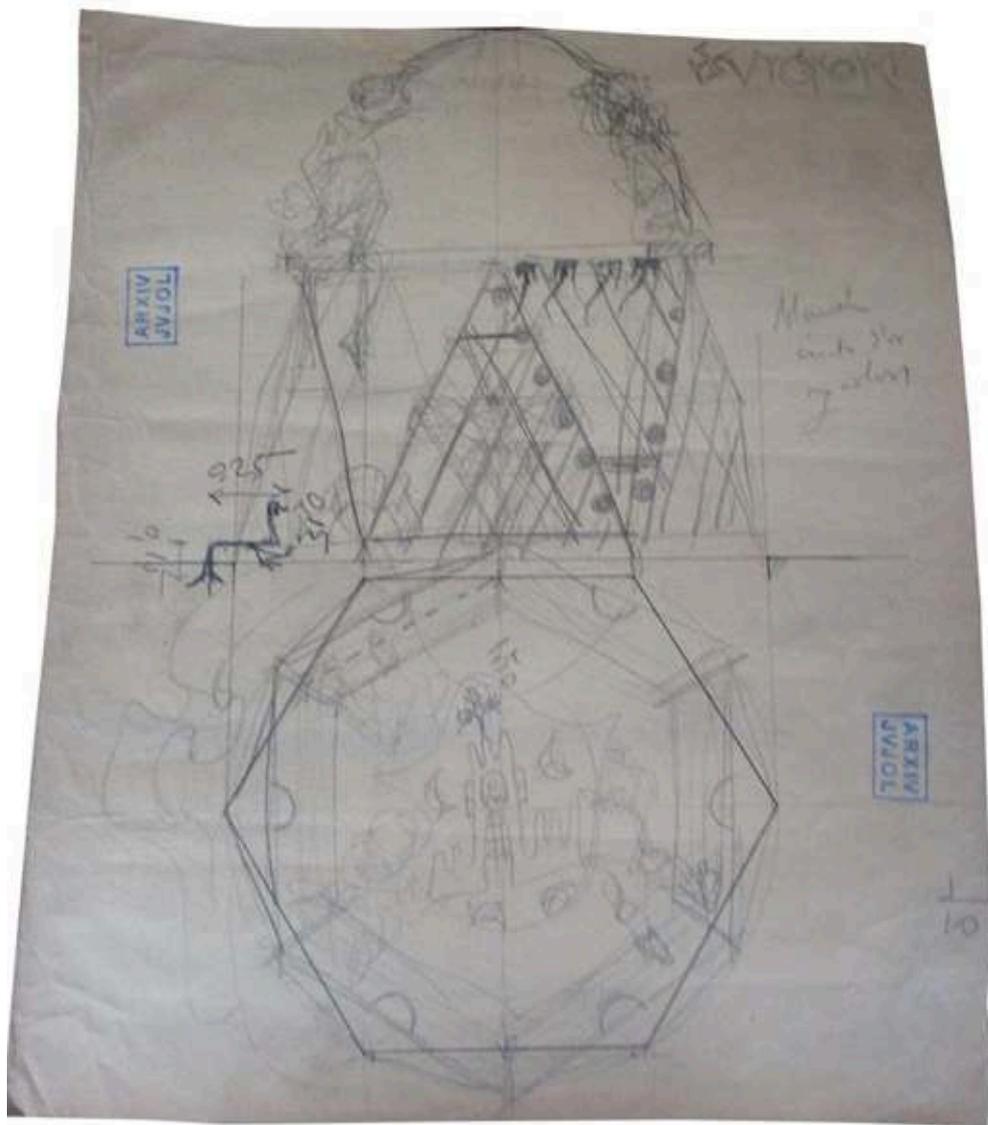


5-14: AJ/CB/032 Esquema en sección de la torre de la escalera. (Els Pallaresos: AJ, 1913)

de existir la posibilidad de haberse efectuado más tarde, deberíamos presuponer una mayor precisión en el contenido. El proyecto como generación y desarrollo de ideas, no siempre sigue una evolución lineal que permita asegurar la constancia de un proceso sin errores ni equívocos; frecuentemente, los saltos hacia atrás se producen en momentos de comprobación y, por tanto, de reformulación de hipótesis efectuadas sobre el dibujo. En este caso, el interior de la torre no refleja el zigzag de la escalera; la sección se halla dividida en cinco partes a partir de unas finas líneas horizontales de forjado atravesadas por otras más pequeñas a modo de tachadura. Se entiende que, únicamente, funcionan como referencia, dada su inexistencia si consideramos la sección representada. Cada separación o línea de forjado está denominada según la planta a la que hace referencia: «*entrada, 1er pis, golfa, pilot, ferros*». Las medidas, que determinan la altura de cada espacio, se hallan apuntadas como cotas, y sumadas en el margen derecho de la lámina.

Se suceden algunos cambios en relación al croquis de 1913. El primero consiste en la reducción de altura que determina el espacio desde el escalón hasta la base del primer forjado: pasa de 13,30 a 13,13 metros. La diferencia de altura no es significativa, dado que el desajuste de diecisiete centímetros bien pudiera ser debido a un cálculo paralelo cuyo resultado obligara a rectificar las dimensiones del forjado. Pero los ajustes se siguen efectuando. Si hace dos años, la altura que separaba la última estancia de la torre cerrada —*visió del pilot*— del espacio bajo tirantes —el mirador— era de 5,75 metros, Jujol la disminuye ahora en 85 centímetros, pasando a ser de 4,90 metros. Una reducción de casi un metro de altura ya es suficientemente consistente como para pensar que en ella hay algo más que una simple cuestión de proporciones. En efecto, el tercer cambio se identifica en el extremo izquierdo del esquema de sección: una escalera adosada a la fachada de la torre permitirá acceder desde su última estancia hasta el mirador, desde el exterior. La escalera ya la había considerado Jujol en los últimos estudios de fachada pero seguramente sea, cuando la construcción de la torre ya está iniciada, el momento en que el arquitecto se ve obligado a recalcular las alturas que le permitan situar y replantear las dimensiones de la escalera.

AJ/CB/063 (fig. 5-15) cierra los croquis pertenecientes a la escalera. Planta y alzado a escala 1/10 definen el espacio con acceso más elevado de la casa; por encima sólo quedará la figura del ángel que rematará la torre. La planta muestra el hueco de la escalera: un hexágono al que se le superpone el siguiente que forma la baranda, girado



5-15: AJ/CB/063 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo de planta y alzado del último piso de la escalera.

de manera que los vértices del primero coincidan con el punto medio de las aristas del segundo. La baranda, formada por tablones de madera recortados, se sostienen a través de los hierros que trazan las diagonales que se originan desde el suelo. Baranda y suelo se superponen, en proyección horizontal, revelando el giro utilizado por Jujol en el material a través del cambio de dirección: del último nivel de forjado —suelo firme y consistente, con grosor y función resistente— al elemento lineal, trenzado, que permite mirar a través del hueco de la escalera —la barandilla. «*Blanch cinta d'or y colors*»¹² es la anotación que acompaña el dibujo, en alusión a los motivos que debían acompañar los hierros que, a modo de asas, completarían la barandilla.

La similitud del dibujo del coronamiento del hueco de la escalera, con una cesta o canasta tejida de mimbre y adornada con cintas entrelazadas en las asas es inevitable. Han transcurrido suficientes páginas como para no dudar de la relación visual directa entre utensilios, formas y enseres cotidianos que ve Jujol en su devenir diario, y la utilización directa que de dichas imágenes realiza cuando proyecta la transformación de un edificio. Sin embargo, el interés que genera esta operación, va más allá de una feliz analogía visual: el hueco de una escalera es vacío por definición, es la ausencia de materia que se recorta para permitir, a su alrededor, el desarrollo de los planos que permitan el ascenso o descenso de un nivel al otro inmediato. Jujol no parece ver en el hueco de la escalera un vacío: por el contrario, la forma de rematar internamente la escalera —estamos todavía en el interior del edificio— a través de una barandilla que se constituye en cesto que recoge y conserva los más variados objetos —alimentos, enseres o cualquier elemento de pequeño tamaño que deba ser transportado de un lugar a otro—, permite interpretar el hueco de la escalera como un espacio lleno, recinto o almacén de cosas que se llevan de un sitio hacia otro. Y así es, en tanto que una escalera siempre es un mecanismo de desplazamiento —en sentido ascendente o descendente— de aquellos que la recorren.

Esta idea de satisfacer materialmente un espacio le permite a Jujol concebir la escalera como nuevo y definitivo eje constitutivo de la casa, como núcleo alrededor del cual la casa se desarrolla y concentra la masa que finaliza desbordante en forma de torre por

12 Anotación situada en margen derecho a media altura en AJ/CB/063 y que acompaña el dibujo de alzado del coronamiento del hueco de la escalera.

encima de la cubierta. Aunque un detalle más, en AJ/CB/063, impide pensar la escalera en un único sentido ascensional: en la planta se observa, dibujado tenuemente, ocupando el ojo de la escalera en el nivel más inferior de su recorrido, el escudo de la familia. De nuevo Jujol nos recuerda que, en la base del espacio que nos permite cruzar los distintos niveles de la casa en el inicio del movimiento, se halla la presencia del apellido que da nombre al inmueble: la imagen del escudo de la familia Bofarull como metáfora que señala el soporte y sostén de los valores históricos de la casa.

Mientras Jujol ultima detalles, las obras de la torre de la escalera y de la fachada siguen su curso. Se suceden algunas visitas a las obras de reforma que las señoras Bofarull reciben de buen grado, según describe la crónica de época de Modalfre:

Un grupo de distinguidas señoritas verificaron el sábado una encantadora excursión al cercano pueblo de Pallaresos, con el objeto de visitar las artísticas obras que bajo la dirección del arquitecto don José M^a Jujol se ejecutan en la casa de las opulentas propietarias D^a Dolores y D^a Josefa Bofarull.

Por manifestaciones de las concurrentes a la excursión, las obras hasta la fecha ejecutadas, llaman la atención por su originalidad y esplendor, pudiendo asegurar que aquella mansión será con el tiempo un edificio que por la bien estudiada combinación de materiales y el derroche de aplicaciones de hierro forjado en puertas y ventanas, barandas y rejas, digno de visitarse.

Si a la excelente impresión de la visita se añade la esplendor de las dueñas de la casa, que con una amabilidad sin igual recibieron a los excursionistas sentándolos a su mesa, tenemos que estar conformes con los que asistieron de que fue para ellos un gran día.¹³

Las obras de Casa Bofarull se miran, desde Tarragona, como una obra *magna* a cargo de sus «opulentas» propietarias. Salir en las notas de sociedad del periódico de la ciudad, aún para un núcleo de 23.289 habitantes¹⁴, refleja una notoriedad que no toda la población ostentaba: las señoras Bofarull, además de protectoras del pequeño municipio de Els Pallaresos, eran bien conocidas en Tarragona. Por otra parte, aunque la crónica no destaca ningún valor arquitectónico, el escrito transmite la facilidad de la obra para conectar con un público no profesional. La reforma de Casa Bofarull logra trascender la atención de una obra menor para equipararse, socialmente, a otros proyectos de mayor envergadura.

¹³ Modalfre, «Notas de sociedad», *Diario de Tarragona*, 28 de marzo de 1916: 2.

¹⁴ Fuente: INE. *Censo de la población de 1910*: 273.

5.2 FINALES DE 1915: MOBILIARIO INTERIOR

En los escaparates de la tienda de géneros que en la calle Mayor poseen los señores Güell hay expuestas algunas piezas del mueblaje que acaba de construirse para las señoras de Bofarull; piezas que atraen la atención de los transeúntes, y merecen atraerla. Son una obra original suntuosa y elegante. No hay que buscar en ella próxima semejanza con las de la misma especie que se estilan. Reúne por modo admirable lo recio del gusto medioeval (*sic*) con lo delicado del refinamiento moderno, constituyendo un ejemplar nuevo, que no lleva la marca de fábrica, pero sí el sello de la inventiva del arquitecto señor Jujol, secundada con singular pericia por los artistas tarraconenses señores Figuerola y Almenara, el primero de los cuales se encargó de la parte de ebanistería, y el segundo del herraje, que desempeña un papel muy principal¹⁵.

La crónica es de enero de 1916 y aunque no especifica qué muebles están expuestos al menos, uno de ellos, es posible documentarlo desde su dibujo original como perteneciente a la exposición. Se trata de AJ/CB/087 (fig. 5-16), plano del mueble escritorio-tocador y de un colgador accesorio. Por la fecha del diario, 18 de enero, podemos suponer sin temor a equivocarnos que la fecha de realización de los dibujos sea algo anterior, seguramente de finales de 1915.

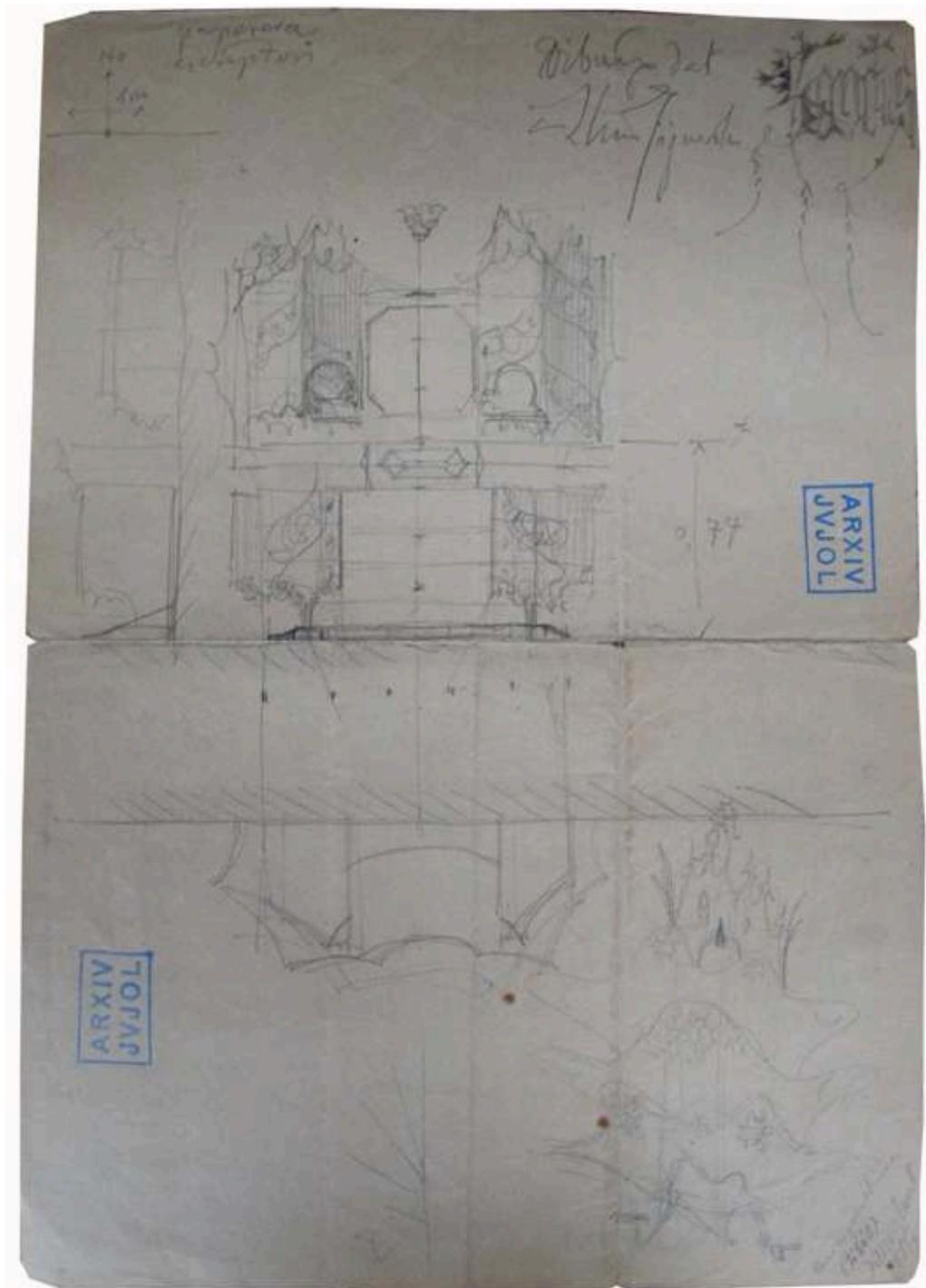
La lámina contiene un esquema en planta del escritorio-tocador, su alzado frontal un poco más elaborado, un esquema lateral, las medidas básicas y el dibujo en perspectiva de un colgador. Sobre el extremo superior derecho, la anotación «*Dibuix dat a Lluís Figuerola*»¹⁶, y junto a ella, una caligrafía artística con la palabra «*Sanctus*»¹⁷. En el margen superior izquierdo, «*Paperera escriptori*»¹⁸, junto a dos medidas básicas. El escritorio-tocador se sitúa en lo que Jujol llama el «*Cuarto nou del menjador*», una salita de reducidas dimensiones, con acceso desde el comedor y adyacente al antiguo gallinero, utilizada también como sala de coser. Su representación no presenta excesivas complicaciones: un mueble simétrico en planta y alzado, cuyo centro es protagonizado, como corresponde a un tocador, por el espejo que en este caso es de geometría cuadrada y aristas achaflanadas, con los extremos de las aristas retorcidas en variadas curvas.

15 “Noticias locales y provinciales”, *La Cruz: diario católico*. Año XVI, n. 4962, 18 de enero de 1916: 2.

16 Nota en extremo superior derecho de AJ/CB/087.

17 *Ibidem*.

18 Nota en extremo superior izquierdo de AJ/CB/087.



5-16: AJ/CB/087 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Croquis del escritorio y de un colgador accesorio.

El mueble no tendría mayor interés si no fuera porque en su versión construida, puede leerse una síntesis de la arquitectura de Jujol. Hasta la irrupción de la fabricación en serie, y aún así, siempre existirá un paso cualitativo entre los planos de un proyecto y la obra construida. Si en arquitectura, y debido al conjunto de agentes externos que intervienen —humanos y materiales—, eso es algo evidente, quizás en la construcción de un mueble podría eliminarse a la mínima expresión la aparición de *sorpresas* que implicaran cambios entre lo ideado y lo construido. Pero es precisamente este proceso abierto, esta decisión siempre atenta a la última observación del artesano, a la última sugerencia de un encaje o de una forma, lo que transmite la diferencia y legitima al propietario como poseedor de un producto único. Y en el ideario de Jujol, ese será uno de los valores a transmitir.

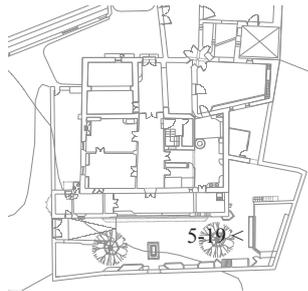
En el paso del dibujo de Jujol a las piezas de madera trabajadas por Lluís Figuerola, el escritorio-tocador simplifica sus formas y regulariza la geometría —hay algo en los iniciales excesos formales de Jujol, que nunca acaba de trascender, pero que fuerza otros resultados; lo hemos visto, por ejemplo, en la evolución de los croquis del anteproyecto de fachada posterior de Casa Bofarull¹⁹. Si el proyecto dibujado recuerda los modelos franceses del siglo XVIII, con voluptuosas tallas en forma de cintas, el mueble finalmente construido se acerca más a aquellos que, ya en la primera década de 1800, se apartaban de las piezas más elaboradas que ponían a prueba la destreza de los artesanos y se esforzaban, por contra, en anticipar valores como la comodidad y el funcionalismo²⁰ (fig. 5-18).

El escritorio-tocador de Jujol participa de esta voluntad funcional, pero cediendo el protagonismo al juego y la sorpresa que despliegan sus piezas en singulares geometrías: cajones que se abren de lado, pequeños armarios solapados que extienden sus puertas en un hábil movimiento que recuerda los recortables en papel de antaño... Hábiles mecanismos que volveremos a ver en puertas como las que cierran el palomar del jardín de Casa Bofarull (fig. 5-19), o en piezas de mobiliario como el retablo de Santa Tecla en Casa Negre (fig. 75-18)²¹.

19 *Vide* cap. 3. *Finales de 1913: Anteproyecto de fachada posterior*. 208 y ss.

20 El ejemplo del ebanista florentino Giovanni Socchi es paradigmático. La necesidad durante la campaña napoleónica, de producir muebles fácilmente transportables, será exportada igualmente al mobiliario señorial de la época Imperio, que producirá piezas como la mesa de despacho para el Castillo de Malmaison, cerca de París, en 1810.

21 *Vide* cap. 7.5 *Fachada posterior*. 448 y ss.



5-17: Mueble escritorio-tocador conservado en la actualidad. Fotografías: Guillem Carabí, marzo de 2007.



5-18: Escritorio mecánico de Socchi, hacia 1810. Imagen extraída de Edward Lucie-Smith, *Breve historia del mueble* (Barcelona: Destino, S.A., 1998) 125.



5-19: Estado actual de la puerta del palomar en el jardín de Casa Bofarull. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007

En la misma dirección —de juego, de sorpresa— se descubre, bajo una mínima repisa que subraya el espejo central del escritorio-tocador, la inscripción «*Veritat*». No es casualidad que sea precisamente bajo el espejo, semi oculto por la repisa —en una posición natural, sentados frente al mueble, no es posible leer la palabra; debemos alejarnos para ser conscientes de su presencia— cuando aparece la inscripción grabada personalmente por Jujol. Frente a la *vanitas* humana, el espejo nos devuelve, en su sinceridad, la más cruda de las realidades. «Verdad» como resultado de aquello que hallamos frente al espejo, único material cuya superficie no moldeable, dura, indeformable, no puede más que reflejar la realidad de la imagen confrontada.

Otros muebles, como el colgador que aparece en la misma lámina del escritorio-tocador comentado, serán ejecutados prácticamente sin cambios desde el croquis a su definición final (fig. 5-21). Lámparas de salón (figs. 5-22 y 5-23), estores (fig. 5-24) y otras piezas de las que no se han conservado ni dibujos ni su realización material, formarán parte del mobiliario que Jujol aporta a la reforma de la casa.

A través del testimonio de Concepció Pons²², sabemos que Jujol no sólo diseñó algunos muebles sino que se hizo cargo del diseño de la vajilla, sábanas, ropa de mesa, etc. Según explica Concepció Pons, la vajilla se adornaba, a lo largo de su perímetro, con un hilo dorado y, en el fondo de los platos, la B de Bofarull llenaba el espacio central.

5.3 FINALES DE 1916: ACCESO A LA PRENSA DE ACEITE Y EL MURO DE CERRAMIENTO

El cambio del año 1916 a 1917 identifica la nueva dirección que tomarán los posteriores ensayos y estudios en la reforma de Casa Bofarull. Si hasta ahora todos los dibujos se referían a la casa propiamente dicha, a partir de este momento el foco de interés se localiza en otras áreas que, aunque pertenecientes a la misma hacienda, no se encuentran

22 Concepció Pons Fortuny, nieta de Maria Pons Ballart —asistente de las hermanas Bofarull—, entrevista personal, 13 de julio de 2009. Según explica la Sra. Pons, y ella misma lo pone bajo interrogantes, cuando Josefa Bofarull baja a Tarragona durante los últimos años de su vida, se va llevando poco a poco elementos de la vajilla y la ropa diseñada por Jujol, dejándolo en casa de su ahijada, por miedo que no se quedara sin efectos una vez redactado el testamento, ya que su hermana Dolores tenía como preferido a su ahijado Manuel Manent. *Vide* capítulo 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa: perfil de las propietarias*. 102.



5-20: Detalle mueble escritorio-tocador. Debajo de la repisa que antecede al espejo se lee «Veritas». Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



5-22: AJ/CB/044 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Diseño de lámpara no realizada.



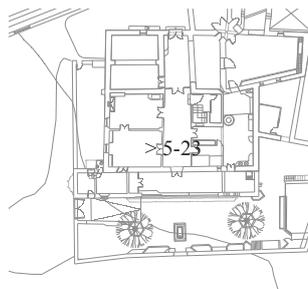
5-23: Estado actual lámpara comedor de invierno. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



5-21: Estado actual colgador esbozado en el extremo inferior derecho de AJ/CB/087 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



5-24: AJ/CB/043 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Diseño de cortina o estor de una sola pieza.



en la casa como tal. Se inicia un periodo en el que los espacios circundantes también deben ser favorecidos y el primer objeto de estudio será el muro que da límite a los lavaderos, la prensa y el huerto que se sitúan a un lado de la calle Mayor. Recordemos que dicha calle es la que se enfrenta al acceso principal, en pendiente y subiendo desde la calle que desciende de la plaza de la iglesia.

El muro existente —una tapia de piedra que separa las construcciones auxiliares de la calle— se dibuja definiendo un perfil que aumenta según la dimensión y objeto de lo que oculta. AJ/CB/080 (fig. 5-25) es el dibujo del alzado de la tapia sobre papel de 60 x 20 centímetros, convertido ahora en perfil que configura la nueva fachada a la calle. De muro a fachada, la pendiente de la calle sobre la que se construye aumenta en el mismo sentido; detrás se hallan los lavaderos, el huerto y la construcción que alberga la prensa de libra en sentido derecha-izquierda. La lámina está rotulada en el margen superior con las palabras «*prempsa de Casa Bofarull*» aderezada con interminables y continuos giros; a continuación la escala 1/50 y más abajo escribe «*frontis*». El espacio que da nombre al dibujo es el acceso a la prensa, que se identifica por la puerta que Jujol proyecta, caracterizada por el empleo de piedras en los laterales y arco de ladrillo en su parte superior. Dos indicaciones más, «*hort*» y «*porta antiga*» señalan las puertas existentes en la tapia.

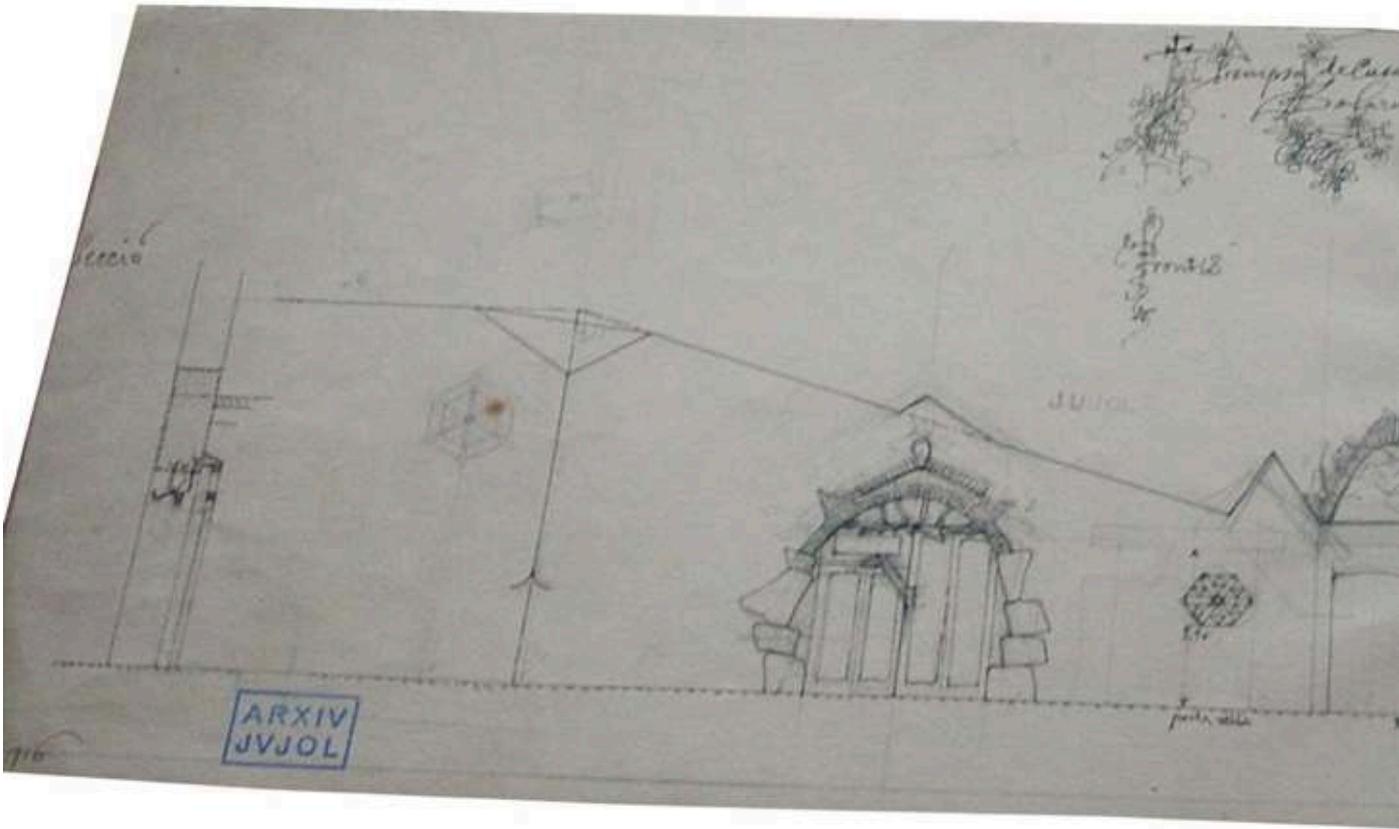
El dibujo contiene tres geometrías claramente diferenciadas. La primera pertenece al perfil del muro al que en diversos puntos se añaden unos triángulos irregulares que sobresalen por encima del perfil; la segunda geometría, la representan el arco de la puerta de acceso a la prensa y los arcos que asoman por detrás del muro, en la mitad derecha de la imagen; por último, los hexágonos que forman dos ventanas: la primera entre la puerta de la prensa y el acceso a los huertos que hay detrás de la tapia, y la segunda, en la parte de muro que ya ha doblado la calle. La presencia de estas tres formas en la composición del muro lo caracterizan formalmente, sobrepasando la función separadora o de límite que define un muro de cerramiento. Se dibujan de manera similar los arcos que se ven parcialmente por detrás del muro, y el arco de la puerta de acceso a la prensa. A lo largo del recorrido, tanto unos como otros ven rota su continuidad por formas triangulares que van accidentando el límite del borde superior. Esa misma geometría se observa a lo largo del perfil superior del muro, no con tanta insistencia, pero sí con la misma voluntad.

¿Dónde ha ensayado Jujol con anterioridad este mecanismo? ¿Responde únicamente a un capricho formal basado en el rechazo a cualquier atisbo de regularidad en el trazado, o forma parte de una propuesta disciplinar?

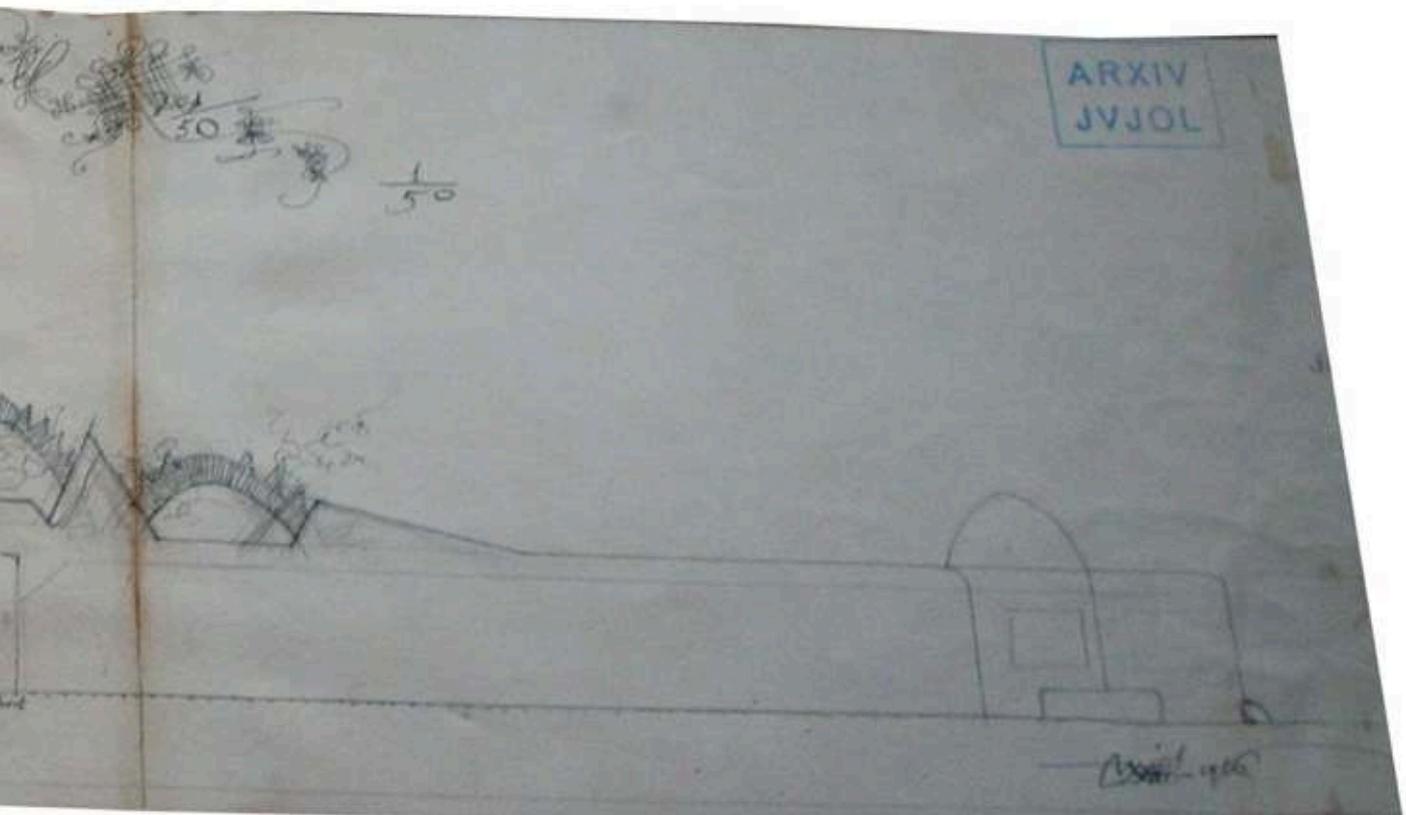
En el capítulo 3, *Finales de 1913: Anteproyecto de fachada posterior*, se ha visto como un detalle del croquis situado en el extremo superior de AJ/CB/105 (fig. 3-24) podía interpretarse como posible origen del recurso plástico que caracteriza el muro que separa la prensa y los lavaderos, de la calle. El paisaje inmediato como referente literal en la arquitectura *jujoliana* se dibujaría así a través del trazado del perfil de la tapia que separa calle de propiedades: territorio y paisaje se conjugan para legitimar la opción compositiva que da forma al muro.

Un segundo aspecto del muro no menos importante necesita ser señalado: el ritmo que mantienen la posición de cada una de las interrupciones o triángulos sobre el mismo. Su disposición responde a varias situaciones: o bien se elevan por encima del arco de la nueva puerta de la prensa, o enmarcan los arcos pertenecientes a la pérgola emplazada encima de los lavaderos, a lado y lado de los mismos, o señala el cambio de plano cuando el muro dobla la calle. Su posición atiende a una misma característica: todas las geometrías añadidas, que rompen la continuidad lineal del muro se suceden para rubricar, firmar, señalar, subrayar una intervención paralela; a cada nueva operación que Jujol efectúa, teniendo el muro existente de fondo, se le superpone otra sobre el propio muro que la ratifica. Al igual que firma, rubrica o rotula constantemente gran parte de los dibujos que produce durante el proyecto, Jujol utiliza la propia transformación de los elementos como señales de atención y personalización —rúbrica— sobre otras operaciones efectuadas en el mismo entorno. Enunciado de otra manera: las transformaciones no son individuales, sino que forman parte de una superposición de manipulaciones entre las cuales se producen ciertas jerarquías que permiten hablar de transformaciones de primer y segundo orden dentro de una misma operación.

Si las transformaciones —puerta, ventanas— se entienden dentro de un contexto —el muro— éste, en tanto que límite, deberá ser también manipulado reafirmando de nuevo su intervención en el mismo. En el caso concreto del muro analizado, el ritmo queda establecido por cada uno de los elementos que participan en la composición: sobre puerta, triángulo; sobre ventana, triángulo; entre arcos, triángulo; en esquina, el triángulo



5-25: AJ/CB/080 (Els Pallaresos: AJ, 1916). Alzado del muro que separa la calle de los lavaderos y la prensa.



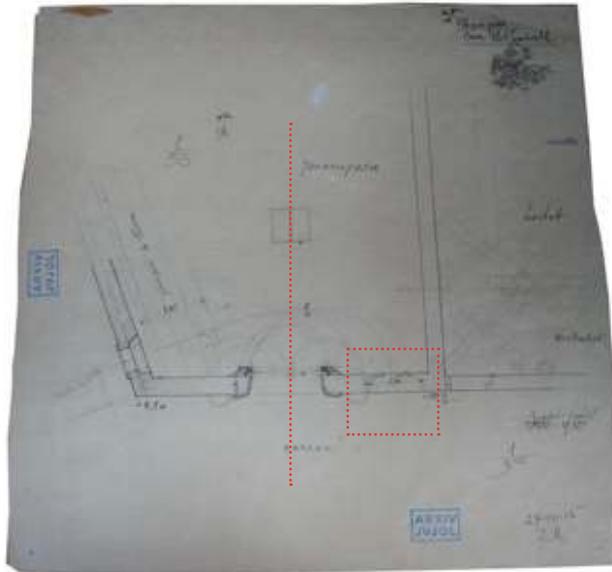
se invierte manifestando un cambio de dirección. La figura geométrica, transformada en reflejo del paisaje próximo, toma el protagonismo compositivo del perfil del muro. La afinidad o preferencia por el triángulo en todas sus variaciones —equilátero, isósceles, escaleno— responde posiblemente más a una cuestión perceptiva que no geométrica. Otra figura no tendría sobre el muro la analogía paisajística deseada.

Un último apunte acerca de la puerta de entrada a la prensa.

La puerta se detalla en dos dibujos: una planta, AJ/CB/102 (fig. 5-26) y un alzado, AJ/CB/101 (fig. 5-27); las fechas anotadas²³ indican que la planta se efectúa con unos meses de antelación sobre el alzado. En la planta se observa la reubicación de la nueva puerta, cuya posición se centra respecto del paño de muro existente entre el acceso al huerto y la esquina de la calle, a la vez que su eje coincide con la posición del depósito de decantación del aceite —en el plano el cuadrado situado delante de la puerta. Respecto al alzado de la puerta, no existe diferencia alguna con el alzado que Jujol ya había trazado en la fachada general del muro; de hecho, el dibujo es una copia del anterior, si no fuera por un matiz: las piedras que dispone Jujol en los arranques laterales de la puerta y hasta donde se inicia el arco de ladrillo, las dibuja forzando la perspectiva de manera que se manifiesta su grosor, sobre el paramento del muro. Las piedras no se aplacan, no se adhieren, sino que se incrustan pasando a formar parte constituyente del espacio en el que se colocan.

Una operación similar puede también leerse en el fragmento de planta que Jujol dibuja en el alzado de 1917, AJ/CB/101 (fig. 5-27). El trazo debajo del alzado muestra la primera piedra del lado izquierdo de la puerta, integrada con el muro que le sucede y sirviendo de soporte al hierro que separa la carpintería del hueco que forma el acceso. Piedra y muro son ya una misma pieza a la que se añade, resolviendo de forma sencilla y eficaz el encuentro entre carpintería y piedra, un hierro en forma de tubo que enlaza ambos materiales.

23 Jujol data AJ/CB/101 en 1917 sin especificar el mes, y anota en AJ/CB/102 dos fechas: «27-II-1916» y «XII-1916». Habitualmente, el arquitecto firma las fechas con el mes identificado en números romanos, por lo que entiendo que la primera fecha atiende al mes de febrero y no al número 11 que designaría noviembre. Por otra parte, el amplio lapso de tiempo entre ambas fechas —casi un año— pudiera ser debido a la circunstancia que en varias ocasiones ha apuntado M. Duran, en cuanto a la datación de los planos por parte del arquitecto, y que interpreta como la fecha de proyecto y la fecha en la que se ejecuta la obra.



5-26: AJ/CB/102 (Els Pallaresos: AJ; 1916). Detalle en planta de puerta de acceso a la prensa. En rojo se destaca la posición de la puerta original antes de la intervención de Jujol y el eje que enlaza la nueva puerta con la piedra de la prensa.



5-27: AJ/CB/101 (Els Pallaresos: AJ; 1917). Detalle en alzado de puerta de acceso a la prensa. No se produce diferenciación entre la piedra que subraya la jamba y el muro. En el alzado las piedras se dibujan forzando la perspectiva, poniendo así de manifiesto el grosor de las mismas.

5.4 HACIA 1917: VIDRIERAS DE COLORES. ESTUDIOS DEL ÁNGEL VELETA

Según indica, una vez más, el hijo del arquitecto, 1917 debió ser un buen año de cosecha para las hermanas Bofarull dada la intensa actividad que se vivió en las obras y propuestas de la casa²⁴. Ese mismo año Dolores y Josefa Bofarull encargan al arquitecto²⁵ el proyecto del ayuntamiento y escuela en un solar triangular de su propiedad, en el municipio de Els Pallaresos —aunque el compromiso de llevar adelante el proyecto se fecha en 1917, los planos del edificio se presentaron en 1920, fecha en que comienza su construcción . El nuevo encargo realizado a Jujol y la diversidad de propuestas que dibuja durante ese año el arquitecto para la Casa Bofarull, corroboran el comentario de su hijo acerca de la relativa bonanza de la economía de las dos hermanas.

Vidrieras de colores

Dos dibujos a color, despiezados según el montaje de los vidrios que debían completar las ventanas de la sala de estar situada en el extremo izquierdo de la fachada a los campos, se muestran sobre sendos papeles de idéntico formato: 80 x 75 centímetros. La dimensión de los dos dibujos corresponde a su representación en escala 1/1 y el color atiende al cromatismo escogido para cada pieza de vidrio. Azules, amarillos, verdes, rojos o naranjas intensos se combinan formando la paleta de colores que Jujol utiliza para el motivo que protagonizará las vidrieras de la ventana en esquina.

Los planos no están fechados, pero podemos suponer su realización hacia principios de 1917, cuando las obras de la fachada posterior a los campos debían estar ya casi finalizadas. AJ/CB/004 (fig.5-28) es el primero de los dibujos.

El hijo de Jujol lo ha interpretado como el dibujo de un *moixó*, voz con la que se denomina a un pájaro pequeño, genéricamente, en el Camp de Tarragona²⁶.

Por su cromatismo y vigoroso dibujo, destacan unas vidrieras que coronan unas ventanas de

24 Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 91.

25 Las hermanas Bofarull ya habían ejercido de protectoras y dinamizadoras del municipio de Els Pallaresos. Recordemos que en 1906, costeaban las obras de ampliación del cementerio para poder así construir una capilla panteón a la memoria de su tío. *Vide* capítulo 1.6: *Las hermanas Dolores y Josefa: perfil de las propietarias*. 138.

26 Según define Corominas la voz *moixó* define «*ocellet, del ll. tardà MUSCIO, -ONIS (...) en l'ús col·loquial és una paraula vivíssima des del Penedès cap al Sud, CPTarr etc., i tant o més en tota l'àrea del cat. occid.(...)*». Joan Corominas, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana volum V 4ª* ed. (1983; Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1993) 734.

la sala de estar. Un sencillo y movedido pájaro, con el regusto japonés de sus aves. El color dominante es el azul.²⁷

Sin embargo la longitud de su cuello, retorciéndose cuan largo es, la dimensión de las alas y una cruz pintada de rojo violeta entre la cabeza del ave y una de sus alas, me inclina a utilizar una vez más la tradición cristiana como clave para identificar el dibujo del pájaro. Un ave de mayor tamaño que el *moixó*, de pico alargado y con una carga simbólica propia del cristianismo nos lleva a la figura del pelícano²⁸.

La posibilidad de que el ave dibujada sea un pelícano —aún considerando matices no coincidentes como la ausencia de papada en el dibujo— cobra intensidad si consideramos el color escogido por Jujol para definir el pico que, de violeta intenso al igual que la cruz, recuerda el gesto que el ave ejecuta al herirse el cuerpo para resucitar con su sangre a sus crías desvanecidas. Cruz y pico del ave como los elementos unidos por su contacto íntimo, directo, con la sangre redentora²⁹.

El segundo dibujo, AJ/CB/005 (fig.5-29), de cromatismo similar representa un gallo y alude de manera sutil a otro de los símbolos más empleados por Jujol en los dibujos de la reforma: el escudo de la familia Bofarull. En el centro del animal, colocado bajo las barbillas, se observa el castillo que, reinterpretado, aparece en la imagen del escudo del apellido de Dolores y Josefa. Dos medias lunas son visibles también cerca del mismo, recordando la substitución que, en el escudo, realiza Jujol de los roques originales por medias lunas³⁰. El gallo, símbolo de vigilancia y de resurrección según la tradición cristiana es, también, animal cotidiano en la casa de las hermanas Bofarull, que volverá a estar presente como silueta dibujada por la suma de clavos sobre la plancha de la puerta del gallinero del jardín.

²⁷ Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 90.

²⁸ El pelícano había sido ya utilizado por Jujol en un dibujo de 1915 para la reforma de la casa Negre; sobre la tribuna mirador, en actitud de reposo, la figura del pelícano descansa sobre la cubierta.

²⁹ La imagen del pelícano que se hiere a sí mismo para con su sangre volver a la vida a sus crías, es recogida por San Isidoro de Sevilla a través de las creencias de su época en sus *Etimologías, libro XII: las bestias y los pájaros*. Lo cierto es que el propio San Isidoro no entra a valorar la veracidad de tal leyenda, aunque sí afirma la certeza de la aplicación de la imagen de la cigüeña que utilizan los cristianos para representar a Jesucristo. Joaquín Mir, *Para entender la Eucaristía* (Madrid: Ediciones Palabra S.A., 2003) 33. Para una síntesis de la descripción que del animal realizan los autores griegos donde se recoge igualmente la mencionada automutilación del pelícano —Aristóteles, Antígono, Plinio, Eliano y Dionisio— consultar también Fulgencio Martínez, *Diccionario de zoología en el mundo clásico* (Castellón: Ellago ediciones, 2007) 268.

³⁰ Vide capítulo 1.5 *Genealogía del apellido Bofarull: identidad y configuración*. 125.



5-28: AJ/CB/004 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo de ave para vidriera de la ventana en esquina de la fachada a los campos.



5-29: AJ/CB/005 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo de gallo para vidriera de la ventana en esquina de la fachada a los campos.

Estudios del ángel veleta

El siguiente grupo de dibujos estudian la estructura, imagen, soporte y detalles del ángel que corona la torre de la escalera. Jujol lo estudia en seis dibujos conservados en el Arxiu Jujol de los cuales sólo uno está datado del año 1917. Es posible, y muy probable, suponer que el conjunto de estas seis láminas puedan agruparse en un mismo lapso de tiempo próximo, al menos, al ecuador del año y antes de los últimos meses en los que Jujol atenderá nuevas ampliaciones³¹.

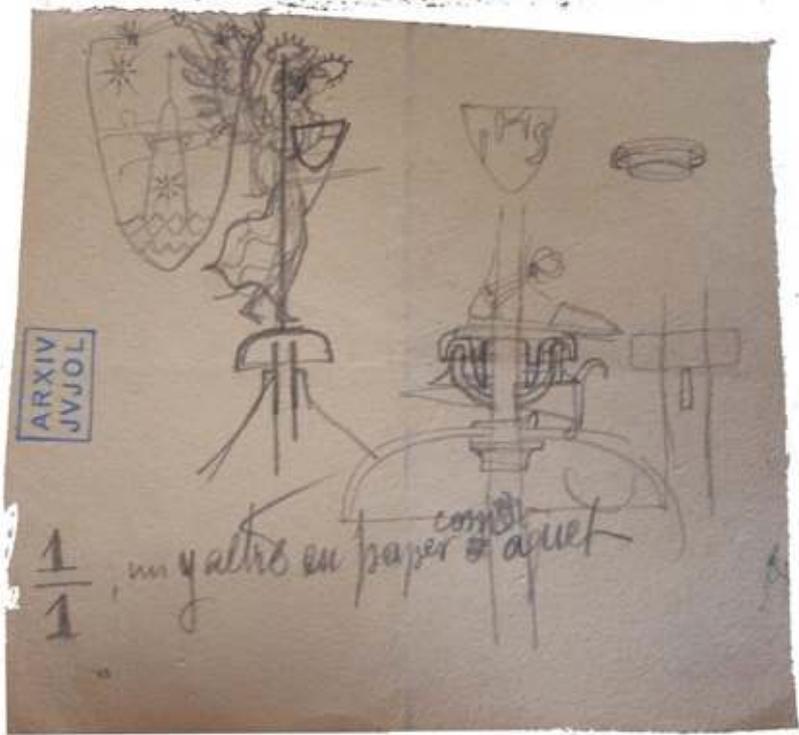
AJ/CB/047 (fig. 5-30) tiene como objeto estudiar la sujeción de la figura del ángel al fragmento de campana que le hará de soporte. Un primer dibujo de figura completa ensaya la idea de atravesar la figura con un perno que la sujete a la base; un segundo croquis, de detalle, estudia la manera de materializar la sujeción. Pero un dibujo de menor intensidad, que se solapa con la figura completa del ángel, permite pensar en su realización hacia mediados del año 1917, contemporáneo al proyecto de la aguja de la iglesia de Creixell de Mar (fig. 5-31):

Siendo párroco de Creixell, mosén Ramón Martí llamó a Jujol para mejorar la iglesia (...). El señor párroco habló de las mejoras que habría que realizar, y a tal fin convocó al pueblo a una reunión tras la misa dominical. Pasada la hora fijada, los únicos asistentes eran el arquitecto y el propio párroco. La decepción fue grande, pero no tanto como para desanimarlos. Mosén Martí le encargó en firme la aguja del campanario, y Jujol hizo el proyecto y dirigió las obras, aparte de su trabajo personal en la realización de las esculturas.³²

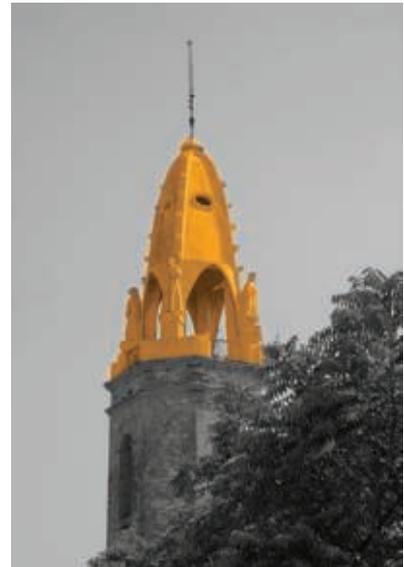
El croquis situado en el margen superior izquierdo, que representa un escudo protagonizado por un pináculo rematado con una cruz, y en la parte inferior las trazas que aluden a una población marítima, acercan la posibilidad de un cruce mental entre ambos proyectos, en el pensamiento de Jujol. Se trata, tanto en uno como en otro caso, de rematar el punto más alto de un edificio, pero aunque la asociación de ideas parece evidente, lo que deberá comprobarse más adelante es que connotación, si la hay, existe en el hecho de finalizar en altura un edificio civil particular —Casa Bofarull—, frente a un edificio religioso —iglesia de Creixell.

31 Si se atiende al orden con que Jujol hijo narra los trabajos que le van encargando al arquitecto, el proyecto de la aguja del campanario de Creixell es previo al encargo de la iglesia de Vistabella, que data durante el verano de 1917 mientras Jujol se encuentra pasando unos días de verano en La Secuita como venía siendo habitual durante esos años. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 94.

32 *Ibidem*. 93.



5-30: AJ/CB/047 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalles del soporte del ángel custodio. En la parte inferior de la lámina se lee: «1/1, un y altre en paper com aquet».



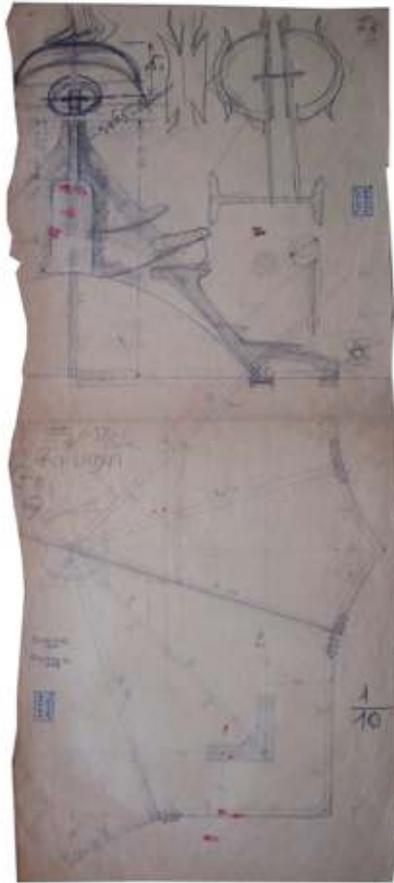
5-31: Fotografía: Guillem Carabí, 22 de agosto de 2009. Detalle del campanario de Creixell de Mar, con la intervención de Jujol señalada en color.

A AJ/CB/047 le acompañan otras dos láminas que estudian el soporte del ángel, concebido sobre una vieja campana, AJ/CB/061 (fig. 5-32) y AJ/CB/062 (fig. 5-33). Las tres definen, mediante el detalle, el mecanismo que Jujol empleará para sujetar la estatua del ángel a la base de la campana y de allí, a través de unos perfiles, a la cubierta de la torre de la escalera. El soporte bajo la campana, que buscará llegar hasta ésta con la mínima sección necesaria, se interrumpe en el aire de la misma forma que los pies del ángel no descansan literalmente sobre la superficie de la vieja campana. Entre los tres elementos se manifiesta, desde los dibujos, la voluntad por mantener, cada uno de ellos, la autonomía suficiente para hacerlos reconocibles: ángel-campana-soporte hasta la cubierta. Los tres objetos parecen flotar en el aire, donde el elemento aglutinador será el vástago central que une y enlaza cada una de las partes, como si de un enorme tallo se tratara.

En el margen derecho de AJ/CB/062 (fig. 5-33) aparece como imagen en perspectiva, lejos de la rigidez y racionalidad que impone el dibujo en planta y alzado, un modelo a imitar: tallo, flor, herramienta o forja decorativa, su definición no importa tanto como su capacidad de convertirse en mecanismo de observación que sirva de intuición lógica y sencilla a la resolución de un sistema propuesto.

AJ/CB/046 (fig. 5-34) se ocupa del armazón interno y la estructura de la estatua. Dos números, dos distancias son suficientes para prever el armazón del ángel: 1,65 metros de altura y 0,37 metros de ancho correspondiente a la espalda. El soporte sobre el que se realiza el dibujo —un papel azul de sobre recortado— nos muestra una vez más la inmediatez: el dibujo pensado como respuesta urgente a un interrogante que resolver, posiblemente realizado en un momento de distracción en el que el objeto de estudio no tenía por qué ser el proyecto de Casa Bofarull.

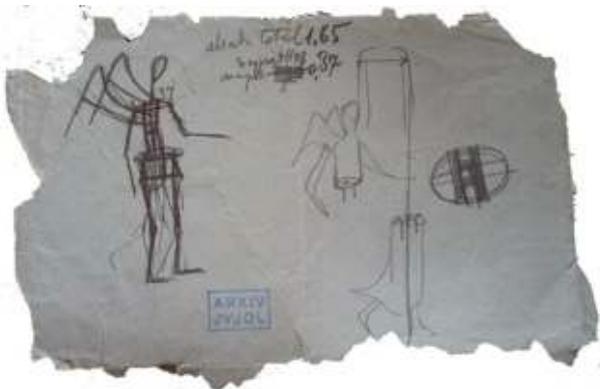
El siguiente dibujo, AJ/CB/045 (fig. 5-35), único del grupo que especifica el año de su realización, muestra la imagen del ángel montado sobre el soporte campana. El esquematismo de la estructura anterior deja paso ahora a la perspectiva, imagen última que trata de identificar la atmósfera con la que deberá convivir la estatua del ángel: sobre la máxima altura que permite el techo de Casa Bofarull, allí donde el soplo del viento no da tregua a la figura que vigila y custodia, se alza la figura cuyos ropajes han quedado congelados por la acción del aire que, a su vez, obliga a realizar unos arabescos al rótulo



5-32: AJ/CB/061 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Detalle en planta y sección del mecanismo de apoyo de la estatua del ángel.



5-33: AJ/CB/062 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). En el margen derecho y en perspectiva posible imagen de referencia para entender el mecanismo de sujeción.



5-34: AJ/CB/046 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Dibujo del armazón y descomposición del ángel en dos piezas



5-35: AJ/CB/045 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Estudio en perspectiva del ángel en su posición definitiva.

que lo acompaña: «*Angele Dei*»³³

Finalmente, el último croquis, AJ/CB/048 (fig. 5-36), aparece de nuevo bajo la forma de dibujo en perspectiva. Comparado con el anterior, únicamente un detalle lo caracteriza y lo hace distinto: la posición de las alas. En este último apunte, la posición de la figura, más vertical que en el anterior y formando prácticamente un mismo eje entre cuerpo y alas, permite congelar la llegada del ángel y el detener de su vuelo sobre la superficie de la campana. Así lo confirma la posición de uno de los pies, cuya planta conserva aún la vertical propia de quien aún está tomando contacto, justo en el momento previo de la recepción del cuerpo llegado desde el aire, con el plano de apoyo.

No puede afirmarse que sea ésta la última versión dibujada del ángel, pero sí es la que mantiene el acento de forma más notable en el efecto plástico que la figura debía de producir en aquellos que la observaran, veintidós metros por debajo del mismo. Coronar la casa no es una cuestión de forma o estilo con el que finalizar el punto alto del edificio; es dotarla de un mensajero, guardián y guía que vela por la paz del pueblo y recuerda el deber cristiano. El movimiento, el paso del aire dejándose sentir a través del leve movimiento del ropaje, las alas y las cintas de la figura emplazan y sitúan el medio natural del que proviene el mensajero.

Casi un año más tarde, durante el mes de octubre de 1918, el ángel ya construido, se expondrá en el escaparate de la ferretería Bernabé Martí, de Tarragona:

En los magníficos escaparates de la ferretería de D. Bernabé Martí, S. en C., llamaba ayer la atención del público que transitaba por la calle de San Agustín, una gigantesca imagen del Arcángel San Miguel, obra del distinguido y reputado arquitecto barcelonés don José M^a Jujol, y destinada a la cúpula de la casa «payral» que en el vecino pueblo de Pallaresos tienen las señoras D.^a Dolores y doña Josefa Bofarull.

La imagen en cuestión, al decir de los inteligentes, es una acabada obra de arte que dice mucho en honor del señor Jujol, autor del dibujo, habiendo intervenido en la confección de la misma distinguidos artistas de esta localidad.

Estará expuesta 4 ó 5 días al objeto de que nuestro público pueda apreciar tan notable trabajo.³⁴

33 Inscripción que acompaña AJ/CB/045 en el margen superior derecho. Acerca de la expresión *Angele Dei* ya me he referido en el capítulo 4.1 *Láminas originales*: 249.

34 *Diario de Tarragona*, 20 de octubre de 1918: 2. La noticia también saldrá publicada exactamente con el mismo texto en el diario *La Cruz, diario católico, Año XVIII n. 5808*, 20 de octubre de 1918: 2.



5-36: AJ/CB/048 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Estudio del ángel. El fondo azul no es original de Jujol. Tecla Jujol, hija del arquitecto, colocó el original recortado sobre un fondo azul para no perder el documento, y resaltar asimismo el propio dibujo.

5.5 FINALES DE 1917: PROYECTO DE CASA PARA LOS ADMINISTRADORES Y JARDÍN POSTERIOR DE CASA BOFARULL

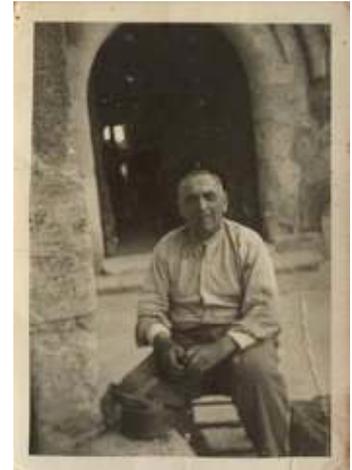
Quizá el hecho que determina, junto al encargo del nuevo Ayuntamiento y las escuelas para Els Pallaresos, la prosperidad del año 1917 en la economía de las hermanas Bofarull, sea el proyecto de la casa para la familia de los que son sus administradores y operarios. No será la única vivienda que costeen las dos hermanas; según explican tanto familiares directos de Joan Pons, como el hijo del arquitecto, o descendientes de las familia Fortuny y Soler; un número respetable de las viviendas del pueblo, en su origen, fueron subvencionadas y donadas a los trabajadores que estaban a cargo de las obras de reforma en la casa por Dolores y Josefa Bofarull, como benefactoras implicadas en el desarrollo del pueblo.

Joan Pons³⁵ (fig. 5-37), administrador general de las cuentas de las dos hermanas, y su familia, verá recompensada su confianza y trabajo al frente de las tierras y del servicio doméstico con el proyecto y construcción de su vivienda. La casa del administrador se halla a continuación de la entrada al establo situado perpendicularmente al acceso de la casa, y con fachada lateral que acompaña el camino que lleva a la casa. El nuevo edificio continúa el ángulo formado por el acceso principal que da forma y construye, de esta manera, el lateral de la calle que conduce a la casa de las hermanas Bofarull.

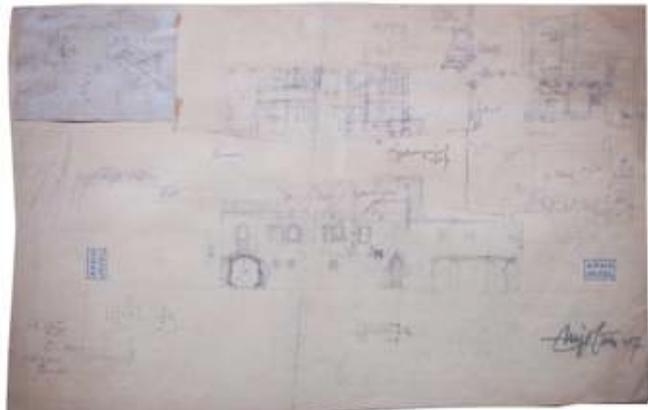
Proyecto de casa para los administradores

Se conservan tres dibujos relacionados con esta nueva propuesta de ampliación. El primero de ellos, AJ/CB/103 (fig. 5-38) resuelve, en una misma lámina, el programa y la imagen de las viviendas. Jujol las soluciona desarrollando su programa paralelo a la calle, de manera que los dormitorios siempre tengan abertura a la misma. El edificio se sitúa longitudinalmente y aprovecha el ligero quiebro que tiene la calle, para separar los cuatro dormitorios de la cocina-comedor; la escalera de acceso al piso superior se halla a continuación de la puerta de entrada, independizando el piso superior donde se sitúa la segunda vivienda que consta de seis dormitorios, cocina, comedor y despensa. El aprovechamiento máximo del espacio parece ser la premisa principal del proyecto, el cual no define, a penas, diferencias entre planta baja y superior. La sala perpendicular

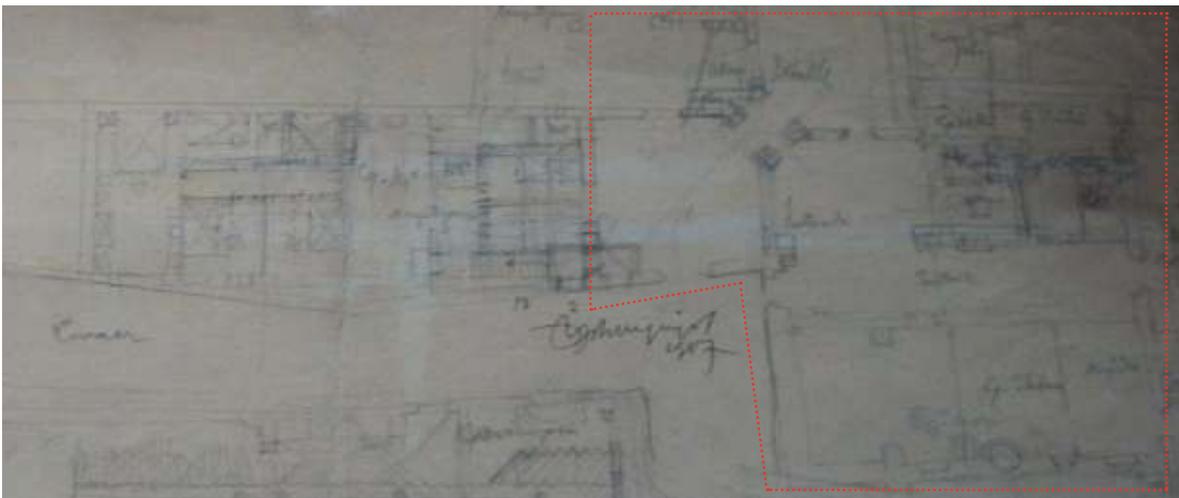
³⁵ Vide cap. 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa: perfil de las propietarias*, 138.



5-37: Retrato de Joan Pons, sentado a la entrada de su vivienda, a mediados del siglo XX (Els Pallaresos: APCCP, c.1950).



5-38: AJ/CB/103 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Proyecto de casa para los administradores y los operarios.



5-39: Fragmento ampliado de AJ/CB/103, mostrando la planta baja de la nueva vivienda y la "L" que forma con Casa Bofarull. Ambos edificios se dibujan como si de una única propuesta se tratara. En rojo se señala la casa de las señoras Bofarull, quedando a la izquierda de la imagen la casa del administrador Joan Pons.

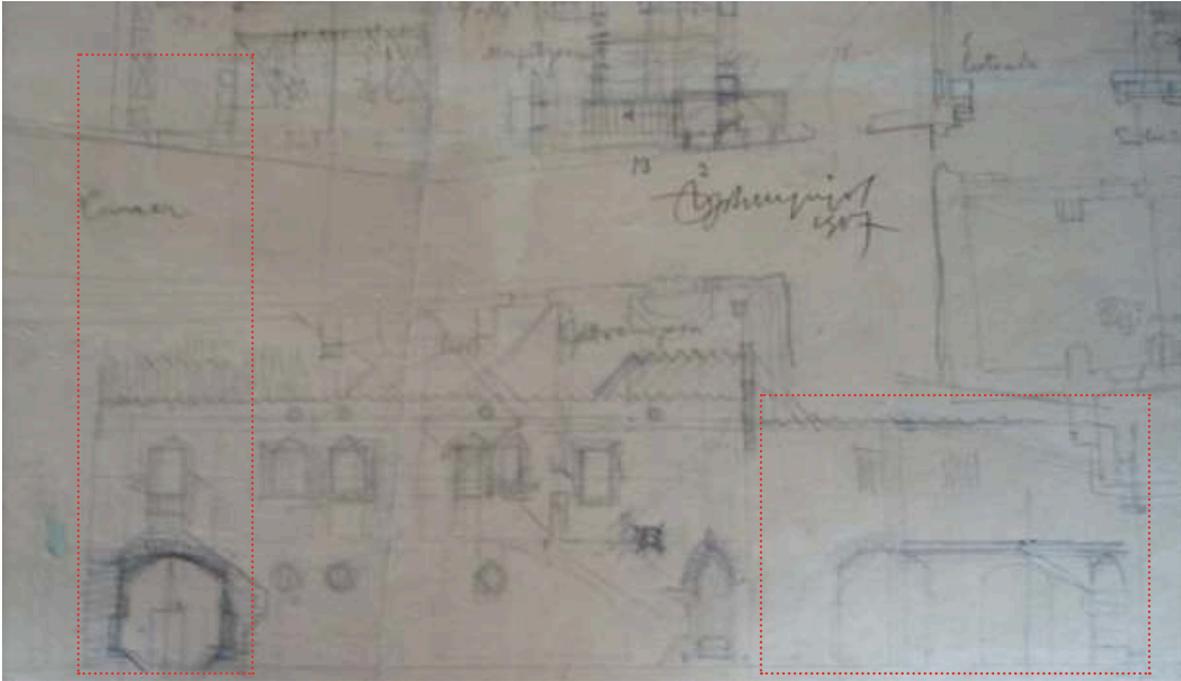
a la calle sirve de eje separador entre la zona nocturna —dormitorios— y la diurna —cocina, comedor y despensa.

La casa construye y urbaniza la calle situándose lo más próxima posible a la casa y como apéndice de la misma. Como se observa en el detalle de AJ/CB/103 (fig. 5-39), no existe separación entre el acceso a la escalera y el espacio que permite llegar hasta el establo. Tanto la planta como el alzado se dibujan con la presencia de la masía original, donde cada una de sus estancias se identifican con su nombre, al igual que hace con el nuevo edificio. No existe gráficamente diferencia alguna entre lo viejo y lo nuevo; se trata la intervención con igualdad jerárquica ya sea en uno o en otro inmueble. Esta forma de abordar las ampliaciones de Casa Bofarull hace que desaparezca la temporalidad entre uno y otro edificio; de hecho, la intervención de nueva planta para la casa de los administradores conlleva cambios de reforma en la masía existente. El aumento de volumen edificado que comporta la casa de los administradores, a lo largo de la calle mayor, provoca que el establo existente deba buscar salida directa a la calle; el lugar por donde se comunica es el espacio que Jujol había detectado tres años antes³⁶, como nudo interno a resolver.

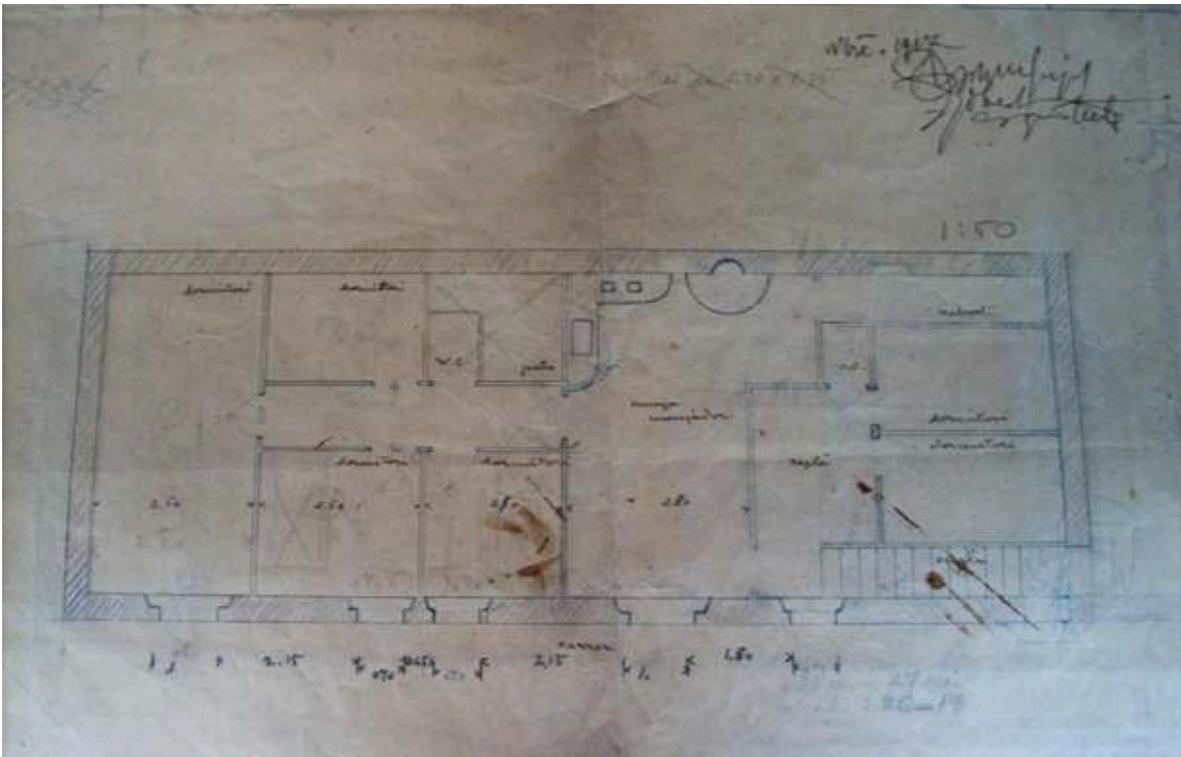
Otros espacios, como el almacén de las algarrobas o el paso al almacén de aceite, se reconvierten en comedor y cocina del piso en planta baja. Sobre el mismo documento Jujol dibuja el alzado de la casa de los administradores, sobre el cual una duda parece hacer rectificar el programa inicial de la vivienda: en el lugar que debiera ocupar una ventana perteneciente al dormitorio en esquina de planta baja, aparece una puerta de amplias dimensiones (fig. 5-40). La puerta de acceso se sitúa en el extremo opuesto, por lo que las medidas de la puerta señalada sólo deberían responder a la voluntad de poder ser atravesada por un carro o vehículo similar, con lo que la posibilidad de que el dormitorio fuera ocupado por un local destinado a guardar género o espacio semejante, sería factible. Si tenemos en cuenta la supresión de lugares de almacenamiento que con la construcción de la nueva vivienda se debía realizar, la puerta podría responder a esa necesidad de espacio, que Jujol plantea como posibilidad durante el proceso de proyecto.

La planta alta o segunda vivienda dibujada en AJ/CB/104 (fig. 5-41) contiene el mismo

³⁶ *Vide* fig. 5-04. 269.



5-40: Fragmento de AJ/CB/103, mostrando el alzado en correspondencia con la planta baja de la vivienda de los administradores. Se observa la discordancia entre la puerta del extremo izquierdo del alzado y el dormitorio que se ubica en su situación análoga en planta. A la derecha de la imagen, se recuadra la parte de alzado que correspondería con la sección interior de casa Bofarull, mostrando las puertas que conectan la entrada con el establo.



5-41: AJ/CB/104 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Planta primera de la casa para los administradores.

programa que la planta baja; sólo una diferencia: la planta ocupa con más dormitorios los espacios que en el piso inferior correspondían al paso necesario entre la escalera y el acceso a la vivienda. La voluntad de colocar el mayor número de dormitorios posible impide la ventilación natural a uno de ellos. La distribución en planta, tanto de uno como de otro piso, responde a la estricta racionalización del espacio para cumplir con el programa asignado. Jujol dibuja el alzado de la nueva casa de Joan Pons, prolongando la fachada hacia la derecha, donde se confunden alzado exterior con la sección interior de Casa Bofarull, y el espacio que conecta la entrada de la misma con el acceso a los establos. La preocupación del arquitecto por relacionar, física y literalmente, el espacio donde los animales de tracción —motor de producción de la masía—, y la vivienda de Joan Pons —la persona que gestiona, se ocupa y cuida de que dicha producción funcione—, se refleja en la continuidad espacial y el lugar que ocupa la nueva casa³⁷.

La sección que Jujol dibuja en AJ/CB/100 (fig. 5-42) y que incluye el fragmento de planta asociado, aporta nuevos datos. A través de los comentarios anotados puede afirmarse que en efecto, el piso en planta baja corresponde a la casa para Joan Pons —«*porta del pis Joanet*»³⁸—, y que la puerta de acceso es la de dimensiones reducidas —«*porta d'entrada*»³⁹— que enlaza seguidamente con la escalera. Los escalones, numerados en al menos dos ocasiones, remiten a la dificultad por encajar la escalera de acceso al piso superior en tan angosto espacio. Finalmente serán 17 escalones —«*17 graons de 19-18 cm. d'alsada*»⁴⁰. Las estrecheces del espacio existente, y la necesidad de dotar de viviendas a los operarios de Casa Bofarull, no dan lugar a excesivas especulaciones espaciales y Jujol resuelve el encargo con absoluta racionalidad constructiva. Sólo la imagen de la fachada guardará una familiar relación con otras operaciones efectuadas en la casa de las hermanas Bofarull. La combinación de piedras, ladrillo visto enmarcando las ventanas y la geometría de los huecos serán la marca que Jujol imprimirá a la casa haciendo reconocible su pertenencia a la misma operación que le llevará diecisiete años: la reforma de Casa Bofarull.

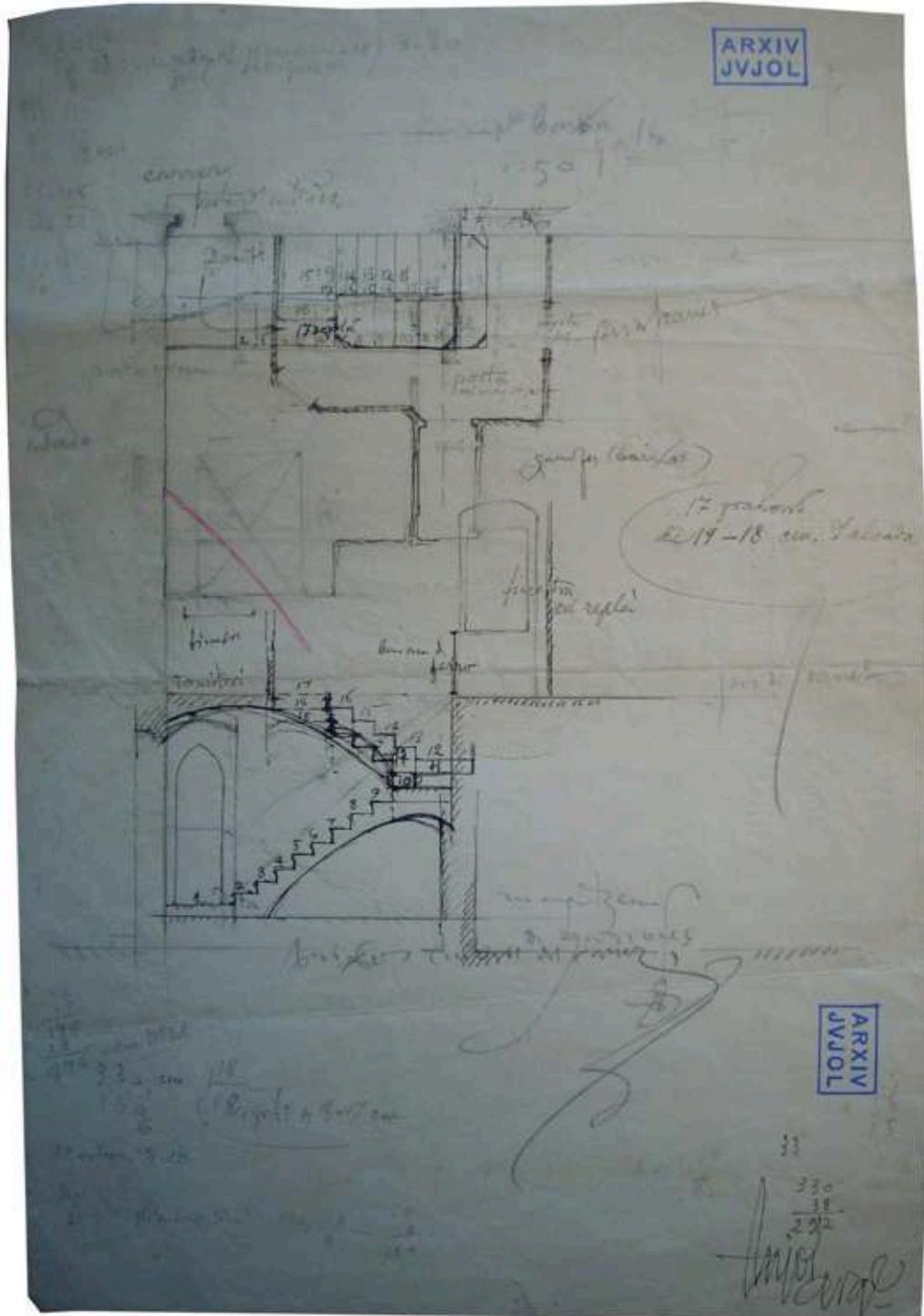
Nos hallamos a finales de 1917. Jujol se presenta por esas fechas al concurso en

37 La casa podría haberse situado en el espacio que unos años más tarde ocuparán un nuevo garage y otras dependencias para los trabajadores, mas cercana a la era.

38 Anotación en margen superior derecho de AJ/CB/100.

39 Anotación en margen superior izquierdo de AJ/CB/100.

40 Anotación en margen central derecho de AJ/CB/100.



5-42: AJ/CB/100 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Sección de la casa de los administradores, dibujada a continuación del fragmento de planta correspondiente y con numerosas anotaciones técnicas.

Tarragona para completar el camarín de la Virgen del Carmen de la iglesia de los padres Carmelitas⁴¹ y que vence al año siguiente. Mientras, en Sant Joan Despí, construye la tribuna que caracteriza la fachada principal de la reforma de Can Negre. Pero será, de nuevo, el muro que encierra el jardín de una vivienda que proyecta unos meses antes en Barcelona —concretamente la Torre Queralt⁴²—, la que permite establecer paralelismos y comprobar como Jujol ensaya en diversas ocasiones las mismas operaciones que había empleado en el muro que separa los lavaderos de la calle, en Casa Bofarull.

La tapia que separa la calle Pineda del jardín previo al acceso a la vivienda (figs. 5-43 y 5-44), realizada con piedras y mortero, conserva dos características que ya había dibujado Jujol en el plano para el muro de los lavaderos: en primer lugar, la inclusión de triángulos en su perfil, rompiendo de esta manera la horizontal que suele coronar de forma natural cualquier muro de separación; segundo, la incrustación de piedras en vertical en determinados puntos, singularizando el remate del muro.

Ambos proyectos comparten cronología —sólo un año separa las dos realizaciones— y un entorno lejano pero visualmente similar. El emplazamiento de la Torre Queralt, —La Creueta del Coll— es, en 1917, una de las colinas que recuerda a la localidad de Barcelona la presencia de la montaña y, por defecto, de una naturaleza muy próxima en la ciudad. Durante los primeros años del siglo XX la colina es más un lugar de veraneo, alejado de la capital, que un barrio de la misma cuya configuración corresponde a una urbanización de torres aisladas. Su apartada localización, debido a la topografía existente —su geografía corresponde al valle formado por las colinas del Carmelo y del Coll— junto a su condición de balcón sobre la ciudad, hacen del Coll uno de los núcleos periféricos de la ciudad en el que familias, con cierto poder adquisitivo, se hacen construir torres de veraneo donde poder disfrutar de domingos y periodos estivales. Como en cualquier otro lugar de montaña, la piedra está presente y se halla por doquier,

41 De las operaciones que realiza para el camarín, destaca la que explica la observación que hace Jujol acerca de la soga que sirve a los albañiles en las bóvedas que construyen, de asideros para no resbalar y caer; la soga se convertirá en manos del arquitecto en pasamanos de hierro y las pisadas sobre la bóveda en modillones que permiten el paso de forma más segura a efectos de reparación o mantenimiento. El camarín fue destruido en 1936, conservándose la estructura y la cúpula exterior, de la cual se suprimió en 1968 la escalera referida. Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 97.

42 Los planos correspondientes a la casa denominada Torre Queralt, segunda torre que debía completar el proyecto de la casa Sant Salvador situada al pie de la colina de la Creueta del Coll en el barrio de Gracia de Barcelona, los presenta Jujol en el ayuntamiento el 3 febrero de 1917. *Ibidem* 81.



5-43 Imagen actual de la Torre Queralt. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2010.



5-44: Torre Queralt, hacia 1950. Fotografía extraída de Vincent Ligtenlijn y Rein Saariste, *op. cit.* 104

máxime con la presencia de la cantera que rodea el paseo de Nostra Senyora del Coll. La piedra, protagonista del lugar, será mostrada en diversas posiciones a lo largo del muro y en algunos remates de la Torre Queralt. También sucederá así en los remates de la torre de la escalera de Casa Bofarull.

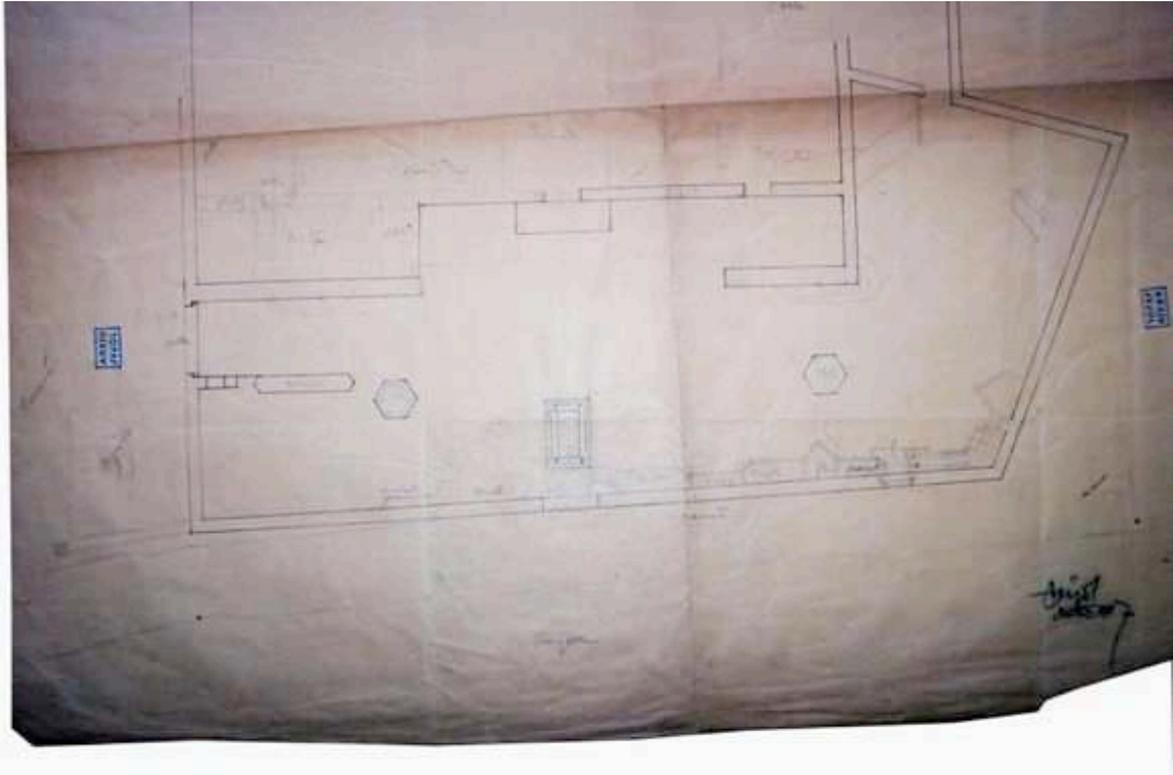
Jardín posterior de Casa Bofarull

Un único plano fechado en noviembre de 1917, AJ/CB/078 (fig. 5-45), de dimensiones 88 x 80 centímetros y con un papel adherido en su extremo superior derecho, ejemplifica el jardín posterior de Casa Bofarull. Su trazado a escala y realizado con regla y escuadra, esquematiza la geometría básica en planta de la parte posterior de la reforma y sitúa los elementos aislados que caracterizan este espacio: dos huecos en el suelo identificados con la palabra *clot*, y un rectángulo atravesado tenuemente por un aspa. Los dos huecos consisten en un par de hexágonos alineados que coinciden aproximadamente con el final de la casa por el extremo derecho y con el inicio del arco que abre la planta baja de la galería en el extremo izquierdo. Entremedio, situado de forma asimétrica, el rectángulo.

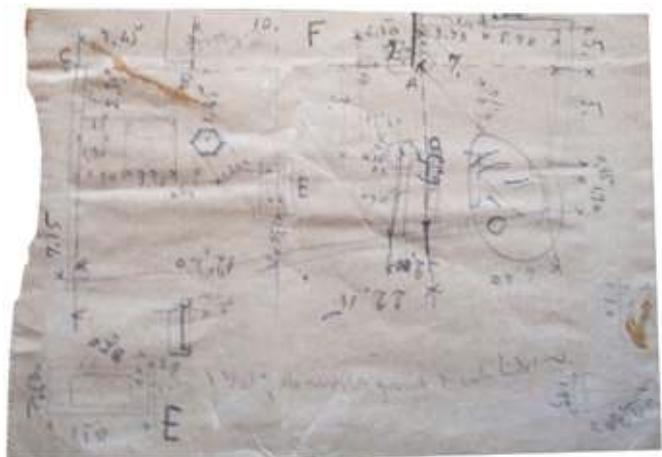
Sobre las dos líneas paralelas que definen el muro de cierre del jardín se dibujan unas geometrías alternadas en cuanto a forma y dimensiones, subrayando el área confrontada a la fachada; su delineado es tenue respecto al resto de dibujo y unas anotaciones identifican su función: «*assiento*» y «*terraplé*». El resto de palabras que acompañan el dibujo en planta van señalando las distintas partes del programa: «*pati, w.c., menjador, aceti, oli, cuina d'estiu, dipòsit, porta, camí*»⁴³. La profusión de nombres descriptivos y el esquematismo empleado en el dibujo, en el que no hay apenas distinción entre el trazo otorgado a un objeto decorativo o el que define las paredes de la casa, parecen reflejar la estricta finalidad del plano que sitúa las relaciones de distancia entre cada elemento, dejando la decisión para concretar otros aspectos de carácter matérico o tectónico a pie de obra o a través de las instrucciones dadas a sus colaboradores.

Adherida a la misma lámina y en una hoja perteneciente a un cuaderno de hojas que se arrancan —seguramente el mismo tipo de cuaderno con el que Jujol tomó los primeros apuntes de la casa y que debía llevar siempre encima en sus desplazamientos a Els Pallaresos—, se conservan los apuntes previos al dibujo a escala (fig. 5-46). Sobre un

⁴³ Leyenda incorporada en AJ/CB/078 que define cada una de las estancias o elementos que aparece en el plano.



5-45: Fragmento inferior de AJ/CB/078 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Planta del jardín posterior en el espacio comprendido entre la fachada a los campos y el muro de cierre de la casa. Apoyándose sobre la horizontal del muro de cierre aparecen los asientos y los terraplenes. El rectángulo que representa la pequeña fuente preexistente se encara a la abertura del muro para ver y ser vista desde el exterior.



5-46: Hoja arrancada de cuadernillo y sujeta al extremo superior izquierdo de AJ/CB/078 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Toma de medidas y anotaciones del jardín posterior.

papel de 22 x 14 centímetros se toma el croquis con las medidas correspondientes a las preexistencias del jardín. La toma de medidas se superpone a decisiones de proyecto como la abertura en el muro de un hueco que permita la conexión visual de la fuente con el exterior, o la ubicación de asientos a lo largo del muro de cerramiento.

El hueco de acceso principal

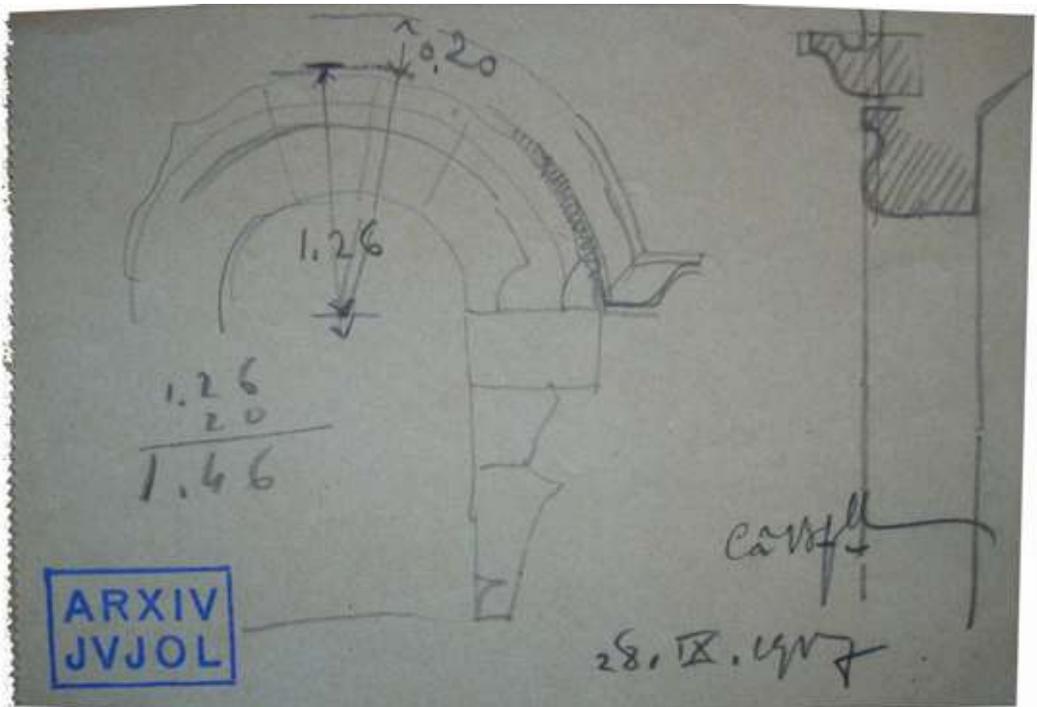
En lápiz, sobre papel de cuadernillo, Jujol dibuja el detalle de la intervención que recibirá a todo aquel que atraviese el umbral de Casa Bofarull: el arco bajo el cual se abre la puerta de acceso en la fachada principal de la casa (fig. 5-47).

Pocas anotaciones son necesarias para calcular los radios de curvatura de las molduras que rematarán la puerta de entrada: un par de medidas acotadas y una sección acompañan el alzado de la puerta. La puerta no se dibuja; el encuentro con el suelo desaparece y ni tan siquiera la sección alcanza, con su vertical, el punto sobre el cual se apoya. Jujol dibuja únicamente aquello que le interesa en ese momento, aquello que necesita, aquellas dimensiones imprescindibles y el perfil básico para ser construido: las distancias al centro de las distintas arquivoltas y, en sección, el perfil que deberán dibujar cada uno de los arcos concéntricos que las forman.

El dibujo presenta la fecha de 28 de septiembre de 1917. La ausencia de más detalles hace sobreentender que la puerta de madera, tal como la conocemos actualmente, ya estaba construida⁴⁴.

La referencia que utiliza Jujol se encuentra en los paramentos exteriores de las portadas románicas, pero reinterpretada y utilizada según una heterodoxia formal que se lee, por ejemplo, en la moldura sobre la que descansa la última arquivolta pero desplazada respecto los sillares que está descubiertos; la moldura queda así suspendida por encima del revoco de la fachada, señalando el material predominante de fachada, y no la sillería que ennoblece la entrada. O también la sección que dibuja y construye, formada por dos golas de muy distinta curvatura para subrayar el efecto de sombra —y, por tanto,

44 Según nos indica su hijo, la puerta de madera, con los remaches de hierro y las viejas herramientas incrustadas, datan de 1915. Grabado sobre las herramientas incrustadas que la cruzan, y en números romanos, se muestra otra fecha: MCMXVII. Este último dato hará referencia, con toda probabilidad, al año en que se refuerza la estructura de la puerta con la colocación de los hierros y nuevos goznes, coincidente con la realización de las molduras que rodean el arco de la puerta.



5-47: AJ/CB/041 (Els Pallaresos: AJ, 1917). Detalle de puerta de acceso principal; alzado y sección.

de volumen— en las arquivoltas sobre la puerta. Referencia, pues, a un lenguaje pasado que señala el protagonismo de la avanzada edad de la casa, pero consciencia de que el respeto por el lenguaje no se halla en la ortodoxia sintáctica sino en el reconocimiento de su uso, adaptado a una nueva exploración constructiva.

5.6 FINALES DE 1918: INSTALACIÓN DEL ÁNGEL CUSTODIO.

Un año después de los ensayos dibujados, se procede a la instalación del ángel sobre la cubierta de Casa Bofarull. Tres son los dibujos que se agrupan bajo el mismo contenido, realizados seguramente a pie de la casa, mientras se procede al montaje del ángel. Los dibujos ilustran tanto el proceso como la técnica empleada y el estado de la construcción de la torre de la escalera sobre la que debía ir la figura del ángel. A través de ellos podemos comprobar el estado de finalización de la torre de la escalera y lo que es más importante: cómo ve Jujol y cuál es la mirada que efectúa sobre su propia obra.

La fecha que incorpora Jujol a sus dibujos es del día 20 de diciembre de 1918. Los dos primeros, AJ/CB/064 y AJ/CB/065 se centran en los apuntes que testifican el montaje del andamiaje, necesario para la colocación del ángel, en el punto más alto de la cubierta. El primero de ellos, AJ/CB/064 (fig. 5-48) recoge el instante en el que, una vez colocada la estructura andamio de madera, se fija el eje central rotatorio que permitirá el giro del ángel según ofrezcan las alas resistencia a la fuerza del viento. La perspectiva parece dibujada desde la calle de acceso, en la fachada norte. La cubierta se integra con las paredes del mirador y sirve de apoyo al entramado de madera que ajusta y ayuda a la sujeción de los postes verticales de montaje. Un rayado vertical distingue los planos de la fachada en sombra de los que están iluminados, lo que permite plantear serias dudas acerca de su realización *in situ*: en caso de haberse trazado el dibujo realmente durante el proceso de montaje del ángel a pie de obra, no debería existir la sombra arrojada que Jujol dibuja a la izquierda de la imagen por tratarse de un paramento a norte y más, teniendo en cuenta que el dibujo se fecha en el mes de diciembre, época en la que el sol tiene un menor índice de insolación por efecto de su recorrido.

El segundo apunte, AJ/CB/065 (fig. 5-49), parece dibujado desde el terrado de la galería. Las horas van pasando y el ángel ya está montado encima del perno rotatorio. Las



5-48: AJ/CB/064 (Els Pallaresos: AJ, 1918). Perspectiva del instante correspondiente al montaje de los andamios para la instalación del ángel sobre la cubierta de la torre.

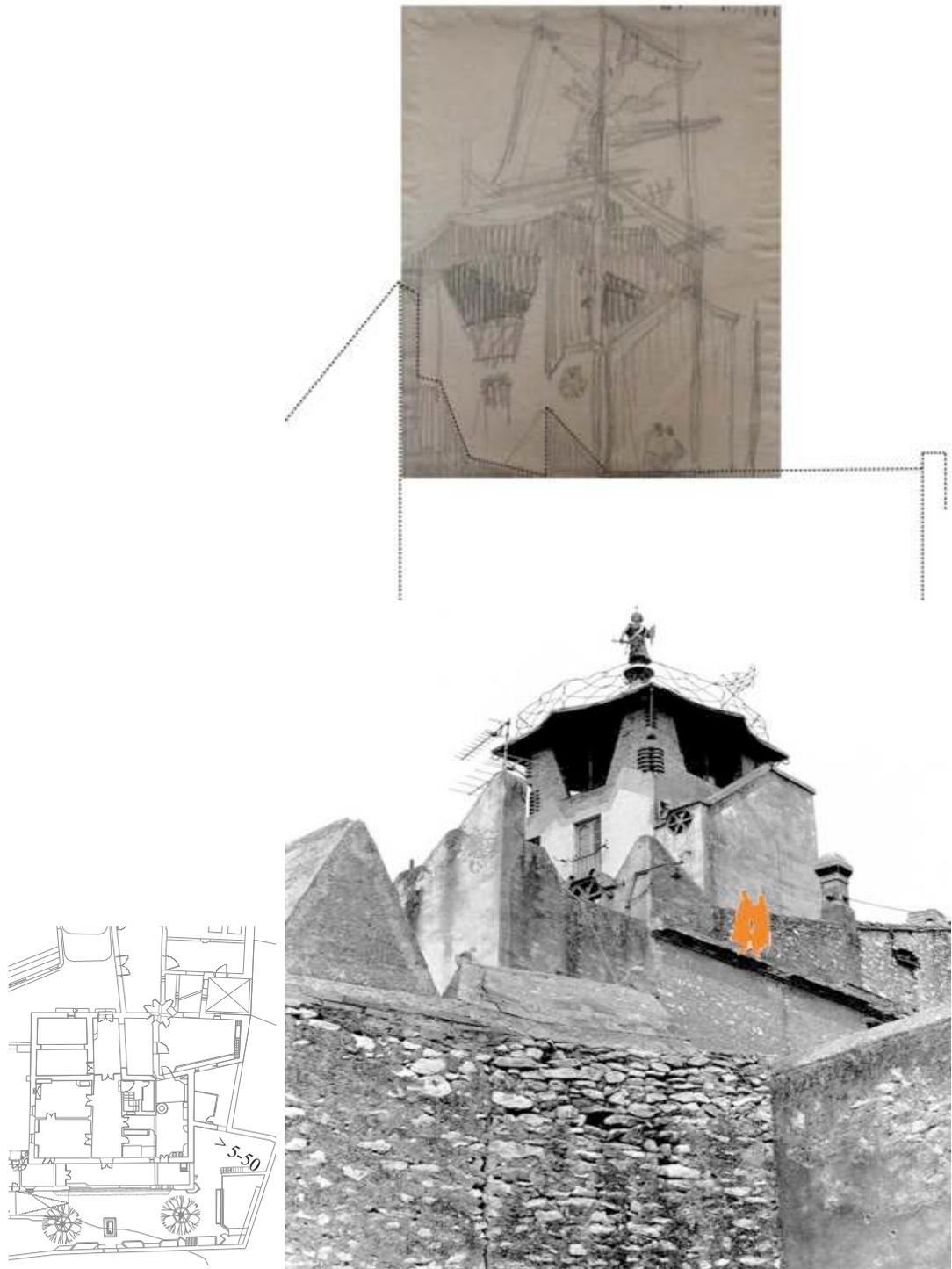


5-49: AJ/CB/065 (Els Pallaresos: AJ, 1918). Perspectiva del instante correspondiente al montaje del ángel sobre la cubierta de la torre. En el extremo inferior derecho se observan dos figuras humanas, quizás las hermanas Bofarull, en atenta mirada a la instalación del ángel.

fachadas que se muestran son la sur y la este —de izquierda a derecha— por lo que, según las sombras dibujadas, seguramente el dibujo debería haberse realizado hacia el mediodía. Pero no es la veracidad de la realización de los dibujos *in situ*, su ejecución realizada de memoria o el acierto con el tramado de las sombras lo que nos interesa. A las características comunes de la imagen anterior se le añade la inclusión de dos figuras, en su extremo inferior, testigos del montaje. Sea o no una posible alusión a las hermanas Bofarull —que durante el armado de la estructura probablemente debieron estar atentas al mínimo detalle ante singular proceso de ejecución— aparece esta segunda mirada que cambia por completo la escala de lo acontecido. Si la perspectiva anterior AJ/CB/064 —obtenida desde una visión suficientemente alejada como para abarcar la última parte del mirador y el espacio que ocupará a partir de ahora el ángel— muestra una visión mecánica, constructiva, ahora con la irrupción de los dos personajes en AJ/CB/065 se potencia una segunda visión: aquella derivada de la relación existente entre la proporción humana y el artefacto, entre los dos personajes y la torre de la escalera y el ángel veleta.

La proporción que exhibe Jujol entre las dos figuras humanas, la distancia del observador y el resto de dibujo, se salta las reglas básicas del encuadre: el objetivo podría ser subrayar y *evidenciar* la escala de lo que se construye. El croquis del ángel se expresa superando, tres veces en altura, la dimensión de las dos figuras que aparecen a pie de lámina. Para conseguirlo, Jujol recurre a un efecto escenográfico: elimina la distancia existente entre el observador y el objeto para exagerar, así, la proximidad de los elementos, manteniendo el tamaño de los dos personajes según como deberían verse si el ángulo de visión fuera el adecuado (fig. 5-50).

El artefacto formado por la torre de la escalera y el andamiaje que permitirá colocar la estatua del ángel coronando la casa, recoge, desde su tamaño descaradamente desproporcionado, la imagen de una arquitectura colosal no hecha a la medida del hombre. Las diminutas figuras que aparecen como observadoras del montaje son el testimonio del cambio de escala que opera en la percepción de Jujol. El apunte rápido, fresco, sin mediación técnica, realizado mientras se procede al montaje, no ofrece equívocos: el protagonista de la imagen es el fragmento de edificio mostrado, pero los atributos no son arquitectónicos. Por encima de las aristas de las almenas de la cubierta de la galería y de la geometría truncada de escalera y mirador, se levantan las verticales del andamio de madera y, en su centro, la figura del ángel.



5-50: Restitución volumen fachada este sobre el dibujo de Jujol, y comparativa con fotografía efectuada por Josep M. Torra (marzo 2008) desde un punto de vista similar, con implementación de la proporción real de las dos figuras que observan el montaje del ángel. La proporción entre figuras y ángel en el dibujo de Jujol se exagera respecto del que sería el correcto según el punto de vista de la perspectiva.

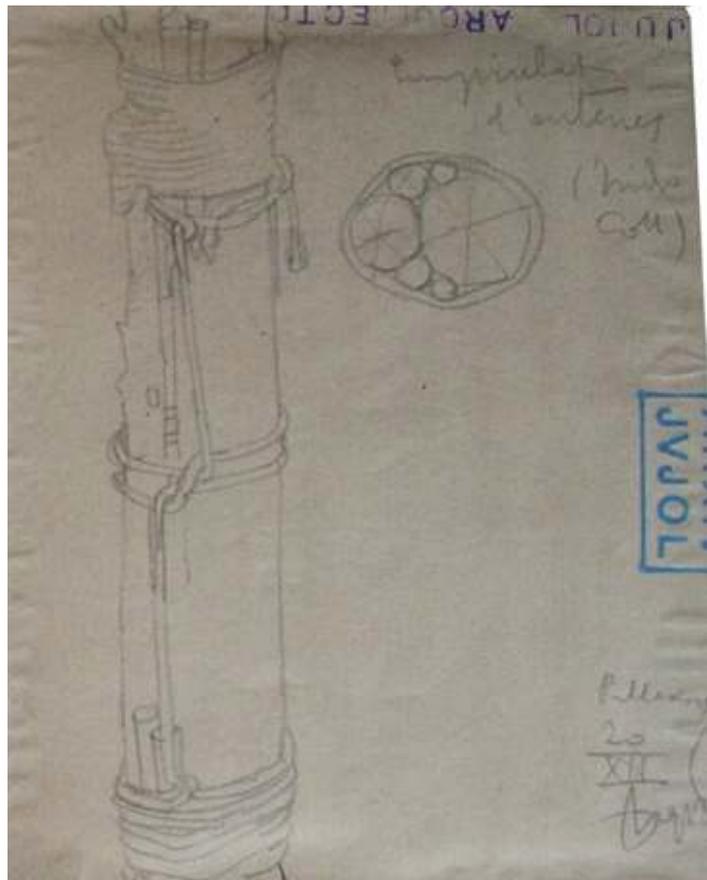
El paisaje artificial —el edificio—, convertido así en rocosas montañas y empinadas cuestas, se dibuja de nuevo como reverberación del muro que, desde la calle, configura un nuevo territorio que acompaña la llegada a Casa Bofarull. Del suelo al cielo, Jujol ha transformado los elementos básicos que pertenecen al lenguaje de la arquitectura —muros, paredes, escaleras, techos— y les otorga las características físicas de la naturaleza a la que siempre han pertenecido.

Una mirada escenográfica que parece tener, como objetivo, la voluntad de restituir la magnificencia del paisaje. Esta restitución de los elementos naturales que determinan un paisaje⁴⁵ —colinas, caminos, senderos— se reflejará también en otros detalles, de menor apariencia. Así sucede, por ejemplo, en las cuerdas que atan los empalmes entre troncos, tercer dibujo del grupo AJ/CB/066 (fig. 5-51), donde Jujol muestra el detalle técnico que explica el empalmado de postes verticales junto a la inscripción «*empiulat d'antenes*»⁴⁶. Esas mismas cuerdas aparecerán, restituidas, en la barandilla del mirador que se dibuja en la cubierta de la torre de la escalera, o en el recorrido interior de la escalera.

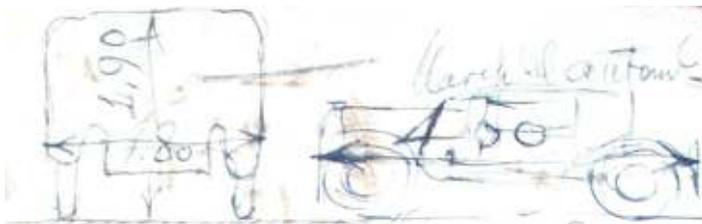
Elementos cuyas características morfológicas son traspasadas a materiales que, por definición, son antagónicamente contrarios: hierros como cuerdas, ladrillos como montañas, chapas como telas...

45 «La valoración de un paisaje no es nunca natural, sino cultural. Sin la directa intervención humana —que ha construido jardines y ventanas para encuadrarlos— y sin la interpretación de escritores, pintores y fotógrafos, no habría paisaje, sólo habría país. El hombre reconocía la naturaleza, la utilizaba y la temía, pero no la consideraba un fenómeno estético. El marinero y el pescador respetaban y vivían del mar pero no veían marinas, el labrador explotaba la tierra pero no se sentaba a contemplar el campo, el montañero desafiaba las cumbres, pero no las entendía como Caspar David Friedrich». Oscar Tusquets, *Contra la desnudez*, (Barcelona: Anagrama, 2007) 34.

46 La expresión hace referencia al enlace de dos troncos de madera por sus extremos.



5-51: AJ/CB/066 (Els Pallaresos: AJ, 1918). Detalle del empalme entre postes verticales del andamiaje para la instalación del ángel en la cubierta de la torre mirador.

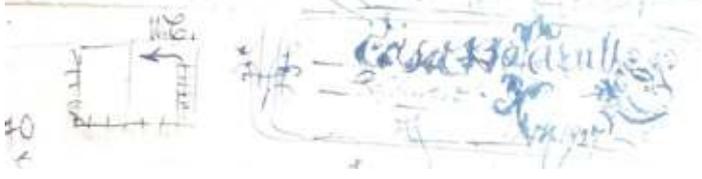


Architectonika



aktuel dimensio
x 2,40

panjang 3,00 m
+ lebar + pintu



1.60

Cassat

6. ENTRE 1927 Y 1933: ÚLTIMAS SOLUCIONES

Los años que van de 1920 a 1930 señalan una década en la que Jujol ve reconocido el fruto de su intenso trabajo; varias obras acabadas¹ autorizan ya una buena tarjeta de presentación; durante la segunda mitad de este periodo, en concreto desde 1924 hasta 1929, su vida profesional y personal adquieren mayor intensidad. Recientemente, Jujol ha finalizado las obras de la iglesia de Vistabella, ingresa como socio en el Ateneo Barcelonés, inicia el anteproyecto del santuario de Montferri, forma parte del grupo de docentes de la Escola del Treball², es nombrado arquitecto auxiliar municipal en Sant Joan Despi³, coprotagoniza una exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona⁴, se desposa con su prometida Teresa Gibert, recorre Italia durante tres meses como viaje de novios, proyecta y construye dos obras públicas para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 —el Palacio del Vestido y la Fuente Monumental—, la reforma de Casa Negre entra también en su última fase de construcción, sus clases en la Escuela de Arquitectura de Barcelona siguen asimismo su rutina semanal y una red de conexiones consolidada le permite iniciar una serie de proyectos de casas para particulares en dicho municipio y sus alrededores.

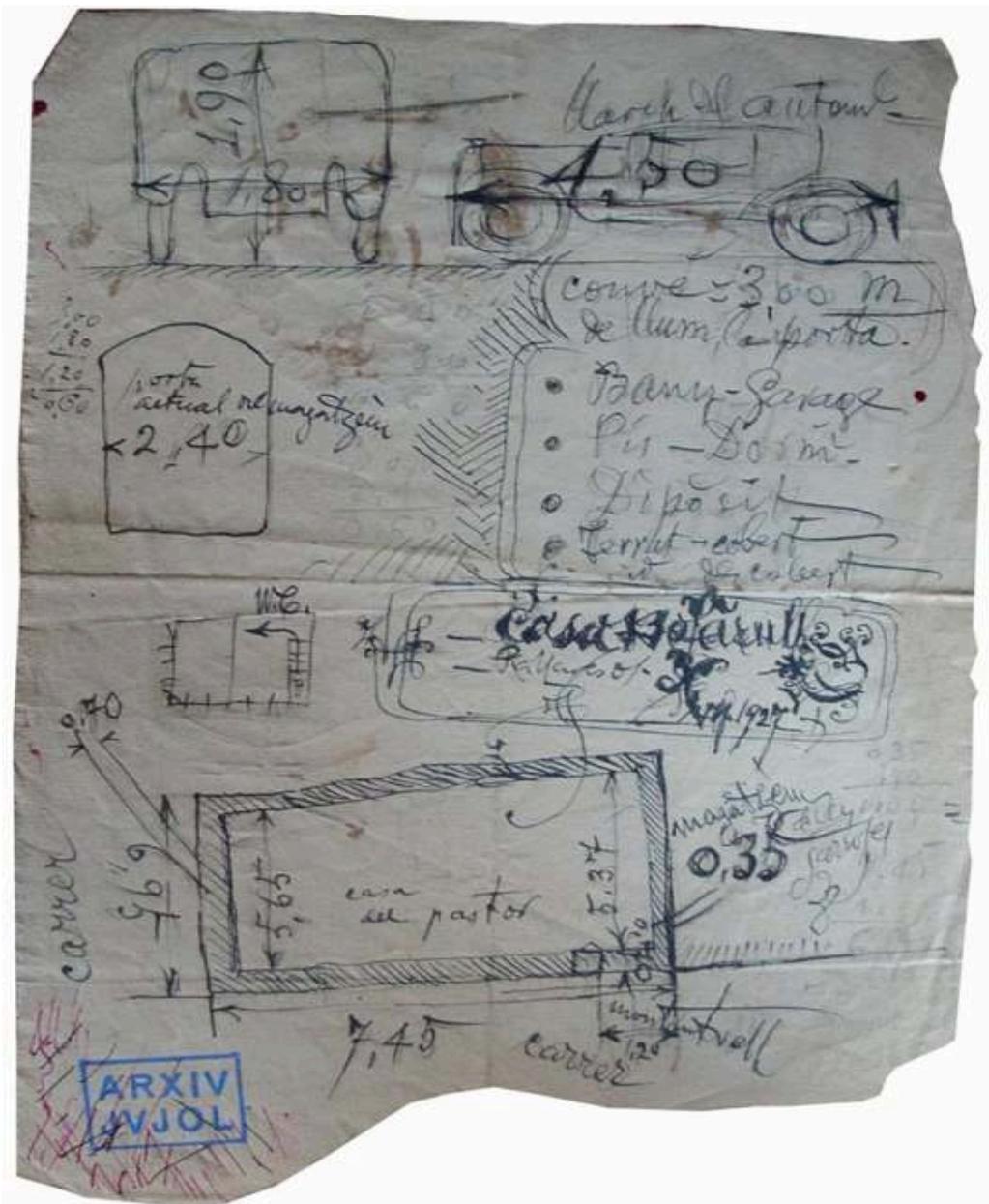
El vigor del trabajo de estos últimos cinco años coincide con un largo paréntesis que, después de 1918, se sucede en las obras de reforma de Casa Bofarull. A lo largo del año 1927 se reemprenderán los proyectos de ampliación.

1 El arquitecto ya ha construido la reforma del Teatro del Patronato Obrero (1909), la Tienda Mañach (1911), la casa Ximenis (1914), la Torre Gibert o de la Creu (1916), los Talleres Mañach (1917), La Torre Queralt (1917), la iglesia de Vistabella (1923), la casa Planells (1924), y las reformas de Can Bofarull y Can Negre en sus intervenciones principales, como proyectos más destacados. Entre los años 1924 y 1926 se publican dieciocho artículos que hacen referencia al arquitecto de Tarragona. Guillem Carabí, *1914-1930. Can Negre: Adaptació d'una masia*. (Barcelona: tesina para la obtención del DEA, ESARQ UIC 2007) 125-126.

2 El arquitecto Nebot le propondrá como profesor de la Sección de Oficios Artísticos, siendo nombrado en agosto de 1924 interino para la enseñanza de Escultura. Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op.cit. 121.

3 El nombramiento se realiza en el año 1926, aunque ya elaboraba informes municipales desde mayo de 1925. Montserrat Duran, op. cit. 36.

4 *Exposició Castellarnau-Jujol-Martorell* (Barcelona: Galeries Dalmau, 1926). Se trata de la exposición de tres artistas tarraconenses: Ferran de Castellarnau —pintor—, Salvador Martorell —escultor— y Jujol como arquitecto.



6-01: AJ/CB/091 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Croquis previos de la casa del pastor que más tarde será transformada en garage.

6.1 FINALES DE 1927: PROYECTO DE GARAGE Y OTRAS DEPENDENCIAS

Aunque hablar de intervención urbana puede sonar excesivo, no debe infravalorarse la operación que Jujol emprende en la calle Mayor de Els Pallaresos. La ampliación que proyecta con los edificios anexos a Casa Bofarull se materializa en la finalización de la calle y la construcción de la esquina. En septiembre de 1927 Jujol traza las ideas básicas de un edificio, destinado a garage en su planta baja y dependencias para los vendimiadores en su planta piso. El nuevo edificio, situado a continuación de la bodega y vivienda de los administradores, continuará la línea iniciada con la ampliación de 1918, ocupando ahora la antigua casa para el pastor⁵. La posición del nuevo garage recupera el reconocimiento de una pieza preexistente sin valor —la antigua casa del pastor— que servirá de punto de partida para la nueva ampliación.

El primer dibujo es AJ/CB/091 (fig. 6-01): una planta rectangular con muros de treinta y cinco centímetros de espesor y una pequeña puerta como elementos que definen la barraca. Los alzados acotados posterior y lateral del coche de las hermanas Bofarull⁶ concretan las necesidades del programa que debe incluir un espacio para guardar el coche. Altura, ancho y largo del mismo son las dimensiones básicas que recoge Jujol para decidir la entrada del garage:

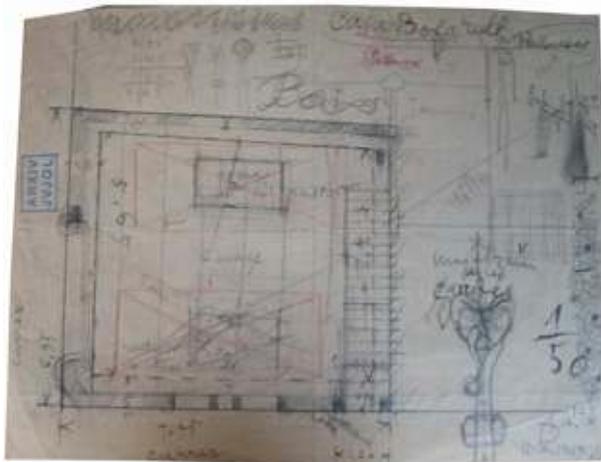
convé = 3,00 m de llum la porta
 Bany -Garage
 Pis-Dorm.
 Dipòsit
 Terrat-cobert
 Terrat-descobert⁷

A las medidas de la nueva puerta de entrada, le siguen los requerimientos para el nuevo edificio. Un garage con lavabo en planta baja, dormitorios en la planta piso y un depósito de agua en la mitad de la cubierta, que se halla descubierta. Las dimensiones de la casa

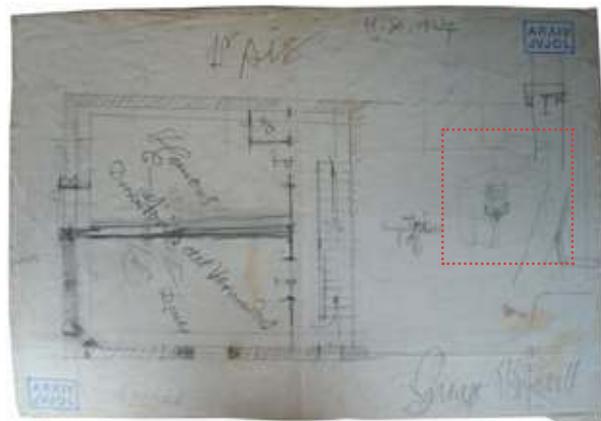
⁵ Una vez al año el rebaño de ovejas llegaban en trashumancia y las hermanas Bofarull disponían, en sus propiedades, de una barraca que el pastor utilizaba como vivienda. Los rebaños entraban en el ciclo natural de la migración estacional durante los meses de invierno a los pastos bajos, lo que permitía a la hacienda mantener sus campos limpios y preparados para la siguiente plantación.

⁶ Según el croquis del coche, dibujado por Jujol, y la época —alrededor de 1927—, el modelo podría tratarse de un Hispano-Suiza H6B 32CV. Un recopilatorio de los modelos según el año de fabricación puede consultarse en <http://www.autopasion18.com/HISTORIA-HISPANO-SUIZA.htm>

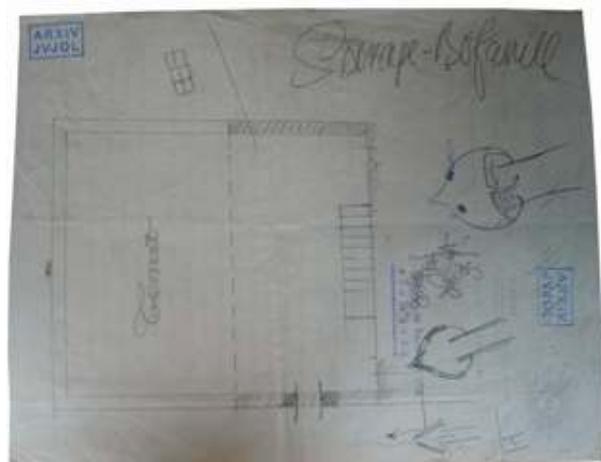
⁷ Anotaciones en AJ/CB/091.



6-02: AJ/CB/081 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Croquis a escala de la planta baja de la antigua vivienda del pastor convertida en garage..



6-03: AJ/CB/099 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Croquis a escala de la planta baja de la antigua vivienda del pastor convertida en garage. En rojo se señala la perspectiva de comprobación del volumen.



6-04: AJ/CB/098 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Croquis a escala de la planta baja de la antigua vivienda del pastor convertida en garage..

utilizada para la ampliación, 5,65 x 7,45 m., señalan la manera de entrar el coche y la posición de la escalera que dará acceso a la vivienda del piso superior. Coche, puerta de acceso y geometría de la pieza bastan para identificar las necesidades a adoptar. Un pequeño croquis, con la situación de las aberturas, resuelve la posición de la escalera: ésta se apoyará en la pared contigua al almacén de las algarrobas, dejando el máximo espacio libre para la maniobrabilidad del automóvil.

Fechaos en septiembre y octubre del mismo año, el siguiente grupo de dibujos definen a escala el cumplimiento del programa apuntado. AJ/CB/081, AJ/CB/099 y AJ/CB/098 (figs. 6-02, 6-03 y 6-04) solucionan, respectivamente, planta baja, planta piso y planta cubierta del edificio del garage.

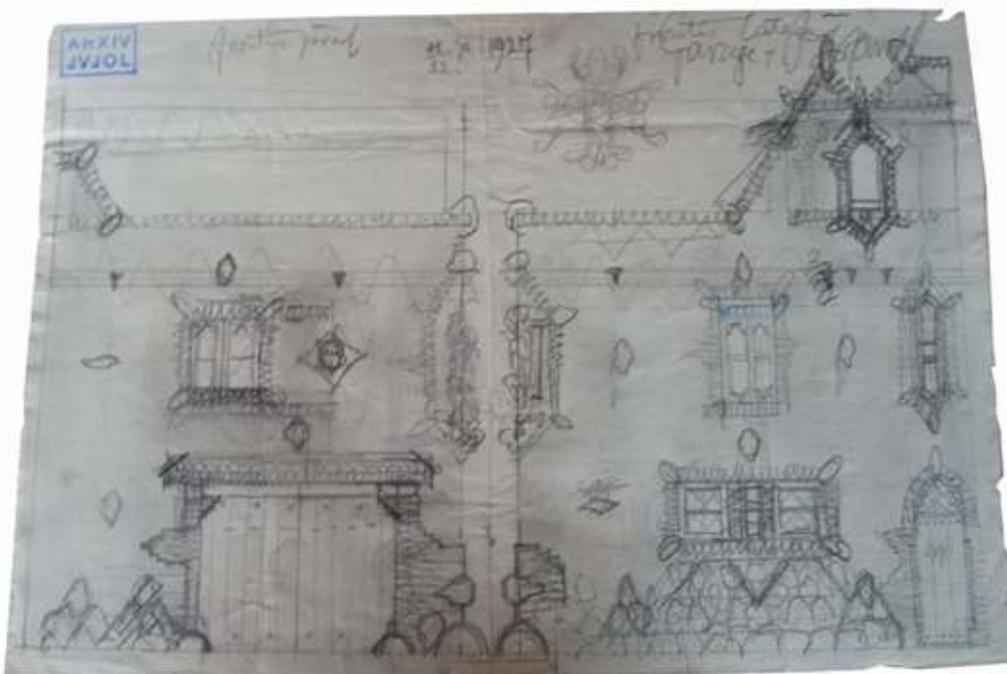
La simplicidad del croquis en planta baja contrasta con la efectividad de Jujol definiendo las necesidades más elementales al proyectar un habitáculo para el automóvil. Bajo los rectángulos que definen la posición del coche, aparecen otras dos líneas: la primera, delineada a trazos, corresponde a un bancal, estantería o cualquier otro elemento parecido con la finalidad de servir de apoyo a la limpieza del coche⁸. La segunda línea, debajo del rectángulo en la parte superior del dibujo, grafía un cuadrado que alude a un foso en el suelo para poder examinar el coche en caso de necesitar reparación⁹.

En la planta piso, Jujol dispone el corredor de la escalera, perpendicular a los dormitorios separados de hombres y mujeres, reservando un pequeño ángulo en la habitación de los hombres para situar el lavabo mínimo y necesario. En el ángulo inferior izquierdo de la planta, Jujol trunca la esquina para colocar una ventana que da a ambos lados de la calle. La operación se comprueba en un pequeño dibujo al margen, en perspectiva, localizado en AJ/CB/099 (fig. 6-03).

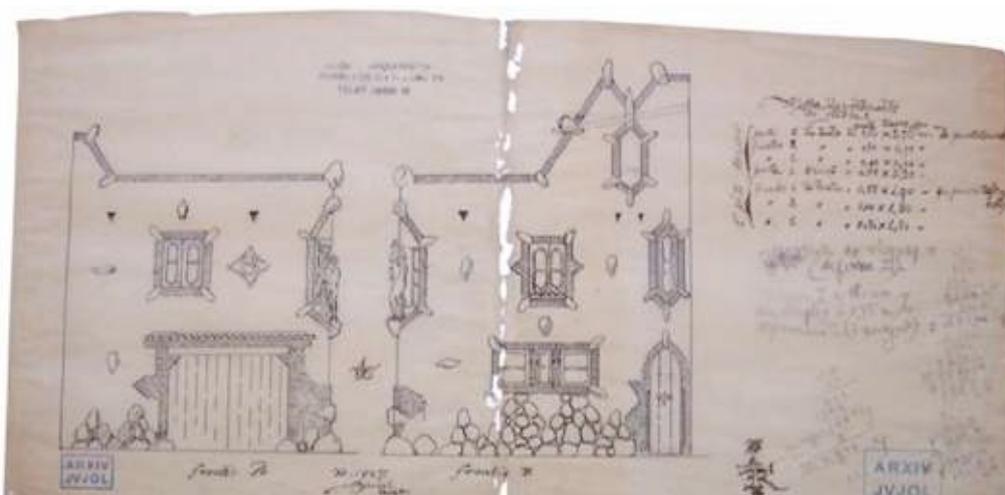
La perspectiva es mínima en cuanto a dimensiones y trazado; únicamente dibuja la *caja* que le sirve de soporte para colocar un elemento cuya resonancia ya prevé más allá de su estricta función: la ventana. La disposición de la ventana en esquina no es una novedad; a lo largo de la reforma, Jujol ha estado anulando geoméricamente las

⁸ «Rentador de cotxes» puede leerse anotado en AJ/CB/081.

⁹ Nota: «Fossa reparacions». AJ/CB/081.



6-05: AJ/CB/070 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Croquis de los alzados del edificio del garage, denominados *Frontis principal* y *Frontis lateral*.



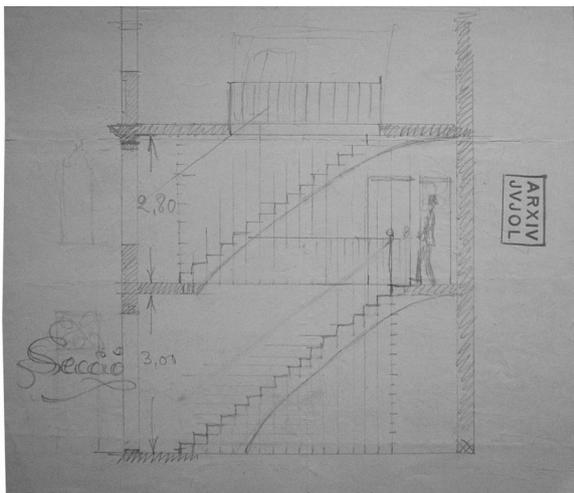
6-06: AJ/CB/071 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Croquis de los alzados con anotaciones referentes a la estructura de vigas y carpinterías de marcos

esquinas, de manera sistemática. Cuando se trata de una fachada, la ventana es el recurso más habitual; en el caso de un muro, el encuentro de los planos en esquina es suavizado por el corte de una hornacina vacía o la transformación de la zona alta del encuentro; si la esquina es interior, puede ser el lugar apropiado para colocar una puerta o abrir un hueco de observación... Gran parte de los esfuerzos tectónicos parecen ir dirigidos a eliminar la arista del encuentro entre dos planos.

AJ/CB/070 y AJ/CB/071 (figs. 6-05 y 6-06) son las láminas que definen las fachadas del edificio del garage. Una es el pasado a limpio de la anterior. Tanto en la primera como en la segunda se observa como Jujol señala, una a una, todas las aristas que forman parte de puertas, ventanas o remate de cubierta; cada vértice es subrayado por la colocación de una piedra que enfatiza cada cambio de dirección de arista. Los alzados del proyecto delatan que anular la esquina es, en realidad, una operación simultánea al proceso de interrupción del marco que envuelve el volumen. Jujol utiliza las piedras colocadas sobre cada arista para impedir la lectura continua del perfil que enmarca cada hueco existente y la propia fachada. No sólo cumplen este cometido, sino que las piedras acaban por saltar de su lugar asignado, tomando el relevo de lo que en otras ocasiones —en las fachadas lateral y a los campos de Casa Bofarull— había sido el esgrafiado. La piedra, elemento natural de un entorno rural, reverbera y se hace presente desde el zócalo irregular que acompaña el asentamiento del edificio, hasta su disposición aislada sobre la superficie vertical.

¿Dónde se halla el origen de tal recurso, ensayado algunos años antes en la propia casa y las pérgolas de los lavaderos?¹⁰

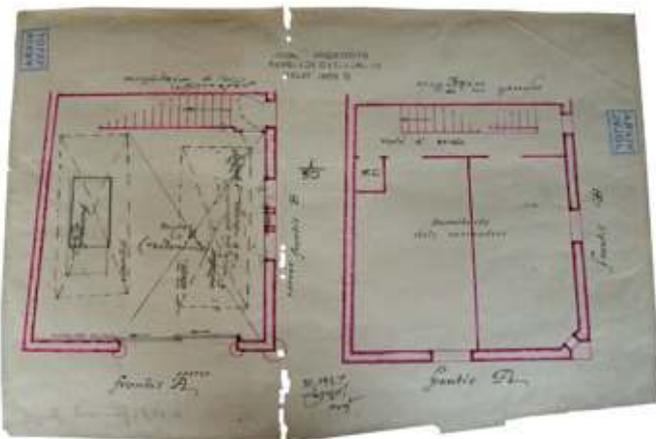
10 Rodríguez Lozano yerra al afirmar que el único proyecto en el que Jujol *dibuja* la colocación de las piedras a lo largo de las líneas de cornisa, es en la iglesia de Vistabella: «Sabemos que ésta no es la única obra de Jujol en la que coloca piedras de esta manera —este motivo ornamental lo encontramos repetido tanto en la casa Bofarull como en la capilla de Mas Carreras—, pero es en la que mejor se explica el origen de dicha práctica. Y aún más, es en la única en la que este detalle se manifiesta desde el dibujo (...)». Diego Alberto Rodríguez Lozano, *Sobre el oficio y la técnica en la obra de Josep M. Jujol*. Tesis, ETSAB-UPC 2005: 176. Entre los documentos analizados de casa Bofarull en los que Jujol dibuja la posición de las piedras hallamos AJ/CB/80 —anterior al proyecto de la iglesia de Vistabella—, y AJ/CB/070 y AJ/CB/071 —posteriores. Rodríguez comete otro error de datación cuando asegura, unas líneas más adelante: «lo que nos lleva a deducir que su aplicación en Casa Bofarull —la única de ambas que pudiera ser anterior a esta iglesia ya que su intervención en mas carreras es a partir de 1935— fue también posterior». La iglesia de Vistabella se dibuja y construye entre 1918 y 1923, mientras que en Casa Bofarull, la construcción de la pérgola data de 1918, y debe recordarse también que las primeras piedras elevadas ya las utiliza en Barcelona en la construcción de la Torre Queralt, en 1917.



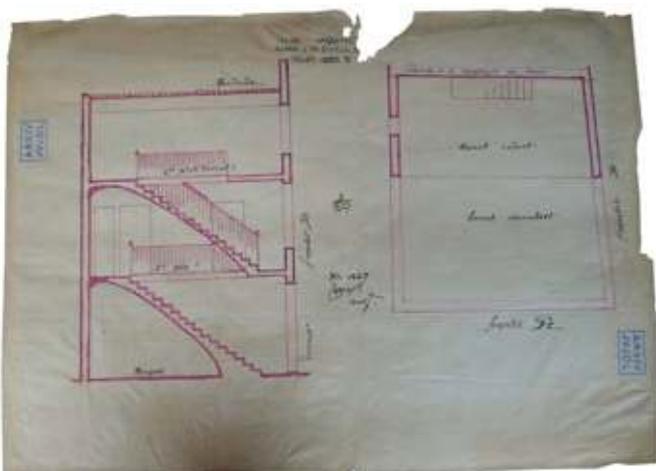
6-07: AJ/CB/085 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Croquis a escala de la secció de la escalera.



6-08: AJ/CB/092 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Croquis de la escalera.



6-09: AJ/CB/072 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Pasado a tinta de la planta baja y primera del edificio del garage, a escala 1/50.



6-10: AJ/CB/073 (Els Pallaresos: AJ, 1927). Pasado a tinta de la secció y planta cubierta a escala 1/50.

Una lectura cándida, basada en términos compositivos, revela el sentido de tal operación. Si se inicia la mirada de forma natural, de abajo hacia arriba, se observa como Jujol apila, deja que las piedras formen la base del edificio; la forma de disponer las piedras se realiza de la misma manera en que quedarían bajo una acumulación natural, sin voluntad de definir una forma en particular; poco a poco las piedras pierden su sentido gravitatorio y rastrean la fachada en sentido ascendente, variando su orientación, vertical u horizontal; sólo unas pocas se colocan en los paños vacíos de pared entre las ventanas, hasta llegar al último punto en el que apoyarse: la cornisa de fachada.

El objetivo final de su significado lo ha descrito Llinàs como la sacralización de un elemento básico de la arquitectura, la piedra, que Jujol ofrece como acción de gracias¹¹. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente arquitectónico se observa, además, una constancia en el procedimiento geométrico basado en la específica situación que adoptan esas piedras en la fachada, y que añade nuevos contenidos. Jujol coloca la piedra, tal como se observa en los planos, principalmente en dos posiciones: a lo largo de una línea —ya sea horizontal o inclinada, como la cornisa, o curva, en el caso de los arcos de los lavaderos¹²—, y en aquellos puntos de encuentro entre dos aristas que forman ángulo —caso de las ventanas—, lo que provoca dos efectos, uno subsumido en el siguiente. Por una parte se interrumpe la constante de la trayectoria de la línea y, en segundo lugar, se utiliza como punto de articulación o costura del ángulo formado por dos rectas. Es decir, se observa en tal acción un interés calculado por producir un efecto de observación sincopada de las líneas o superficies en las que incrusta cada piedra. Crear un ritmo que rompa la uniformidad y evitar así la continuidad de cualquier línea, será otra de las invariantes que acompañará la obra de Jujol durante todo el proceso de reforma.

Dos croquis a lápiz de la sección (figs. 6-07 y 6-08), junto con dos láminas que pasan a tinta las plantas anteriores (figs. 6-09 y 6-10), completan la planimetría referente al

11 Llinàs ha explicado, refiriéndose a Vistabella, la función de la piedra así elevada: «(...) sacralizar la naturaleza... La piedra es lo que está en el altar... Es la piedra que da sentido a todo el muro que está debajo. Es convertirla en la pieza que funda y que da sentido a la iglesia». Josep Llinàs, Conferencia en el COAC, 2003. La iglesia de Vistabella se inaugura en 1923, cuatro años antes de la ampliación del garage en Casa Bofarull. Debe recordarse que las primeras piedras elevadas ya las utiliza en la Torre Queralt, en 1917, y en la propia casa de las hermanas Bofarull por esas mismas fechas. Posiblemente sea Vistabella donde el uso del recurso se lleve al paroxismo, dado también el uso y carácter religioso del edificio.

12 Vide AJ/CB/080 en capítulo 5.2 *Finales de 1916: acceso a la prensa de aceite y el muro de cerramiento*. 290.

edificio del garage y la vivienda de los vendimiadores. Los planos pasados a limpio no difieren de los borradores que son una calca de los mismos. Únicamente se confirma el cuidado que por la función tiene Jujol que compatibiliza siempre con otras decisiones más alejados del estricto carácter de servicio arquitectónico, y que habíamos anunciado al analizar los dibujos precedentes. Bajo los recuadros que representan a los coches, puede leerse:

«fossar de reparacions»

y

«rentador o neteja dels automòvils ab la màniga ó galledes¹³»

Si Jujol carga sus intervenciones arquitectónicas de múltiples significados, utilizando para ello tanto elementos ornamentales —esgrafiados—, como estatuaria —el ángel custodio—, metáfora —la nave y las ruedas de timón— o símbolo —las piedras—, no debe obviarse que la función, como característica arquitectónica esencial, está intensamente presente y le otorga un trato de absoluta igualdad, compatible con su discurso narrativo.

El nuevo edificio del garage, que aparentemente parece una intervención mas austera de lo habitual, vuelve a desplegar los recursos plásticos que hacen de su arquitectura una exploración continua en el terreno de lo visual. Jujol resuelve el interior del edificio con severa racionalidad. Las soluciones empleadas, fruto de una técnica constructiva atenta a las circunstancias de un momento y un lugar concreto —vigas metálicas, paredes de obra, escalera con bóveda a la catalana— así lo confirman. La simplicidad de la propuesta trata de resolver, de la forma más económica posible, —en cuanto a coste de la construcción pero también en cuanto a energía empleada—, la disposición de los dormitorios con el objetivo de que dispongan todos de vistas y ventilación a la calle principal. El cuerpo de la escalera, paralelo a la fachada interior, compartiendo pasillo con el lavabo y los accesos a los dormitorios.

La experimentación plástica se limitará, en esta ocasión, a la fachada: los huecos y los marcos de los huecos son el foco de atención que fijará el espacio exterior previo al acceso a la casa de las hermanas Bofarull. El recorrido se presenta, así, como un catálogo integrado de las formas propias de un paisaje natural: piedras, vegetación y montañas.

13 Anotaciones en AJ/CB/072 y AJ/CB/073.

6.2 MEDIADOS DE 1931: ÚLTIMOS APUNTES Y DIBUJOS

Finalizado el proyecto de ampliación del garage y las viviendas de los vendimiadores, Jujol trabaja en operaciones menores destinadas a mejorar el aspecto general de la casa. Los acabados de la fachada principal, de la fachada de la galería o los remates de la cubierta continúan generando dibujos en el proceso interrumpido de la reforma, algunos de los cuales, no todos, se irán materializando en soluciones construidas.

Un primer grupo de tres láminas que Jujol realiza a partir de marzo de 1931¹⁴, hace referencia a la imagen y los detalles que tienen por objeto la actualización de la fachada principal. Estos dibujos recogen los últimos apuntes realizados en 1915¹⁵, y acaban de definir los acabados de las ventanas.

En un segundo grupo se pueden reunir dos dibujos que atañen a la planta desván: se renuevan puertas, rejas y, en definitiva, se trabaja sobre el alzado exterior de la planta por encima de la galería.

Por último una lámina, ésta sin fechar, se dibuja por el anverso y el reverso mostrando detalles de remate de cubierta y de un pavimento que no especifica su situación. La posibilidad de que el estudio de pavimento pertenezca al mismo ámbito de un croquis fechado en dos años posteriores es razonable, por lo que comentaremos este último dibujo en el siguiente capítulo.

Imagen general de la fachada principal

Si los esfuerzos de Jujol, cuando redacta oficialmente el anteproyecto de reforma para la casa de las hermanas Bofarull, se concentran en la fachada posterior que mira a los campos y en la prolongación de la escalera interior que remata con la estatua del ángel, es el momento, pasados ya quince años, de atender la renovación de una zona tan principal como el acceso. Se ha podido comprobar la existencia de dibujos esbozados durante el año 1915, en los que el arquitecto inicia los croquis previos de toma de medidas, así

¹⁴ Es la fecha más temprana que hallamos en el conjunto de dibujos comentado, concretamente en AJ/CB/028.

¹⁵ *Vide* cap. 5.1 *Marzo de 1915: apuntes de solución para la fachada principal y detalles finales de torre y escalera*. 266 y ss.

como los apuntes de algunas soluciones¹⁶; pero a excepción de la resolución interior de un nudo que impedía el natural acceso de los caballos al establo, desde la entrada del edificio anexo, el resto de propuestas referentes a la fachada principal no son ejecutadas.

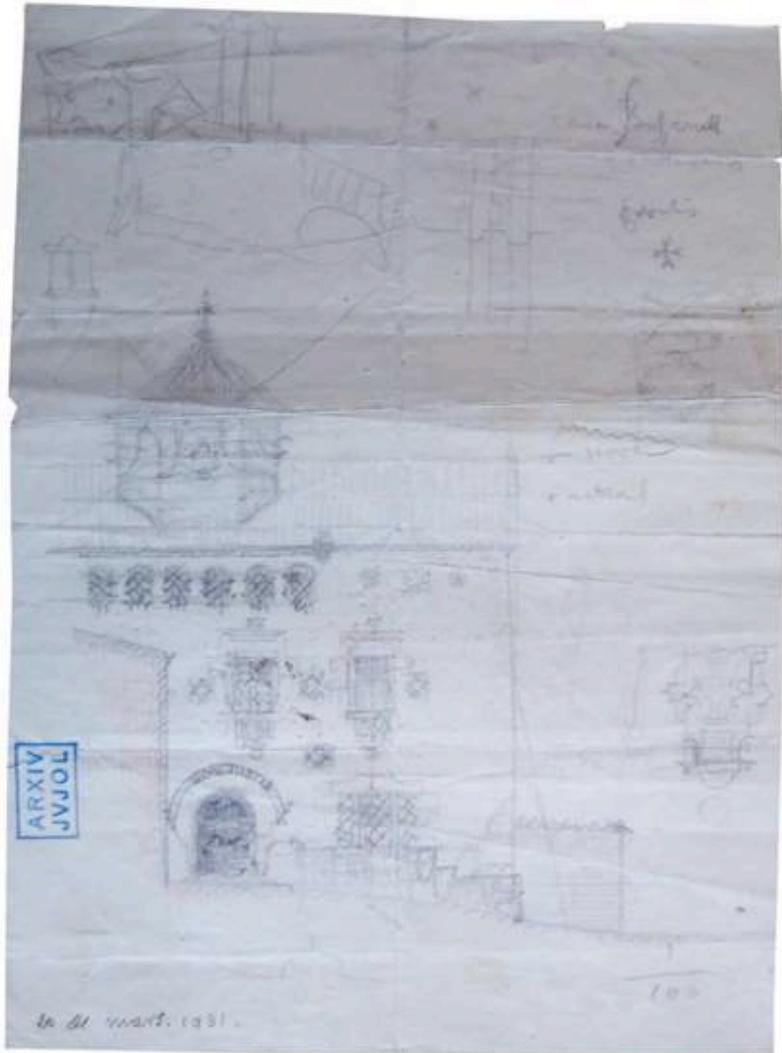
En el alzado general de la fachada, AJ/CB/028 (fig. 6-11), podemos identificar las antiguas propuestas esbozadas años antes, junto a algunas novedades: el banco escalonado a lo largo de la mitad derecha de la fachada, las rejas de las ventanas, el enriquecimiento de los marcos de las ventanas de planta primera, unas pequeñas ventanas romboidales a su alrededor y una pieza que, por dimensiones y singularidad, centra la atención de la fachada: una cúpula octogonal sobre el tejado, situada en el eje vertical de la puerta de acceso a la casa. Detengámonos un instante en esta última pieza.

Se trata de una cúpula que debía conectar con la planta desván, protagonizando la imagen de la fachada principal. Cuando Jujol la dibuja, tanto en este documento fechado en 1931 como en el primer ensayo realizado quince años antes — AJ/CB/076 (fig. 5.03)—, la prolongación en torre de la escalera ya está ideada. Es importante la presencia de ésta última porque lo que Jujol tantea, en un rudimentario esquema en perspectiva sobre la misma lámina (fig. 6-12), es el equilibrio geométrico entre la cúpula y la torre de la escalera. El trazo esquemático de los dos cuerpos sobre la casa, sin identificar huecos ni programa sino, únicamente, su volumen, nos permite leer en el proyecto de Jujol un interés estrictamente de bulto, de apariencia conforme a la imagen global del edificio.

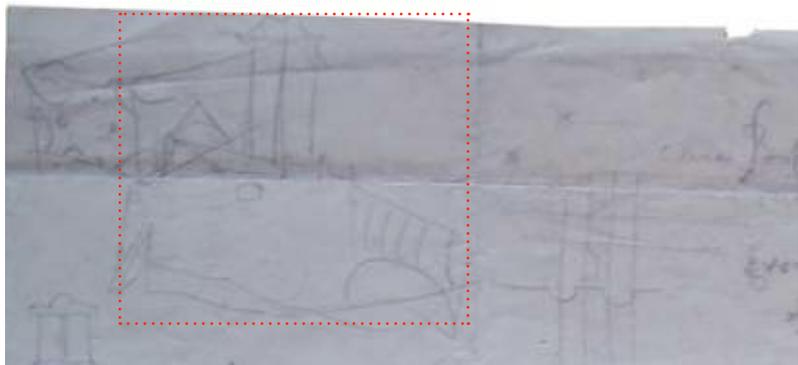
No disponemos de ensayos en planta para mostrar la relación de recorrido vertical entre la cúpula y la zona del desván de Casa Bofarull, pero la modificación más significativa de dicho gesto es la que permite entender la cubierta como un plano inclinado del que emergen diversos volúmenes.

Este diálogo entre finalidad constructiva —plano que cubre un volumen protegiéndolo de las inclemencias meteorológicas— y función representativa —final de un edificio, coronamiento, base que recoge la emergencia puntual de otros volúmenes— es una preocupación constante en la arquitectura de Jujol. Un ejemplo paradigmático es la, varias

¹⁶ *Vide* cap. 5.1 *Marzo de 1915: apuntes de solución para la fachada principal y detalles finales de torre y escalera*. 266 y ss.



6-11: AJ/CB/028 (Els Pallaresos: AJ, 1931). Se observan los últimos detalles que dignificarán la fachada principal: las rejas de planta desván, la ornamentación de las ventanas de planta primera y el banco como elementos construidos, subrayados en rojo. La cúpula, las pequeñas ventanas romboidales y la reja de la ventana de planta baja no se realizarán.



6-12: Detalle de estudio de volúmenes en AJ/CB/028 (Els Pallaresos: AJ, 1931).

veces aludida y popularmente conocida como Torre dels ous —debido precisamente a la fisonomía de sus cubiertas—, Torre de la Creu (fig. 6-13). Jujol construye cada una de sus cubiertas como una torre que se alza de manera singular, permitiendo el recorrido entre ellas y erigidas, a su vez, en miradores conectados. No es necesario realizar excesivo esfuerzo para identificar, en la imagen de la Torre de la Creu, algo del perfil que la perspectiva esquematizada de AJ/CB/028 nos muestra: varios volúmenes sobre la cubierta, a diferentes alturas.

Como apuntábamos en capítulos anteriores¹⁷ Jujol redibujará sobre fotografías, a modo de estudio¹⁸ y en varias ocasiones, el final de diversos edificios. Es algo que el propio Gaudí ya había ensayado en algún momento (fig. 6-14) pero que Jujol llevará al extremo. Si en los dibujos del maestro se percibe una voluntad de remate, asociada a elementos tales como pináculos o figuras que culminan elementos ya de por sí definidos en altura, los croquis de Jujol se conciben como sugerencias de final, a edificios no acabados. Entre ellos, la cubierta que propone para la Catedral de Tarragona (fig. 6-15), o los finales de los edificios que presiden la plaça Prim, también de Tarragona (fig. 6-16).

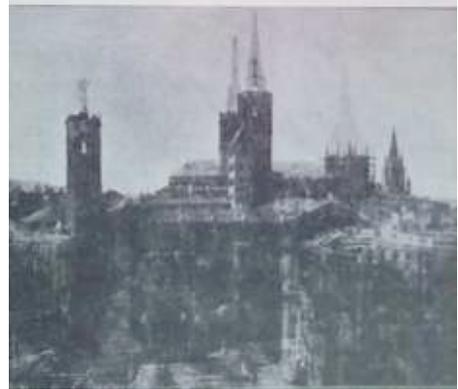
Pero si coronar un edificio en altura —sobretudo si se trata de un inmueble público o religioso— entra en lo que en aquellos años podríamos denominar norma de estilo, coetánea a una tradición arquitectónica justificable en términos académicos, la incorporación de cúpulas y miradores en edificios más domésticos, como la reforma de una masía o una casa rural, no es tan común. De todo ello podría deducirse que la raíz de una determinada manera de acabar los edificios, públicos y privados, en Jujol, no debe buscarse tanto en una cuestión de lenguaje —que en cierta manera también existe—, como en el cruce de, al menos, dos situaciones. La primera se basa en la existencia de una tradición local —mediterránea— fuertemente interiorizada que conduce a elevar, con alguna pieza construida, la mirada por encima de la cubierta e incorporar, así, la componente visual sobre y desde el paisaje. Y la segunda, en la certeza que la línea regular, la horizontal, no está capacitada para recoger el complejo universo natural, y si

¹⁷ Vide nota 12 en cap. 2.2, *Apuntes del estado original*. 161.

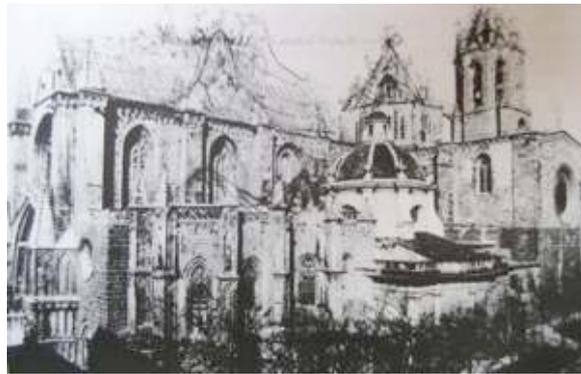
¹⁸ Su hijo Jujol Jr. califica los dibujos de mero divertimento: «No es tracta de cap projecte, sinó simplement la seva imaginació desbordant i l'espontània solució de problemes constructius (...)». Josep M. Jujol Jr., *Jujol a Tarragona* (Els Pallaresos: AJ., 2010) 58. Es evidente que no se trata de un proyecto como tal, pero en la génesis de su ideación hallamos esa constante jujoliana que le empuja a señalar constantemente con una aguja, una torre o un mirador, el punto más elevado del edificio.



6-13: Torre de la Creu (1913-1916), Josep M. Jujol. Fotografía: Arxiu Càtedra Gaudí, 1916.



6-14: Dibujo sobre fotografía de Antonio Gaudí, de 1907, incorporando finales a los edificios del barrio gótico de Barcelona. Fotografía extraída de George R. Collins, *The Designs and Drawings of Antonio Gaudí* (Princeton: Princeton University Press, 1983).



6-15: Dibujo de idea de cubiertas para la Catedral de Tarragona, hacia 1914. Fotografía extraída de: Josep M. Jujol Jr., *Jujol a Tarragona* (Els Pallaresos: AJ, 2010) 58.



6-16: Croquis de finales de los edificios en la Plaça Prim, Tarragona, hacia 1930. Fotografía extraída de: Josep M. Jujol Jr., *Jujol a Tarragona* (Els Pallaresos: AJ, 2010) 60.

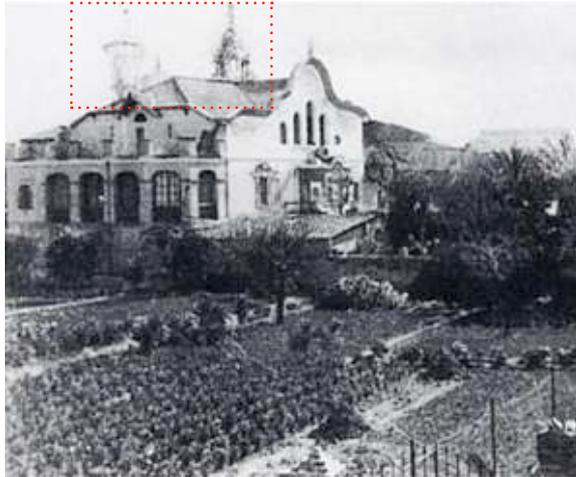
lo irregular, lo oblicuo, lo diferente, lo asimétrico. Volviendo al ensayo de cúpula que Jujol dibuja en AJ/CB/028 (fig. 6-11), existirá una réplica —que tampoco trascenderá más allá del papel— en el proyecto de reforma de Casa Negre (fig. 6-17).

Una vez concluidos los trabajos de reforma —hasta allí donde los propietarios deciden sufragar—, Jujol dibuja, a lápiz y sobre una fotografía del momento, encima de la cubierta de Casa Negre, dos cuerpos. Los dos parecen poseer idéntica función pero están resueltos, formalmente, de manera diversa; cada uno aparece en un lateral de la casa, por lo que es posible pensar que se trata de dos ensayos simultáneos con un mismo objeto, con una misma finalidad: dotar a Casa Negre de la única pieza que no poseía, del cuerpo que se alce por encima de la cubierta y conecte visualmente arquitectura y paisaje. La pieza que falta es, obviamente, el mirador.

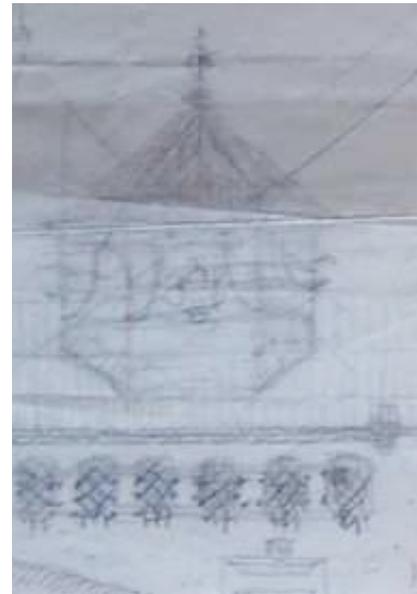
El mirador¹⁹, ya sea en forma de torre, de cúpula, de templete, octogonal, cuadrado, o circular, ejemplificará el uso conmemorativo que Jujol hace de la arquitectura y sobre el que focalizará gran parte de su atención. Es, precisamente, su función más allá de lo utilitario, allí donde acaba la construcción, el lugar que mejor expresa el interés de Jujol por otorgar al paisaje, a los campos, a aquello que le rodea —a la naturaleza—, el marco de su mirada. Aunque la solución de cúpula sobre la fachada principal hubiera dado un giro intenso a la composición final de la reforma de Casa Bofarull, un aspa que atraviesa el dibujo (fig. 6-18) indica su desaprobación, ya fuera por propia convicción o inducida por las propietarias. La fachada se simplifica. Ya no existirá conflicto de volúmenes en el exterior, sino un subrayado que diferencia las dos ventanas principales, previamente homogeneizadas por Jujol durante el proyecto²⁰: la de la sala, y su homónima que da a la habitación. A la primera le añadirá, bajo la repisa, una tronera con parteluz sostenida visualmente por una piedra esférica (fig. 6-19). Aunque se trata de una operación ejecutada a través de un lenguaje que opera con elementos clásicos —el parteluz en forma de columna, las molduras de las piedras laterales, la piedra en forma de esfera—, su objetivo participa de algunos postulados que, contruidos por la modernidad artística a partir de aquellas primeras intervenciones de la primera década

19 Más adelante, en el cap. 7.7 *Subir peldaños y alcanzar el cielo: los miradores de la torre de la escalera*, se desarrolla el tema del mirador con mayor atención.

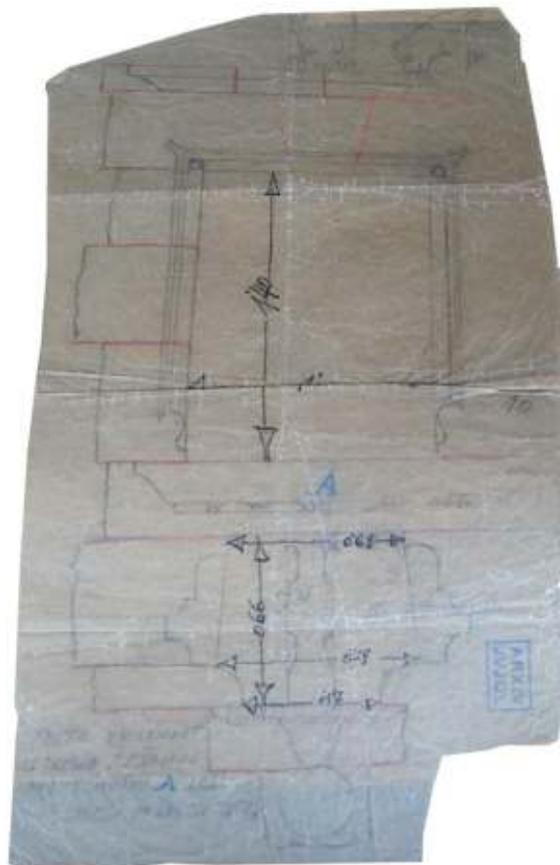
20 En su origen únicamente existía una de las dos ventanas, concretamente la que daba a la sala principal. *Vide* fig. 2-15. 166.



6-17: Imagen de época de Casa Negre. En rojo se destaca la cúpula y mirador añadidos por Jujol, sobre la fotografía, una vez realizada la reforma. Fotografía extraída de V. Ligteninj & R. Saariste, *Josep M. Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 85.



6-18: Detalle de cúpula en cubierta en AJ/CB/028 (Els Pallaresos: AJ, 1931), donde se aprecia el trazado de las aspas que invalida su propuesta.



6-19: AJ/CB/074 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Detalle con medidas de la tronera bajo la ventana de la sala principal y dos notas con el siguiente texto: «un altre» y «falta únicament la repisa señalada amb la lletra A, les demés ja les té totes».

del siglo XX, trascenderán durante el resto del siglo: la desconfianza en la regularidad y la simetría como valores canónicos.

Planta desván

Se conservan dos láminas dibujadas por Jujol durante 1931. La primera, AJ/CB/020 (fig. 6-19), es un plano a escala 1/100 de la planta desván. El título del plano sintetiza su finalidad: «Golfá renovada». Sobre él, se identifica en planta el ensayo de la cúpula en fachada: centrada sobre el espacio intermedio, y en lápiz de color rojo, su perímetro cuadrangular, girado 45° y achaflanado por los vértices, debía conectar con el acceso a la sala. Posiblemente la entrada a la cúpula debería hacerse desde la torre de la escalera, pero la imprecisión en el detalle señala, seguramente, un rápido abandono de la idea. La segunda lámina, AJ/CB/075 (fig. 5-20) y fechada en junio de 1931, croquiza el alzado y la sección del acceso de la planta desván a la terraza posterior, a escala 1/10, con medidas de la reja que cierra la puerta de salida. La lámina está formada por dos pedazos de papel de distintas dimensiones, unidos con cinta adhesiva por su reverso sobre el que se dibujan los planos; su anverso son papeles publicitarios. Por la rúbrica de Jujol, junto a la fecha, que aparece en uno de los pedazos, podemos determinar que el pedazo que contiene el alzado es previo al segundo pedazo, que añade la sección al alzado trazado previamente.

Mientras tanto, las obras de reforma continúan. Si atendemos a la fecha que proponen los técnicos del ayuntamiento de Els Pallaresos, como final del proceso de reforma, aquí se detienen los trabajos de proyecto y construcción en Casa Bofarull:

L'any 1931 s'acaba la façana interior de la porta d'accés amb les reixes de la planta golfà.

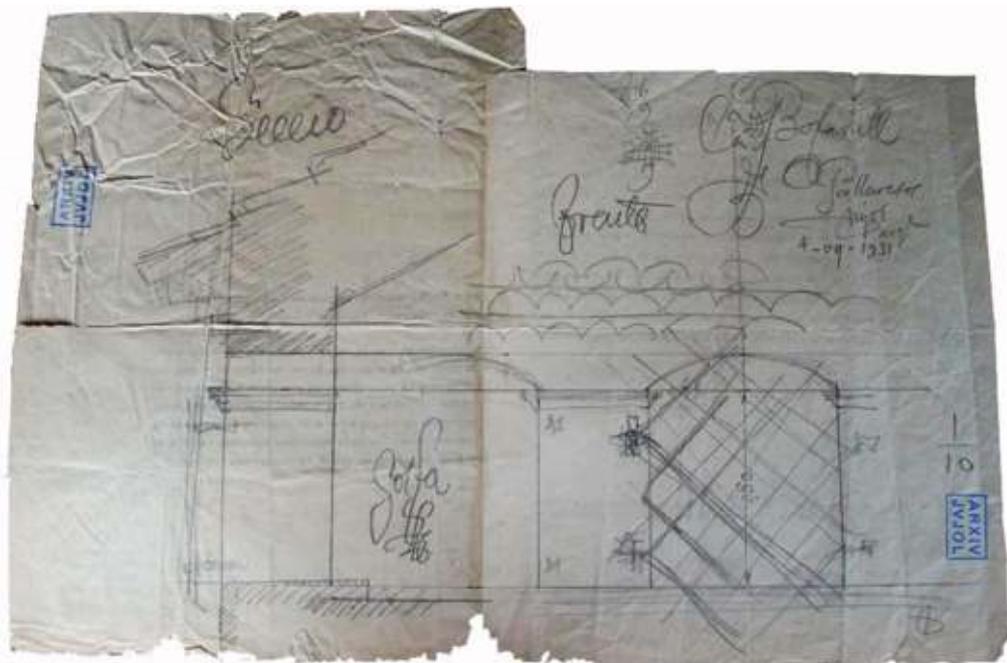
El treball de Jujol finalitza aquí.²¹

Pero la fecha no es exacta. La existencia de tres láminas más, una de ellas datada en 1933, así lo confirma. Faltarán, aún, dos años más para concluir —provisionalmente— los trabajos de reforma.

21 Saül Garreta, Pau Jansà, *Centre d'interpretació de l'arquitecte Josep M. Jujol. Projecte bàsic i d'execució de les obres d'arranjament, de restauració i consolidació de les plantes, façana, cobertes i torre de la casa Bofarull* (Els Pallaresos, 2008). El proyecto se redacta con motivo del interés por hacer, de Casa Bofarull, un museo Jujol. A día de hoy, las negociaciones entre el Ayuntamiento de Els Pallaresos y su actual propietaria, Maria Mercè Segú, no han consensuado posturas que permitan llevar a cabo su adaptación a Centro de Interpretación Jujol.



6-19: AJ/CB/020 (Els Pallaresos: AJ, 1931) Planta desván renovada.



6-20: AJ/CB/075 (Els Pallaresos: AJ, 1931) Ventanas de la planta desván.

6.3 HACIA 1933: INTERRUPCIÓN DEFINITIVA DEL PROYECTO

Con los siguientes tres dibujos finaliza el conjunto de planos que se han conservado, pertenecientes a la carpeta del proyecto de reforma de Casa Bofarull. Como se ha observado también en algunos de los documentos de las distintas fases del proyecto, los dibujos, a veces elaborado sobre jirones de papel, en ocasiones en los reversos de hojas de publicidad diversa, sobres y otros soportes, poco dados a la conservación del documento, invitan a pensar que las soluciones dibujadas son fruto de una solicitud casi inmediata, durante el proceso de la obra. Las obras de construcción de la casa serán, durante buena parte del proyecto, simultáneas al proceso de diseño²².

Los tres últimos dibujos hacen referencia a un mismo tema. Se trata, en este caso, del pavimento de la entrada y de la planta primera. Sabemos, por los actuales herederos de Casa Bofarull²³, que la mayoría de pavimentos que se cambiaron, durante la reforma de la casa, fueron escogidos por Jujol entre el abanico de piezas industriales que existían en el mercado. La falta de documentación y las imprecisiones de los recuerdos de los familiares impide especificar de qué pavimentos se trata en particular; pero entre ellos, el referente a la entrada y a las estancias de planta primera se pueden testificar como fruto de una escogida voluntad de dibujar, sobre el suelo, un determinado patrón gráfico.

El origen lo encontramos en AJ/CB/019 (fig. 6-21), recortes con el módulo de pavimento dibujado en papel, y enganchado sobre el reverso de un papel publicitario. El pavimento, enteramente trazado a lápiz, es un conjunto de piezas colocadas en alternancia, cuyo módulo lo configuran cuatro piezas de idénticas dimensiones. Sobre el punto de encuentro y articulación de cada cuatro piezas Jujol ha dibujado, posteriormente, un círculo que identifica su centro geométrico. Cuatro piezas iguales, colocadas a modo de esvástica, cuyo núcleo identifica su pertenencia al grupo, que diferenciado en tono respecto al siguiente. También a lápiz, en el extremo inferior izquierdo, se lee la siguiente anotación:

De Can Bofarull (la pesa elemental) 1933²⁴

22 Es muy probable que, una vez iniciadas las obras a finales de 1914, y observada la no existencia de documentación *oficial* y la fragmentación de la documentación conservada, los planos se fueran elaborando según las necesidades y ampliaciones de solución efectuadas a partir de cada visita de obra.

23 Maria Mercè Segú, actual propietaria de Casa Bofarull. Entrevista personal, 20 de agosto de 2010.

24 Anotación en ángulo inferior derecho de AJ/CB/019.



6-21: AJ/CB/019 (Els Pallaresos: AJ, 1933). Módulo de pavimento. Último dibujo fechado perteneciente a la colección de la carpeta Bofarull del Arxiu Jujol.

Esta «pieza elemental» que designa Jujol para el pavimento, dibuja una geometría cuyo patrón recuerda al usado en algunas epigrafías, tanto por culturas paganas como cristianas. Según dice Cirlot,

En catacumbas, junto con inscripciones, se han encontrado —al lado de la cruz griega—, esvásticas. Y algunos monumentos irlandeses de los siglos VI a VIII también la ostentan, asociada a la cruz latina, griega o no²⁵.

Más allá de su significado simbólico²⁶, Jujol parece utilizarlo como patrón decorativo, módulo que repite hasta completar la superficie a pavimentar. Que evitemos desarrollar aquí un uso basado en su significado simbólico no quiere decir que, en sus referentes personales, aquellas fuentes a las que acude como material geométrico y visual para solucionar un detalle arquitectónico —como en este caso, el pavimento— eluda su carácter representativo. Más bien se trata de un uso *metarepresentacional*, en el que su también connotación simbólica —en este caso, la relación dinámica entre Tierra y Cielo—, se halla incorporada a una geometría que le es afín, dada por su alusión geométrica a lo dinámico, al movimiento.

Esto respecto al signo, pero existe otro factor de mayor atención: la figura que Jujol trabaja en AJ/CB/019, en términos geométricos, es una figura que compacta el espacio plano; es decir, no deja huecos entre las piezas cuando se ocupa la superficie con la misma figura, una junta a la otra, formando un mosaico. Esto quiere decir que una vez repetido el patrón no existe posibilidad de combinación y, por tanto, de diferencia, a menos que existan variantes en el color, la textura, la tonalidad u otras características no formales.

25 Juan Eduardo Cirlot, “La esvástica en armas antiguas. Relaciones iconográficas del símbolo y estimaciones sobre su posible significado”. *Gladius VII* (1968): 39.

26 H. M. Raphaelian le atribuye valor de símbolo de fertilidad, es decir, de fecundidad. Señala su presencia en Mesopotamia, India, Asia Menor, Grecia, Chipre, Rodas, Italia, España, Galias, Alemania, Danubio, Cáucaso, etc. Jean Marques Riviere, que la juzga un mero talismán. Para Marius Schneider, la esvástica (semejante a la figura del arquero arrodillado), es el «símbolo central de las relaciones entre el cielo y la tierra». Goblet d’Alviella era partidario de la teoría solar (en un tiempo todos los símbolos eran solares, como en otro todos lo fueron sexuales). Pero René Guénon, en sus profundas obras, considera que la esvástica la vio el hombre en el cielo, asistiendo a la rotación de la Osa Mayor en torno a la estrella polar y situando los cuatro momentos esenciales de esa rotación. De ahí que la considere como símbolo del Polo (Norte) y que, en tal concepto, fuera aceptada por quienes creían que su raza procedía de las comarcas árticas, de un reino mítico (Thule u otro), verdadero «centro del mundo» asimilado al centro de la esvástica. La rotación «potencial» que niarca el signo de la cruz gamada, por sí mismo, también ha sido interpretado como fuerza, acción, como violencia del martillo de Tor (cada uno de los brazos), captado en cuatro posiciones, asimilables a las de la Osa Mayor en el cielo. Es difícil decidir sobre el sentido del símbolo. Pero es evidente que los símbolos actúan. Como dijo Gaston Bachelard, «para partir sobre las olas agitadas hacen falta intereses muy grandes, y los intereses muy grandes son los quiméricos». *Ibidem* 42.

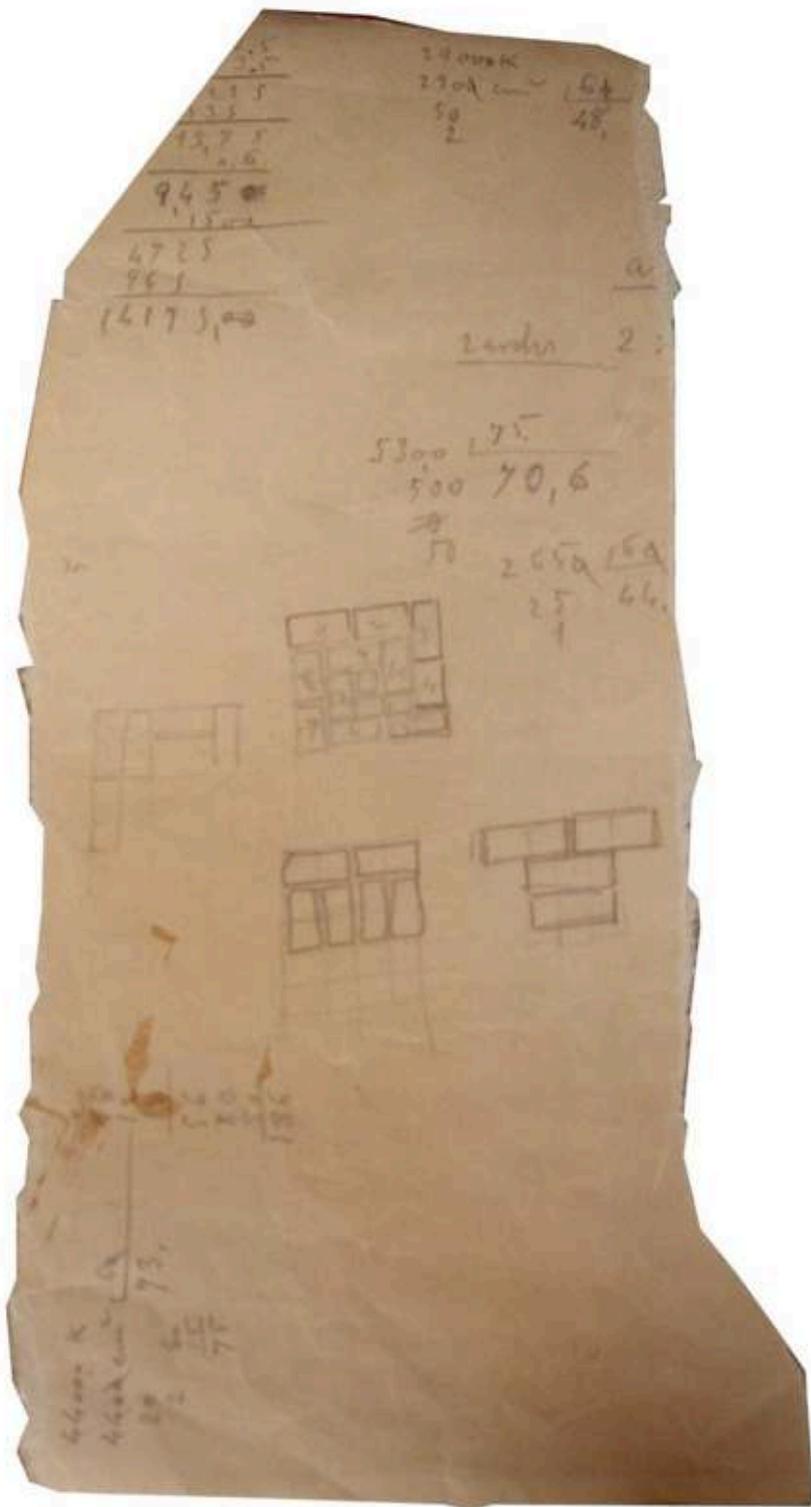
Ante tal limitación, Jujol ensayará la manera de evitar un exceso de homogeneización. La solución definitiva del pavimento incorporará, precisamente, aquello que Jujol comprueba como una restricción a la diversidad.

AJ/CB/039 (fig. 6-22) estudiará las combinaciones de la pieza elemental —un rectángulo de 40 x 20 cm., pieza de pavimento cerámico estándar— que, combinado con otras de medidas que doblan o miden una vez y media las longitudes de las aristas de las primeras —60 x 30 y 40 x 30—, permitirán asimismo rellenar la totalidad de la superficie sin dejar huecos.

Del patrón en esvástica al mosaico en zig-zag (fig. 6-23), Jujol resuelve un ejercicio de encaje geométrico en el que las articulaciones, las transformaciones y las combinaciones consiguen llegar a un resultado que, sin borrar los rastros de la pieza elemental, sintetiza uno de los mecanismos que veremos más veces repetido en su procedimiento arquitectónico: el movimiento.

1933. Esta es la fecha que definimos como final de las intervenciones en Casa Bofarull en la que proyecto, construcción y uso se habrán encontrado, a lo largo de casi dos décadas, compartiendo tiempo y arquitectura como partes simultáneas de un mismo proceso.

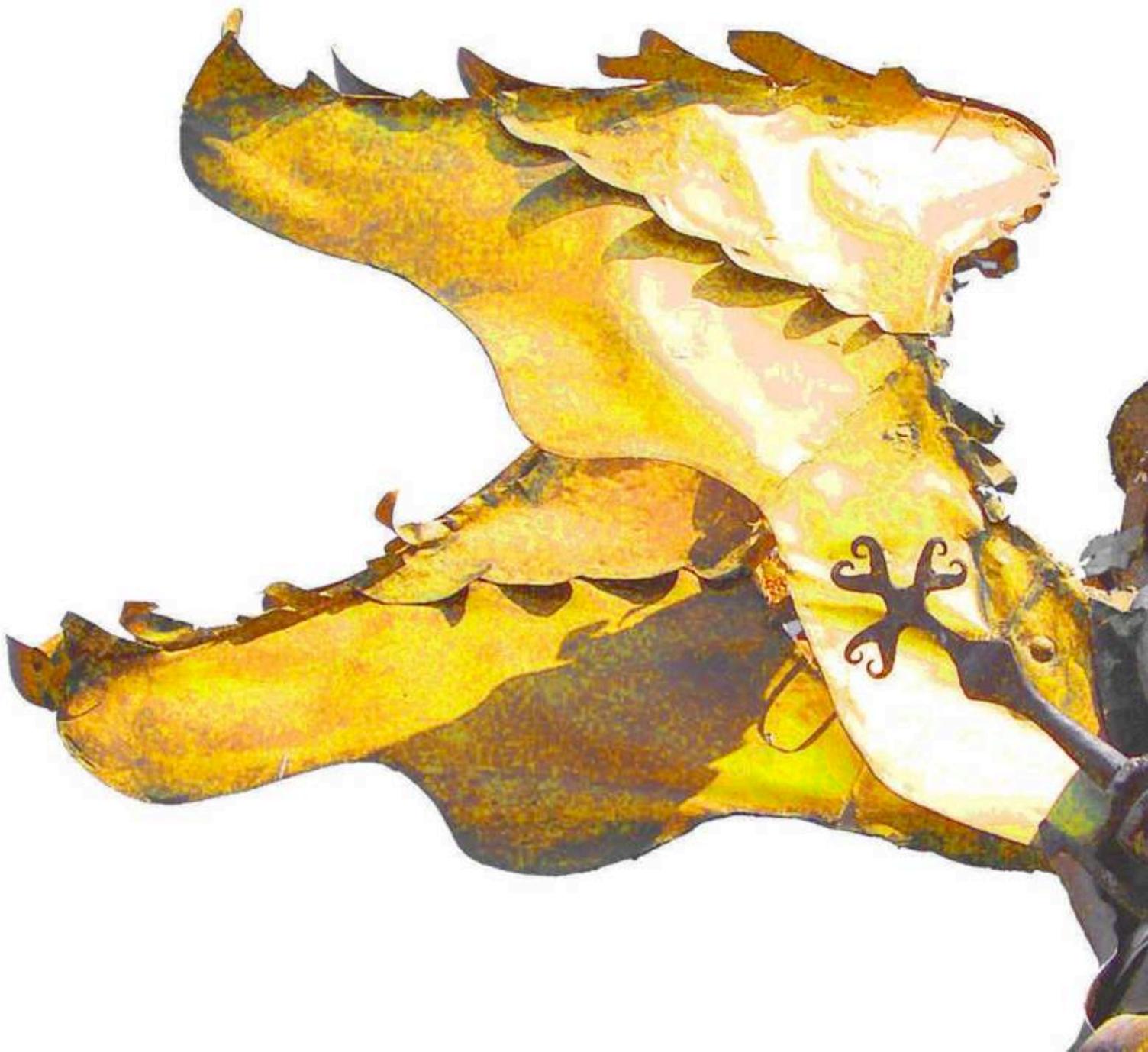
Reconstruir el proceso de proyecto nos ayuda a entender las idas, venidas, pausas, dudas y aciertos que, en definitiva, nos acercan a una determinada manera de hacer las cosas. Ese, y no otro, ha sido el objetivo del análisis de la documentación existente. Lo siguiente, aproximarse desde la solución construida.



6-22: AJ/CB/039 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Reverso de la lámina con cálculos de superficies y pruebas de agrupamiento de piezas.



6-23: AJ/CB/068 (Els Pallaresos: AJ, s.f.) Versión definitiva del dibujo del pavimento de la entrada de planta baja y de la planta primera.



TERCERA PARTE
UN RECORRIDO INTERPRETATIVO





7. ARQUITECTURA

A lo largo de casi dos décadas y largas interrupciones, Jujol dibuja y construye las soluciones arquitectónicas de Casa Bofarull. Proyecto, construcción y uso se entremezclan para materializar una arquitectura generada, a partes iguales, tanto desde el universo personal del arquitecto como desde los estímulos y sugerencias que le ofrece el Camp de Tarragona.

Las páginas que vienen a continuación tratan de acercarse, una vez analizada exhaustivamente la documentación gráfica existente del proceso de la reforma, a una realidad construida. Una, es decir, indeterminada; que no puede sino tratar de fijar la mirada través de las comprobaciones, sugerencias, dudas y afirmaciones de las páginas anteriores a una arquitectura posible. El método es, no podía ser otro, un recorrido que no oculta la importancia que Jujol otorga a la arquitectura como objeto que se enmarca en un paisaje. En este sentido, «(..) Es tan importante lo que se ve desde la casa como la casa vista desde el paisaje. Hay un diálogo en doble dirección. El proceso de diseño no partirá de una construcción unitaria, sino que buscará la expresión de la complejidad máxima para lograr una articulación gradual del mundo natural y el artificial, una fragmentación que en su formulación más divulgada será vista como la introducción del “movimiento” en las masas compositivas»¹.

El encadenamiento de temas sugeridos quiere desmarcarse, voluntariamente, de un acercamiento cronológico, absolutamente necesario para ensayar una reconstrucción de los hechos y organizar los datos, pero limitado por cuanto carece de la flexibilidad necesaria para proponer una lectura más acorde con el juego, la sorpresa, el humor y el amor que de la arquitectura de Jujol se obtiene. Sólo desde esa complejidad podremos, en cualquier caso, acercarnos respetuosamente a una arquitectura que busca incesantemente trascender la inmovilidad de los volúmenes construidos para incorporar, desde su propia existencia, el movimiento del objeto, del sujeto, del paisaje.

¹ Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005) 34.

7.1 CRONOLOGÍA DE UN PROCESO

Quizá la manera más honesta de iniciar los esfuerzos para tratar de comprender la arquitectura de Jujol consista en valorar el proceso, mediante el cual, se transluce una coherencia constante y obsesiva en su modo de trabajar. Una arquitectura irregular en su materialización —la obra se interrumpe innumerables veces—, como tozuda en su ideación —una inquebrantable fe de Jujol en su trabajo y un obsesivo afán por transmitir su mensaje: de la Tierra al Cielo.

El conjunto de manipulaciones que Jujol somete a la Casa Bofarull, no es tanto un conjunto de formas y geometrías dispersas sino una manera de actuar de la cual sólo nos han llegado algunos fragmentos contruidos, vestigios de los dibujos que fijaban sus ideas y preveían sus realizaciones. Aunque es inevitable reconocer la influencia que ejerce sobre la obra de Jujol su profunda y sentida fe cristiana, no debe tampoco emplearse tal característica como única y determinante en la toma de decisiones proyectuales. El valor que aproxima la obra de Jujol a la que, a principios de siglo, tienen determinados grupos artísticos de vanguardia, reside probablemente en la focalización del interés en el procedimiento por encima del resultado: el procedimiento es aquí el acto de obrar.

Ya no prima únicamente la solución final. Debemos pues, en primer lugar, intentar restablecer el proceso para aproximarnos a la mirada de Jujol en su voluntad de ennoblecer Casa Bofarull, de convertir su intervención en algo más que una reforma constructiva. Establecer así una primera aproximación cronológica en forma de esquema responde, en primera instancia, a ordenar el material que se ha ido analizando en los capítulos precedentes con la clara intención de intentar reconstruir las idas y venidas, las dudas, las reiteraciones, las soluciones y los errores alrededor de los cuales se va configurando un proyecto de arquitectura.

La aproximación cronológica verá mezcladas, en consecuencia, fechas de proyecto con fechas de construcción. Una operación de listado instrumental, previa al recorrido que a continuación se propone.

Cronicón²:

1913

Julio: Jujol conoce a las hermanas Bofarull mientras veranea en La Secuita con su familia. Éstas le proponen hacerse cargo de la reparación de unas cubiertas de su casa que amenazan derrumbe.

Noviembre: Primer viaje anotado de Jujol a Els Pallaresos, con objeto de representar el estado actual de la casa. El conjunto de dibujos, elaborados sobre un cuadernillo, comprende perspectivas de la casa y croquis en planta de la fachada posterior de la casa. A lo largo del mes se sucederán dos viajes más, durante los cuales Jujol esboza un croquis esquemático de lo que será la transformación de la torre mirador. También trabaja sobre diversos ensayos, en alzado y perspectiva, de la imagen de la futura nueva fachada a los campos, con estudios de detalle de la fachada y cálculos referentes al arco que soportará la nueva galería de la fachada. Un primer plano de planta y sección de la torre, elaborado a tinta y a escala, define la solución final de torre mirador.

El anteproyecto queda prácticamente finalizado durante los dos últimos meses del año.

1914

Enero: Viaje de Jujol a Els Pallaresos. Dibujo de detalle del nuevo pavimento de la galería de la fachada a los campos.

Febrero: Viaje de Jujol a Els Pallaresos.

Marzo: Viaje de Jujol a Els Pallaresos.

Abril: Viaje de Jujol a Els Pallaresos.

Mayo: Viaje de Jujol a Els Pallaresos.

Las visitas regulares de Jujol a Els Pallaresos se entienden como toma de datos y detalles que le permiten conocer las necesidades, apuntar alternativas y acabar de definir las soluciones que quedarán reflejadas, pasado el verano, en los planos oficiales de la reforma.

Septiembre: Jujol dibuja los planos que servirán de base para las copias del documento que entregará a las hermanas Bofarull. Entre ellos se cuentan las plantas y

² Para elaborar el siguiente cronicón, se han cruzado y contrastado los datos de las siguientes fuentes: 1- Planos datados autógrafos pertenecientes al Arxiu Jujol e hipótesis cronológica elaborada en los precedentes capítulos de la tesis; 2- Biografía en Josep M. Jujol, *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 88-91; 3- Datos pertenecientes a la memoria del *Projecte bàsic i d'execució de les obres d'arranjament, de restauració i consolidació de les plantes, façanes, cobertes i torre de la Casa Bofarull*. Major 11. (Els Pallaresos: Ajuntament dels Pallaresos, 2008).

secciones del estado actual, pasados a tinta, y la propuesta de reforma aún dibujada a lápiz y pendiente de modificaciones. Jujol efectúa las copias de los planos anteriores, y elabora un dossier que entrega a las hermanas Bofarull, como documento oficial de la reforma.

O c t u b r e : Se inician las obras de reforma.

1915

Jujol estudia y dibuja la propuesta de conexión entre el establo y el acceso a la casa en planta baja; se suceden los primeros ensayos de la imagen de la fachada principal. Las obras siguen su curso.

1916

Se dibujan y construyen las piezas de mobiliario interior.

Jujol dibuja la propuesta de alzado del muro que separa los lavaderos y huertos de la calle; el perfil de la tapia incorpora también la nueva puerta de acceso a la prensa de aceite.

Se concluyen las obras de la escalera y la torre mirador.

1917

Jujol dibuja en planta la propuesta de mejora y ordenación del jardín en el lado sur de la casa: la adecuación comporta nuevas jardineras, un surtidor en forma de insecto-dragón y asientos adyacentes al muro de la finca.

Jujol elabora los detalles referentes a la estatua del ángel custodio.

Se reactivan las obras de reforma. Proyectos y construcción de mobiliario interior: puertas interiores, vidrieras de color y muebles del despacho en fachada sur.

Jujol pinta las cuatro estaciones en el zócalo de la galería de planta piso, con referencia a los trabajos del campo.

Se realiza el paso interior que conecta los establos con la entrada.

Se construye la pérgola situada encima de los lavaderos.

S e p t i e m b r e : Jujol dibuja el detalle de las arquivoltas de la puerta de acceso a la casa. Se construye la puerta de acceso.

N o v i e m b r e : Jujol proyecta y dibuja la casa de los administradores, frente a los lavaderos al otro lado de la calle, situada en la planta primera encima de los almacenes de grano.

1918

A g o s t o : Jujol manda realizar una mascarilla de la niña vecina de Tarragona, Antonia Mesquida, como molde para la estatua del ángel que coronará Can Bofarull.

D i c i e m b r e : Jujol dibuja unas perspectivas mientras se efectúa el montaje del ángel custodio, sobre la cubierta de la torre mirador.

El ángel corona la Casa Bofarull, sobre una cubierta acompañada de platos, tazas, un gato y un porrón.

1919

Se rectifican y amplían las ventanas de la planta desván, y la ventana del dormitorio orientada a la calle adyacente al salón, en planta primera, de la fachada principal.

1920

Jujol dibuja el detalle de la pila y arrimadero cerámico que construye en la cocina de invierno y comedor de planta baja.

Finalizada la construcción de la pila, se interrumpe la reforma.

1927

J u n i o : Primeros apuntes de la casa del pastor, futuro garage de las hermanas Bofarull.

O c t u b r e : Jujol proyecta el edificio en esquina, antigua vivienda ocasional del pastor, situado a continuación de la casa de los administradores. El nuevo edificio contiene en planta baja el garage para el coche de las hermanas Bofarull y en la planta piso nuevas viviendas para los vendimiadores.

1928

Obras de construcción del edificio de los administradores, proyectado diez años antes, y del garage y vivienda para los vendimiadores.

1931

M a r z o : Jujol proyecta la imagen definitiva de la fachada principal. Se construye la pequeña ventana situada encima del acceso. Jujol ensaya y dibuja una cúpula que debía situarse en la fachada principal.

Se dibuja y construye el banco exterior que recorre la fachada principal.

J u n i o : Jujol dibuja los detalles de la puerta y reja de la planta desván.

1933

Jujol dibuja detalles del pavimento de la entrada en su zona adyacente al establo. Es el último dibujo datado conservado en el Arxiu Jujol.

Se interrumpen definitivamente las intervenciones de Jujol en Casa Bofarull.

1937

Junio: Se desmontan las alas del ángel, pasando a semejar un soldado, por temor a que su signo de carácter religioso sea motivo de ataque durante la Guerra Civil.

1954

Junio: Fallece Josefa Bofarull. La casa se transmite por herencia a Manuel Llorenç Manent Forn, hijo del sobrino segundo y ahijado de su hermana Dolores, Manuel Manent Rocamora³. La casa permanecerá cerrada y pasados unos años, se trasladan allí el heredero, Sr. Manuel Llorenç, con sus padres y hermanos.

1973

Manuel Llorenç Manent se desposa con Maria Mercè Segú; el matrimonio permanece en Casa Bofarull junto a los padres de él.

1992

El arquitecto Josep Llinàs y el especialista en estructuras Robert Brufau, proyectan el refuerzo de los pilares de la galería de la fachada a los campos. La intervención consiste en inyectar hormigón a la sección de los pilares, aumentando así su capacidad resistente.

1994

Fallece en accidente de tráfico el Sr. Manent, cerrándose la casa y permaneciendo deshabitada hasta la actualidad. Su esposa, Maria Mercè, se traslada a un edificio cercano que manda construir, adyacente a los lavaderos de las hermanas Bofarull. Ocasionalmente, utiliza Casa Bofarull para recepciones de carácter personal o celebraciones de tipo íntimo y familiar.

³ Vide árbol genealógico fig. 1-33 del capítulo 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa Bofarull: perfil de las propietarias*. 133.

2000

Se inicia la primera fase de restauración de la Casa Bofarull. Se hace cargo del proyecto y las obras el despacho Tarraco Arquitectes Associats S.L., de Tarragona. Entre las obras de restauración se incluyen la reconstrucción de la baranda cerámica situada en la última planta de la fachada a los campos, el vaciado de los depósitos situados en los extremos de la fachada y que habían provocado problemas de humedad en la fachada y la pérdida de parte de los esgrafiados, y la restauración del ángel con la reincorporación de las alas y limpieza del mecanismo giratorio que le permitía actuar de veleta. Se le añade también un pararrayos no radioactivo.

2001

Continúan los trabajos de restauración, en particular la fase dedicada a la restauración del Ángel Custodio que corona Casa Bofarull, que se prolongarán hasta el año siguiente.

2004

Se restaura el techo de la galería y cambia todo el entramado de vigas de madera. También se efectúan trabajos de repintado de carpinterías y de mantenimiento en general.

2008

Diciembre: El Ayuntamiento de Els Pallaresos, a través de su equipo técnico de arquitectos, presenta un proyecto de museización para Casa Bofarull, consistente en la restauración y consolidación de plantas, fachadas, cubiertas y suelos, y su adaptación al proyecto que convierte la casa en museo y centro de interpretación del arquitecto Josep M. Jujol. Las conversaciones para llevar a cabo dicho proyecto se encuentran en punto muerto, a la espera de encontrar una solución beneficiosa para todas las partes implicadas.

Actualmente, las visitas a Casa Bofarull sólo son posibles gracias a la buena disposición de su propietaria, Sra. Maria Mercè Segú, y siempre que una voluntad cultural o de investigación del patrimonio arquitectónico del arquitecto Jujol sea motivo principal de la misma, dadas las circunstancias de obra de carácter privado sin ningún tipo de subvención pública, a día de hoy.

7.2 ANGELE DEI QUI CUSTOS ES MEI

Un conjunto abundante de caminos secundarios se acercan a Els Pallaresos, entre extensiones de viñedos y algarrobos; no es difícil imaginar sendas y caminos dispuestos de forma radial con destino al pueblo, tocados por la tórrida paleta de colores propia del Camp de Tarragona. De todos los caminos posibles, el más habitual era el formado por la antigua carretera de *Tarragona a Puente de Armenteras* (fig. 1-13), que se aproxima al municipio desde el sur y por el este, envolviéndolo en su punto más alto por el término que linda con La Secuita y Perafort. Otras maneras de acercarse a Els Pallaresos partían del camino de Tarragona a Constantí, que se aproxima al municipio desde el sur, o desde Perafort, llegando por el norte. Un paisaje que, en días despejados, resplandece bajo una luz nítida, luminosa, tan admirada por Jujol⁴, y que era recorrido a pie, pedaleando en bicicleta o subido a una tartana, como modos habituales de desplazamiento entre localidades vecinas.

Tanto si el viajero accede por unos caminos o por otros, de una manera o de otra, la primera imagen del término se traduce en la visión lejana y elevada de la aguja de la iglesia de Sant Salvador, vigilada a la misma altura por la figura alada de Casa Bofarull (fig. 72-01). La topografía del lugar juega a favor de una u otra, según sea la posición de quien observa, provocando que ángel e iglesia se desajusten en sus alturas comparadas —la hipotética disputa en cuanto a la equivalencia de cota entre campanario y ángel, puede descartarse, siendo más que probable una consentida comunión en las alturas entre ambos hitos⁵. Por otra parte, la incidencia visual de un edificio en su entorno urbano depende, en gran medida, de la capacidad de poder ser contemplado y reconocido desde una distancia que supere una razonable visión habitual o de uso: si reconocer la imagen de un edificio —o de parte del mismo— pone de manifiesto su capacidad de convertirse

4 Jujol, a caballo tanto en su vida profesional como personal, de las ciudades de Barcelona y Tarragona nunca dejará de insistir en la especial naturaleza y particularidad de los nativos del Campo de Tarragona. «Los naturales del Campo de Tarragona perciben la Belleza con mayor claridad que los barceloneses», decíame Jujol en su primer año de profesorado en la de Arquitectura (...).» J. F. Ràfols, *Cuadernos de arquitectura op. cit.* 20.

5 El factor altura como máxima dimensión vertical en Casa Bofarull ha sido analizado durante el capítulo 2.3 *Veintidós metros de altura*. Cuando digo *consentida comunión* me refiero a la fluida y cordial relación que debía existir entre las hermanas Bofarull y el párroco de Els Pallaresos, habida cuenta del significado simbólico que para un municipio significaba que la torre del campanario de su iglesia no fuera superada por cualquier otra edificación. Tal como afirmo en el capítulo 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa: perfil de las propietarias*, el papel que desempeñan las señoras Bofarull como vecinas protectoras del lugar, hace inviable imaginar algún tipo de confrontación con la institución religiosa.

Desde la carretera de Constantí a Els Pallaresos, actual TP-2236.



Desde la carretera de Perafort a Els Pallaresos, actual TV-2236.



Desde la carretera de Perafort a Els Pallaresos, actual TV-2236.



Desde el interior, c. Nou.



72-01: Vistas del Ángel Custodio y de la aguja de la Iglesia de Sant Salvador. Fotografías: Guillem Carabí, julio a septiembre de 2010.



72-02: Imagen actual del ángel que corona casa Bofarull, tal y como se restauró durante el año 2000 por la empresa Tallers Salvat. Los trabajos consistieron en la restauración de la chapa que forma el vestido, el retorno de las alas a su estado original, separadas durante la época franquista, y la recuperación del movimiento que le permite actuar de veleta. El elemento que actúa de pararrayos se incorporó durante la restauración. Fotografía: Guillem Carabí, julio de 2010.

en signo⁶, no es menos cierto que coronar un edificio mediante una estatua de claro orden simbólico lo connota, otorgándole una dignidad que trasciende lo meramente particular para implicarse en un reconocimiento de orden público.

Así le ocurre a la Casa Bofarull, cuya visión lejana desde prácticamente cualquier ángulo, muestra la imagen del ángel que se apoya suavemente sobre el soporte que se encuentra en el punto más alto de su torre mirador. La figura del ángel (fig. 72-02) mira y se deja mirar, convirtiéndose en guía que conduce hacia la casa. La estatua, transformada en veleta, no cumple únicamente una función representativa y mecánica desde su posición privilegiada en altura sino que su génesis y materialización sigue un recorrido en el lenguaje material y formal que lo vincula coherentemente a las operaciones que Jujol realiza en la reforma.

Más allá del recurso simbólico que Jujol explora en las distintas láminas acerca de la figura del ángel⁷ como solución de remate de la casa, asoman en ella algunas cuestiones sin resolver muy afines al control perceptivo que Jujol ejerce sobre los elementos presentes y que caracterizan su arquitectura.

El ángel

El primer asunto trata acerca de la imagen que representa la figura del ángel; según ha sido apuntado en el capítulo cinco, entender la presencia desde el símbolo es algo difícil de obviar: el ángel como espíritu celeste protector⁸.

Pero la operación que Jujol lleva a cabo con la figura alada de Casa Bofarull no se detiene en la definición iconográfica; la intervención sugiere un segundo interrogante más afín a temas perceptivos y arquitectónicos: la posición, el tamaño, el mecanismo y su definición formal obligan a explorar, además de su evidente connotación simbólica,

6 Utilizo aquí su significado literal, en la segunda acepción de signo: «indicio o señal de algo». *Diccionario Real Academia Española*. <http://buscon.rae.es/draeI/> (Recuperado el 05 de octubre de 2010).

7 Recordemos los paralelismos que establece entre distintos arcángeles en sus referencias a la imagen. *Vide* cap. 3.1 *Imágenes previas*: 191.

8 *Vide* capítulo 5.4 1917: *vidrieras de colores, estudios del ángel veleta*. 302.

aspectos que tienen que ver con el universo plástico⁹ de Jujol y su relación íntima y directa con la arquitectura.

Vayamos por partes y ocupémonos, en primer lugar, del primer tema anunciado: el ángel como imagen o representación. Para ello recordemos, brevemente, los estímulos de la formación universitaria en los que el joven Jujol recibe y asimila conceptos. Serán ideas y propuestas que, en mayor o menor grado, servirán para formar las bases de su práctica posterior o, en determinados casos, para reafirmarse contra el orden establecido. Durante el periodo de estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Jujol recibe una línea académica —iniciada por Rogent y continuada por Domènech i Montaner— profundamente alejada del clasicismo y que acentúa la recuperación de la tradición local¹⁰. La influencia directa de los arquitectos que imparten docencia se verá reflejada en los ejercicios escolares, sobre todo en lo que atañe a la imagen que, de la fachada, tendrán sus ejercicios. Jujol asiste a las lecciones de arquitectos como Gallissà, Font i Gumà —con los cuales colaborará profesionalmente durante sus estudios—, Puig i Cadafalch, Artigas Ramoneda, August Font, Torras Guardiola¹¹ o Bassegoda Amigó, entre otros, siempre en la línea docente establecida por Domènech i Montaner¹². A lo

9 El término *plástico* aparece como adjetivo en España, por primera vez, en el *Diccionario castellano* de Esteban Terreros publicado entre 1765 y 1783, como calificativo que debe acompañar siempre a Virtud: «los Filósofos antiguos y algunos Médicos entendieron por virtud plástica aquella con que imaginaron que el alma era la que formaba, ó fabricaba su cuerpo, también entendían que Dios había dado al útero de la hembra, cierta virtud plástica para formar el feto.» Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, 4v. (Madrid: imprenta de la vda. de Ibarra, hijos y cía., 1786-1793) 155. Cuando mencione términos como plasticismo, lo plástico, lo utilizaré, en adelante, en la acepción que Theo Van Doesburg señala hacia 1917: «Plasticismo es hacer visible una forma o color en relación con el espacio y con otra forma o color.» Theo van Doesburg, “Principios del nuevo arte plástico”, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores de Murcia, 1985) 32. La base fundamental de la definición de van Doesburg reside en la ausencia de protagonismo del artista respecto a la obra de arte: el arte plástico inaugurará una nueva forma de relación entre la obra y el espectador, relación que tiene que ver con la percepción sensorial, a la que Jujol acudirá constantemente.

10 *Vide* nota 11 en cap. 3.1, *Imágenes previas*: 199.

11 El arquitecto Torras Guardiola se hará cargo de la dirección de la escuela de Arquitectura durante el periodo 1901-1905, mientras Domènech i Montaner cumple su cargo de Diputado en las Cortes por Barcelona, integrado en la candidatura regionalista llamada *dels quatre presidents*. Torras, de edad avanzada cuando ejerce como director de la Escuela de Arquitectura —contará setenta y ocho cuando asume la dirección—, dedica su maestrazgo a las asignaturas más técnicas, tales como *Resistencia de materiales* o *Hidráulica*. La formación de Jujol coincidirá, pues, con la dirección de Torras, hecho que no modifica la línea de corriente y pensamiento trazada por Domènech i Montaner.

12 La lista completa de docentes, junto a los planes de estudio de los años 1875, 1896 y 1914 puede consultarse en el anexo del libro editado con motivo de la exposición, *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1876-76/1976-76* (Barcelona: ETSAB, 1977). Se observa que Jujol aparece como profesor encargado de curso «(Ec)» a partir del plan de 1914, aunque ya había ganado la oposición de profesor auxiliar el año anterior, e impartía clases desde 1910. «Han sido nombrados, en virtud de oposición, profesores auxiliares de esta Escuela de Arquitectura, don Enrique Cata y don José María Jujol». *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de marzo de 1913: 4.

largo de los ejercicios propuestos, los alumnos, en los programas de marcado carácter religioso —panteones, iglesias, capillas— utilizan el remate en cruz como una solución inherente al propio edificio. Tal solución, de claras reminiscencias medievales, se hará extensible a otros programas civiles, como puede verse en los ejercicios *Embarcadero en un río para una gran finca de recreo* (fig. 72-03), en 1902, de Pere Domènech i Roure, *Proyecto de estación* (1909) (fig. 72-04), de Antonio Darder i Marsà, o el *Establecimiento termal* (1905) (fig. 72-05), del propio Jujol, por citar algunos ejemplos; en todos ellos la aguja o la cruz coronan los puntos altos de sus proyectos. Paralelamente a la práctica más académica hay que añadir, desde 1906, la colaboración que Jujol inicia con Gaudí¹³ y la indudable influencia —de carácter recíproco— que el maestro de Reus ejerce sobre él. Edificios civiles como el Palacio Güell (1886-1888) (fig. 72-06), la Casa Calvet (1898-1900) (fig. 72-07), Bellesguard (1900) (fig. 72-08) o las edificaciones principales del Park Güell (1900-1903) (fig. 72-09), todos ellos de carácter privado, contienen torres rematadas por cruces que, con toda seguridad, habían sido observadas en más de una ocasión por el arquitecto de la reforma de Casa Bofarull¹⁴. Es, por tanto, razonable afirmar que la aproximación de Jujol a una tradición propia y coetánea¹⁵ se realiza de manera natural incorporando, además, un entusiasmo religioso el origen del cual se encuentra tanto en su propio entorno familiar¹⁶ como potenciado, probablemente, a través de la mirada compartida de un Antoni Gaudí cuya tendencia espiritualista se irá incrementando conforme el paso de los años y sus trabajos en la Sagrada Familia se vuelvan más intensos¹⁷.

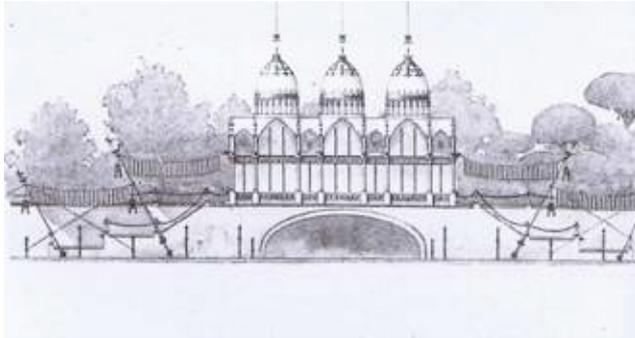
13 *Vide* nota 7 en capítulo 1.1, *Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del encargo*. 78.

14 Así lo asevera Ràfols, primer biógrafo de Jujol, quien describe la influencia de Gaudí y de su remate en cruz sobre sus edificios: «Singular desemboque del arte de Gaudí en el arte frecuentemente juguetero de nuestro arquitecto es la Torre Gibert, en San Juan Despí, llamada por Jujol “de la Creu” (ya que una cruz, como en las construcciones gaudinianas, emerge amparadora de lo alto de su más elevada cúpula) (...)» J. F. Ràfols, *Arquitectura bis, op. cit.* 6.

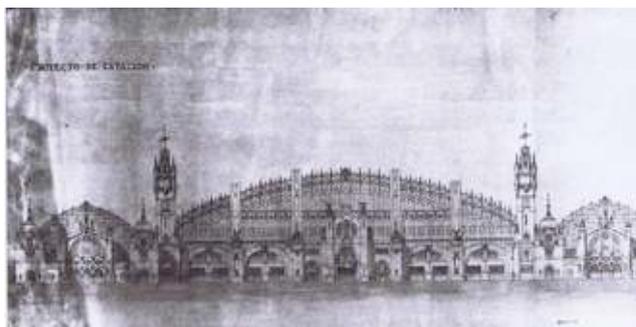
15 «La importancia que adquiriría en Barcelona el Modernisme (...) sería tan considerable que la ciudad mereció la calificación de “Atenas del Modernisme”, tendencia que no se limitaría al campo de la arquitectura y de las artes, sino que llegaría a representar casi una “filosofía”, con influencia sobre muchas de las costumbres, ambientes e incluso modos de entender la vida, dentro de la Barcelona de la época. Al ser así una parte importante del carácter vital que impregnaba la sociedad barcelonesa durante los años de juventud y primera madurez de Jujol, resultaría muy difícil para el estudiante y el arquitecto escapar a las influencias derivadas de tal situación sin que por otra parte ello permita considerar su obra como ejemplo representativo de la arquitectura modernista.» Carlos Flores, *Arquitectura, op. cit.* 18.

16 Muchos de los libros que hereda de su padre Andreu Jujol, tratan temas religiosos; por ejemplo, los diez tomos de *Año cristiano* de Jean Croiset (1877), diversas versiones de la *Biblia* o *Luz de la Fe y de la Ley: entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo, maestro y discípulo* de Jayme Barón y Arín (1828). Entrevista con Josep M. Jujol Jr., realizada el 29 de septiembre de 2010.

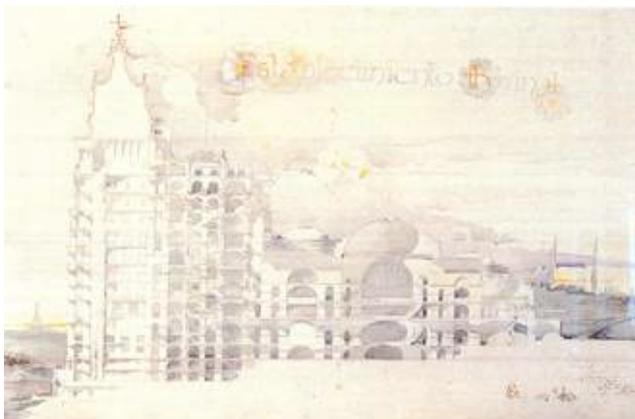
17 «Hasta en los radiolarios, Gaudí veía a Dios, como también en las líneas de fuerza y en los polígonos funiculares». Juan Eduardo Cirlot, *Gaudí, una introducción a su arquitectura*. (Barcelona: Triangle postals, 2001) 19.



72-03: Embarcadero en un río para una gran finca de recreo, de Pere Domènech i Roure, en *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1876-76/1976-76* (Barcelona: ETSAB, 1977) 81.



72-04: Proyecto de estación, de Antonio Darder Marsá, en *Exposició Comemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1876-76/1976-76* (Barcelona: ETSAB, 1977) 85.



72-05: Establecimiento termal. Sección. Proyecto final de carrera de Josep M. Jujol, en A. Ramon-C. Rodríguez, *Escola d'Arquitectura de Barcelona* (Barcelona: UPC, 1996) 68.



72-06: Detalle de remate en azotea Palacio Güell, de Antoni Gaudí. Fotografía: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azotea_Palau_G%C3%BCell.jpg (Recuperado el 11 de octubre de 2010).



72-08: Torre de Bellesguard, de Antoni Gaudí. Fotografía: http://www.gaudiallengaudi.com/images/G_Bellesguard_Torre_contrapicat_sua.JPG. (Recuperado el 11 de octubre de 2010).



72-07: Detalle de remate en casa Calvet, de Antoni Gaudí. Fotografía: http://es.wikiarquitectura.com/images/archive/1/19/20090211223753!Casa_calvet_13.jpg. (Recuperado el 11 de octubre de 2010).



72-09: Detalle de remate en pabellón principal entrada Park Güell, de Antoni Gaudí. Fotografía: <http://www.centrohumboldt.com/eng/About-us/Photo-tour/Photos-Barcelona.html>. (Recuperado el 11 de octubre de 2010).

Con todo este bagaje a sus espaldas, la propuesta figurativa que Jujol diseña para rematar Casa Bofarull desde la altura, responde, tanto a una práctica arquitectónica de coronación, habitual en los años y el entorno en el que se desarrolla, como a un deseo personal de hacer evidente un especial fervor religioso. Señalado en páginas anteriores, los apuntes que Jujol ensaya derivan, en buena parte, de una atenta mirada a edificios bien conocidos por él, como sucede, por ejemplo, con el Palacio Episcopal de Mallorca¹⁸. Pero si el uso o incorporación del remate vertical del edificio pueden hallar una respuesta basada en un hacer propio de su tiempo, su concreción en un icono determinado —reconocer en la figura un ángel custodio o un arcángel— ha sido una de las discusiones más recurrentes por parte de los autores que se han referido a la figura alada. La discusión no es estéril: en la interpretación que Jujol realiza de la figura, puede leerse la postura que adoptará en relación a la tradición, y las consecuencias que lleva implícita su incorporación simbólica vinculada de forma específica con un entorno y unas características histórico-topográficas propias del lugar; o lo que es lo mismo: cómo Jujol puede transgredir y ser respetuoso a la vez con una tradición establecida, a partir de los materiales, la posición, o los mecanismos que emplea para su materialización.

Miquel Orellana ha señalado y documentado el primer dibujo que Jujol realiza a propósito de la figura de un arcángel (fig. 72-10). Se trata de un dibujo de estudiante en el que aparece

la figura de l'Arcàngel Sant Miquel. Ens ho corrobora el fet que hi aparegui, a la capçalera esquerra del dibuix, el nom de Miquel i que s'observa la figura d'un guerrer alat que sustenta un escut. (...) L'arcàngel del dibuix té tots els requisits que envolten la figura d'un arcàngel bíblic, un casc, un escut, una cuirassa, unes ales, un drac, però ens falta l'element indispensable: l'espasa. S'intueix en el dibuix un element que podria ser l'espasa però això només són conjetures. El cert és que és l'únic arcàngel que s'ha trobat en la seva obra abans del de Valmoll¹⁹.

Efectivamente, Orellana está en lo cierto. Seguramente sea durante su época de estudiante la primera vez que Jujol estudia la figura del arcángel; sólo yerra en su apreciación cronológica, cuando fecha el disfraz de ángel de Vallmoll como la primera vez en la que Jujol *construye* este personaje. La figura que remata la torre de la escalera de Casa Bofarull se estudia en 1913 y se ejecuta en 1918, mientras que el disfraz que Jujol diseña

18 *Vide* capítulo 3.1 *Imágenes previas*. 193.

19 Miquel Orellana, "Jujol i l'Arcàngel Sant Miquel", *DC revista de crítica arquitectònica* n. 5-6 (2001): 13.



72-10: Dibujo de arcángel Sant Miquel. Ejercicio de estudiante de Jujol, en Miquel Orellana, "Jujol i l'Arcàngel Sant Miquel", *DC revista de crítica arquitectònica* n. 5-6 (2001): 10.

y realiza para el niño de Vallmoll²⁰ es, sensiblemente, posterior al año 1925. Respecto a la iconografía Orellana mantiene que un arcángel bíblico debe vestir armadura, casco, escudo y espada. Si este último elemento es el que plantea razonables reservas acerca de la identidad de la figura que protagoniza el dibujo, éstas son inmediatamente eliminadas, señala Orellana, al comprobar la existencia del rótulo del extremo superior izquierdo en el que Jujol escribe «S. Miquel». Por otra parte, la espada que no acaba de reconocer en el dibujo, en realidad se muestra —también únicamente esbozada a lápiz— como una lanza en forma de cruz, arma con la que el Arcángel San Miguel se enfrenta al dragón. Al igual que sucede en el dibujo, la dificultad por identificar el ángel de Casa Bofarull como San Miguel Arcángel o Ángel Custodio, también es una constante no resuelta entre los distintos autores que se han referido a él. Citemos algunos como ejemplo: Carlos Flores utiliza en sus textos la denominación de «ángel guardián»²¹; Manuel Gausa²², Nacho Ferrer²³, Vincent Ligtelijn²⁴, Montserrat Duran²⁵ y Perejaume²⁶ se refieren al ángel sin especificar; Denis Dollens utiliza un neutro «figura»²⁷, y Josep Llinàs, en una de sus últimas ediciones, lo describe como «Arcàngel San Gabriel»²⁸.

Aclarar este enredo iconográfico no es de fácil solución, dado el confuso desarrollo que ha sufrido la representación del Ángel Custodio, en la iconografía cristiana, a lo largo de los siglos. Una de las claves para entender su transformación consiste en seguir el

20 «Durant les obres de l'ermita, els dies que Jujol passava a Vallmoll, li agradava compartir vetllades a casa dels Ferré, tot xerrant, berenant confitura (una de les afeccions de Jujol), o sopant... Fou segurament en una d'aquestes vetllades, mentre la gent del poble preparava la festa de la inauguració de l'ermita, quan sorgí la idea. El fill d'en Ramon Ferré se'l vestiria d'arcàngel per a que sortí a l'acte processional de la festa d'inauguració de la reforma de l'ermita. Jujol, mostrant la seva capacitat d'actuació amb els materials més modestos obsequià al nen amb una obra d'art: un magnífic vestit d'arcàngel fet amb les seves pròpies mans». M. Orellana, DC, *op. cit.* 13.

21 «(...) Rematándola con un elemento piramidal desarrollado en un lenguaje surrealista-dadaísta coronado por ua curiosa figura de ángel guardián a modo de veleta». Carlos Flores, "1914. Casa Bofarull, reforma de un edificio. *Quaderns* núm. 179-180, *op. cit.* 129.

22 «(...) Les ales d'un àngel en un penell (Bofarull) (...)». Manuel Gausa, "Deliri i raó en el disseny de Jujol", *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme* núm. 174 (1987): 95.

23 «(...) Tanto en la torre, coronada por la figura de un ángel perceptible desde uno y otro lado, como en la fachada lateral (...)». Nacho Ferrer, "El universo jujoliano", *CIC* núm. 316 (1998): 74.

24 «Jujol got a child to climb on to the 22 meter high tower as a "stand-in" for the angel which was to be the weather vane». Vincent Ligtelijn, Rein Saariste, *Josep M. Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 40.

25 «(...) L'àngel de la coberta (...)». Montserrat Duran, *op. cit.* 127.

26 «Als peus de l'àngel girant que hi fa de penell (...)». Perejaume, *op. cit.* 38.

27 «The figure, once a functioning weather vane (...)». Denis Dollens, *op. cit.* 71.

28 «(...) para dar lugar a la torre-mirador coronada por el arcángel San Gabriel.» Josep Llinàs, *Josep M. Jujol op. cit.* 90.

paso de su veneración litúrgica a una más popular²⁹, originada en la Corona de Aragón de la Baja Edad Media y que, exteriorizada en las representaciones destinadas a su honra, encuentra respaldo en una larga lista de imágenes entre estatuillas y pinturas que crea, una compleja iconografía a su alrededor. Según indica Gabriel Llompart³⁰, en la Corona de Aragón las capitales municipales se constituyen en salvaguardas honrando en sus capillas la figura del Ángel Custodio: Valencia le dedica una capilla en el año 1392, Tortosa lo hace en 1444, Zaragoza en 1479 y Gerona, nombrándola de San Miguel, la constituye a lo largo del siglo XV; Mallorca también iniciará la construcción de la capilla del ángel en 1407 y el municipio de Barcelona pagará una estatua en la *Porta dels Orbs* de la muralla que, con el tiempo, pasará a llamarse como hoy día es conocida: *Portal de l'Àngel*. Es así como la veneración municipal de los ángeles de la guarda, exteriorizadas mediante festejos, comitivas y representaciones escénicas³¹, crea un universo de representación propia del Ángel Custodio que se concreta en imágenes como la estatua del Ángel de Pere sa Anglada (1400-1402) (fig. 72-11), en la fachada vieja del ayuntamiento de Barcelona —designado como San Rafael—, la imagen que realiza Pere Joan en las torres de la entrada a la ciudad de Zaragoza (fig. 72-12), antes de 1450, o el Ángel Custodio del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, atribuido a Jaume Huguet hacia 1445³².

Llompart, a partir de las piezas enumeradas, realiza un estudio más exhaustivo de imágenes correspondientes a las áreas valenciana, aragonesa, catalana y mallorquina, datadas entre los siglos XV y XIX. Como representación del Custodio, ordena las figuraciones en dos grupos: el primero haría referencia a los custodios con atributo de

29 «Y es que fue por la fiesta, que la devoción al ángel custodio se desdobló de la liturgia secular que celebraba única y exclusivamente los ángeles en la persona de San Miguel. Hecho que acaeció en los reinos de la Corona de Aragón a lo largo del siglo XV». Gabriel Llompart, “El ángel custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)”, *Fiestas y liturgia* (Madrid: Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1988), 249.

30 *Ibidem*, 252.

31 Por ejemplo, con datos correspondientes a la ordenación municipal del año 1446, en Valencia se celebra un oficio en el cual, una comitiva del ayuntamiento, integra numerosos muchachos disfrazados de ángeles: «Dos de ellos llevan una vara plateada. Son mayores. De unos dieciocho años. Son los *verguers*. Siguen en parejas otros dieciocho chicos de unos doce años. Se trata de los representantes de los nueve coros angélicos. (...) Por último viene la presidencia de la comitiva: en primer término un joven ángel —de unos dieciocho años— *qui porta una pavesina ab lo senyal de la ciutat amb una correcha que li devalla per lo coll faent la via al costat devall lo braç sinistra*. Luego sigue *lo gran àngel custodi, vestit ab solemne camis de cendat vermell ab guants vermells, amb una molt bella e singular testa en lo cap, e sobre lo dit camis porta una notable real sobrevesta d'or e flama, la qual va solta e delliure* (...). El cortejo que precede a los jurados sale de las casas consistoriales en dirección a la vecina catedral cantando la siguiente cantinela: *Àngel custodi de Déu infinit / guardau la ciutat de dia y de nit / per a que no entre lo mal esperit*.» Gabriel Llompart, *op. cit.* 253-4.

32 *Ibidem* 259.



72-11: Arcángel San Rafael, obra de Pere çà Anglada (1400-1402), en la fachada vieja del Ayuntamiento de Barcelona. Fotografía: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Ajuntament_de_Barcelona_-_001.jpg. (Recuperado el 10 de octubre de 2010).



72-12: Ángel Custodio, obra de Pere Joan, hacia 1440. El ángel, de medio cuerpo, surge de un promontorio de nubes. En la mano izquierda sostiene una cartela, y la mano derecha está perdida. Este ángel se asocia al que figuraba en la puerta superior de la hoy desaparecida Puerta del Puente o del Ángel, y es réplica de los que había en el sotobanco del retablo mayor de la Seo de Zaragoza. Actualmente se conserva en el Museo de Zaragoza. Fotografía: <http://www.santoangel.info/custodio-zaragoza.htm> (Recuperado el 10 de octubre de 2010).



72-13: Detalle del retablo de Jaume Huguet, San Bernardino y el Ángel Custodio (1468-1470), con espada y escudo. Tabla proveniente de la capilla de esparteros y vidrieros de la Catedral de Barcelona. Museo de la Catedral de Barcelona, en *Jaume Huguet, 500 anys* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993) 177.

corona y azotes; el segundo, a aquellos que por atributos ostentan corona y espada. El doble atributo corona-espada —o su equivalente los azotes— son, pues, los elementos indispensables en los que se reconoce al Ángel Custodio. Pero si en tierras castellanas, ya desde la primera mitad del siglo XVI, el ángel armado es habitual, Llompart señala, con especial atención, la variante del Custodio representado en una tabla, conservada en el Archivo Municipal de Cervera, del maestro Girard «con un Ángel con pluvial, espada y escudo, que tiene detrás las puertas de la muralla de la ciudad»³³; si en este caso particular se identifica como San Miguel otra imagen, obra de Jaume Huguet (1468-1470) en el retablo llamado de San Bernardino y el Ángel Custodio (fig. 72-13), conservada actualmente en el Museo de la Catedral de Barcelona, y donde aparecen representadas las dos figuras que dan nombre al retablo, el Custodio comparece también armado de espada y escudo³⁴.

La representación del Arcángel San Miguel y del Ángel Custodio se entremezcla sin que puedan determinarse, de manera categórica, las diferencias que distinguen uno de otro y máxime si, como recuerda Curt Wittlin³⁵, a partir del siglo XV sólo estaban permitidos los nombres de Miguel, Gabriel y Rafael por lo que la gente los prefería como patrones de iglesias, ciudades, pueblos o gremios, frente a los ángeles anónimos. Por otra parte, la introducción *oficial* del culto a los ángeles se realiza a través del libro de Francesc Eiximenis, *Llibre dels àngels* (1392)³⁶, obra ampliamente divulgada durante los siglos XV y XVI y dividida en cinco libros y doscientos un capítulos y cuyo quinto libro se dedica íntegramente al Arcángel San Miguel. Ello explicaría, en gran medida, el empuje que experimenta su devoción en Cataluña ya que, las doce primeras iglesias dedicadas a su culto, arrancan ya de los siglos X-XI; paralelamente se sucederán las peregrinaciones realizadas al Mont Saint Michel, de las que se han documentado

33 Gabriel Llompart, *op. cit.* 268.

34 *Ibidem.*

35 Francesc Eiximenis, *Llibre dels àngels*, Curt Wittlin (ed.) (Barcelona: Curial, 1983) 11.

36 «Si ací el llibre d'Eiximenis havia fomentat el culte dels àngels, en altres llocs un interès ja existent pels àngels féu que hom se'l vagi copia o traduir. (...) que hom hagi traduït i imprès el llibre sencer, i no tan sols la part dedicada a l'arcàngel, prova l'admiració pel text complet... o almenys un cert respecte davant el conjunt d'una obra literària de temps i terres llunyanes». Francesc Eiximenis, *op. cit.*, 10-12.

donaciones a su veneración, desde el siglo XI³⁷. La muestra evidente del arraigo que en Cataluña posee el Arcángel San Miguel no impide que, al mismo tiempo, la tradición popular y la celebración festiva provoquen un desdoblamiento que derivará en el cruce y mezcla de su iconografía; esta bifurcación genera, como resultado, una representación iconográfica compartida entre el Arcángel y el Ángel Custodio. Frente al amplio número de matices que la representación del custodio abarca, formular una pregunta, no exenta de inocencia, suele aportar buenos resultados: ¿cómo construye, formaliza y define Jujol el ángel veleta que coloca encima de la cubierta de la torre mirador de Casa Bofarull?

Responder esta cuestión enlaza con el segundo asunto formulado al principio del capítulo acerca de la apariencia, la posición, el tamaño y el mecanismo del ángel. Repasemos el ángel de Casa Bofarull, desde sus principios constitutivos.

Dimensiones y percepción

En esencia, una veleta se compone de dos elementos: el eje vertical, que une los distintos elementos con la base, y el cuerpo móvil, que gira accionado por el empuje del viento. Buscar el origen de tal artefacto, cuando el cuerpo móvil está constituido por una estatua de grandes dimensiones, nos acercará a la comprensión del ángel veleta. Una de las primeras estatuas utilizadas como veleta de las que se tiene constancia, es la que aparece en el tratado arquitectónico de Vitruvio, cuando éste escribe en el capítulo seis, acerca de los vientos, dedicado a *la división y distribución de las obras dentro de las murallas*:

(...) Andrónico Cirrestres que, como demostración, levantó en Atenas una torre octogonal de mármol y en cada uno de sus lados hizo esculpir la imagen de cada viento de cara hacia donde sopla; sobre esta torre, rematada por una pirámide también de mármol, y en su cima colocó un Tritón de bronce que en su mano derecha extendida tenía una varita y estaba dispuesto de modo que, al girar este Tritón a impulso del viento que soplara, la varita viniese a caer sobre la imagen del viento que reinaba³⁸.

37 «Las numerosas capillas de castillos que se le dedican en algunas zonas de la Cataluña de los siglos XI-XII, atestiguan una particular devoción hacia él por parte del estamento militar. Los condes de Urgell se distinguen desde el siglo X por la especial atención que prodigan a los monasterios bajo su advocación. Su ayuda será invocada con frecuencia por reyes, nobles y caballeros. En 1094 el rey Pedro I le atribuye la victoria ante Huesca y el rey Alfonso reconquista Zaragoza con su ayuda. Balaguer cae en el 1101 y se pone a la ciudad bajo su protección. El 8 de mayo de 1162, fiesta del arcángel, Escornalbou es reconquistada, y el 29 de septiembre de 1283, otra de las fiestas arcangélicas, los cristianos entran en Valencia. A su calidad de intercesor añade pues la de símbolo del espíritu de cruzada». Paulino Rodríguez Barral, «Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán» *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Vol. XLVI, (2005): 111.

38 Citado en Rosario Villegas (coord.), *El Giraltillo: la veleta del tiempo: proyecto de investigación e intervención* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003) 38 y 51.

Vitruvio señala a Andrónico Cirrestes, astrónomo y arquitecto griego, como el primero en construir una veleta de tales características, de lo que pueden señalarse dos ideas; la primera, literal, la utilización primigenia de una estatua —en el caso de Andrónico, una figura mitológica— como veleta; la segunda, la coincidencia geométrica del soporte de las dos figuras, una pirámide, tanto sobre la torre erigida por Andrónico como la que define la cubierta de la torre mirador de Casa Bofarull.

La relación que pudiera mantener Jujol con un tratado clásico como el texto de Vitruvio es, seguramente, circunstancial; pero es indudable el conocimiento que del mismo debía tener, dada la tradicional difusión del texto y su contribución al conocimiento del patrimonio de la antigüedad clásica. Es posible, pues, pensar que el manual de arquitectura hubiera sido consultado, en algún momento, tanto desde su aprendizaje académico como desde las clases de historia del arte, o en su posterior ejercicio profesional.

Si la torre de Andrónico (fig. 72-14) se documenta como una de las primeras veletas con figura, un segundo ejemplo lo describe Francesco Colonna³⁹ en *Hypnerotomachia Polifile* o *Sueño de Polifilo*⁴⁰, durante la narración del sueño que le transporta al valle en el que una portentosa pirámide culmina igualmente con una figura cuyo mecanismo le permite girar al empuje del viento (fig. 72-15):

Esta inmensa y terrible pirámide se alzaba a punta de diamante en gradas de admirable y exquisita simetría y tenía mil cuatrocientos diez escalones, menos diez de ellos destinados a terminar la punta.

(...) Sobre ellos se alzaba el obelisco, firmísimamente superpuesto. (...) Estaba hecho de granito rojo de Tebas y en sus caras había jeroglíficos egipcios notablemente esculpidos; y era liso, terso y lustroso como un espejo.

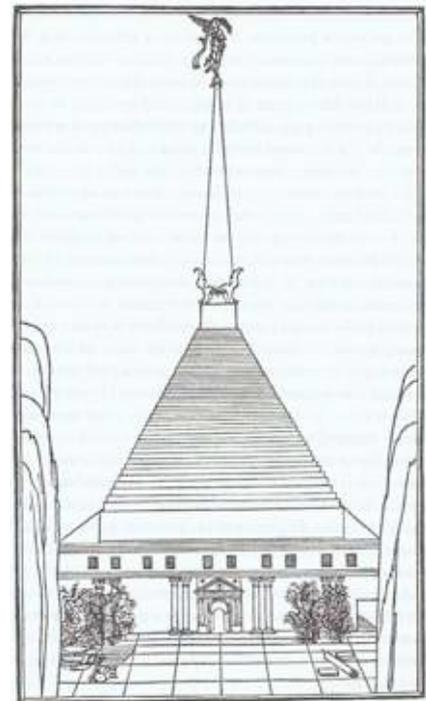
En su punta, sobrepuesta con gran habilidad y arte, descansaba una base de oricalco en la que además había una máquina giratoria en forma de cupulilla fijada sobre un perno o eje que retenía la imagen de una ninfa, obra elegante de la materia antes mencionada, capaz de

39 Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza (ed.), (Barcelona: Acantilado, 2008). Citado en Rosario Villegas, *op. cit.* 51. La obra posee carácter enciclopédico por cuanto se suceden descripciones arqueológicas, botánicas, arquitectónicas, litúrgicas, epigráficas o gemológicas. La trama principal se desarrolla a través del sueño de Polifilo, que describe un viaje de carácter amoroso, en el cual se introduce Polia a través de su sueño.

40 «La primera edición del *Sueño de Polifilo* lleva por título: *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat. (...) Los sucesores de Aldo el Viejo publicaron una segunda edición bajo el título de *La Hypnerotomachia de Polifilo, cioè che pugna d'amore in sogno dov' egli mostra che tutte le cose humane son sono altro che sogno: dove narra molte altre cose digne de cognitione. Venetiis, 1545.*» Francesco Colonna, *op. cit.* 50.*



72-14: Torre de los vientos, en Stuart James, *The Antiquities of Athens*, vol 2 (New York: Benjamin Blom, 1968), citado en Javier Martínez Artajo, <http://relojesdesol.info/node/1031> (Recuperado el 21 de octubre de 2010). Versión acuarelada de la torre octogonal, sin el Tritón que debía coronarla.



72-15: Grabado de la pirámide coronada por un obelisco y, en su cúspide, la figura de una ninfa, en Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza (ed.) (Barcelona: Acantilado, 2008) 98.

llenar de estupor a quien la miraba atentamente y con mirada insistente. Sus proporciones eran tan estudiadas que permitían verla de tamaño natural en el aire, mirándola desde abajo. Además del tamaño de aquella estatua, era cosa que llenaba de admiración considerar con qué atrevimiento había sido elevada y puesta en el aire a tanta altura.⁴¹

Aunque la edición francesa de la *Hypnerotomachia*, escrita en 1883 por el erudito Claude Popelin, pudiera haber sido consultada por Jujol en alguna de las bibliotecas que utilizaba habitualmente, se trataba de una obra de mínima difusión y conocimiento singular —aunque a pesar de ello, en España encontrará reflejo en los relieves de uno de los lados del claustro de la Universidad de Salamanca, donde se reconocen varios de los grabados que ilustran la obra⁴².

No podemos saber si Jujol conocía la obra, e incluso sería difícil dadas las escasas ediciones presentes en nuestro país, pero el interés reside en la descripción que Colonna, en su minucioso relato, añade a la definición mecánica de la veleta: las grandes proporciones de la estatua que, a su función meteorológica y alegórica, suma la característica de asombrar por su considerable tamaño; retengamos por unos instantes la observación acerca de las dimensiones.

Pero si estos dos ejemplos poseen indudable valor testimonial como origen remoto del uso de la estatuaria cumpliendo funciones de veleta, no deben perderse de vista, en cualquier caso, referentes más cercanos, situaciones construidas que, por su proximidad geográfica, hubieran podido significar para Jujol un antecedente con el que legitimar el empleo del ángel en la Casa Bofarull. Los ejemplos autóctonos se encuentran, todos ellos, en edificios de carácter religioso: desde aquellos situados en un contexto nacional en los que existe una impronta mudéjar, como es el caso de la iglesia de San Sebastián en Antequera o la Giralda en la Catedral de Sevilla —el ejemplo más universalmente conocido—, hasta las torres campanario de iglesias más locales y cercanas al imaginario de Jujol, como son las de Sant Bartomeu en Albinyana, Sant Ramon de Penyafort, Sant

41 Francesco Colonna, *op. cit.*, 96.

42 *Ibidem*, 48.

Salvador de El Vendrell o Santa Maria en Vilafranca del Penedès⁴³.

Volviendo al tema del tamaño, Carlos Flores⁴⁴ ha señalado una característica que coincide, en su perspicacia visual, con la anterior descripción que Colonna realizaba acerca de la estatua veleta que ve Polífilo: las enormes dimensiones que permitían observarla, aún elevada, en sus verdaderas proporciones. Verificar el tamaño del ángel de Casa Bofarull será, pues, operación obligada para continuar nuestro análisis. Cotejando datos objetivos se descubre que, aún siendo el ángel de Jujol —del cual conocemos sus medidas a través de AJ/CB/046 (fig. 5-34), un metro con sesenta y cinco centímetros de altura desde los pies hasta la cabeza— el de menor dimensión de los ejemplos propuestos es, en realidad, el que perceptivamente se percibe como el mayor de ellos.

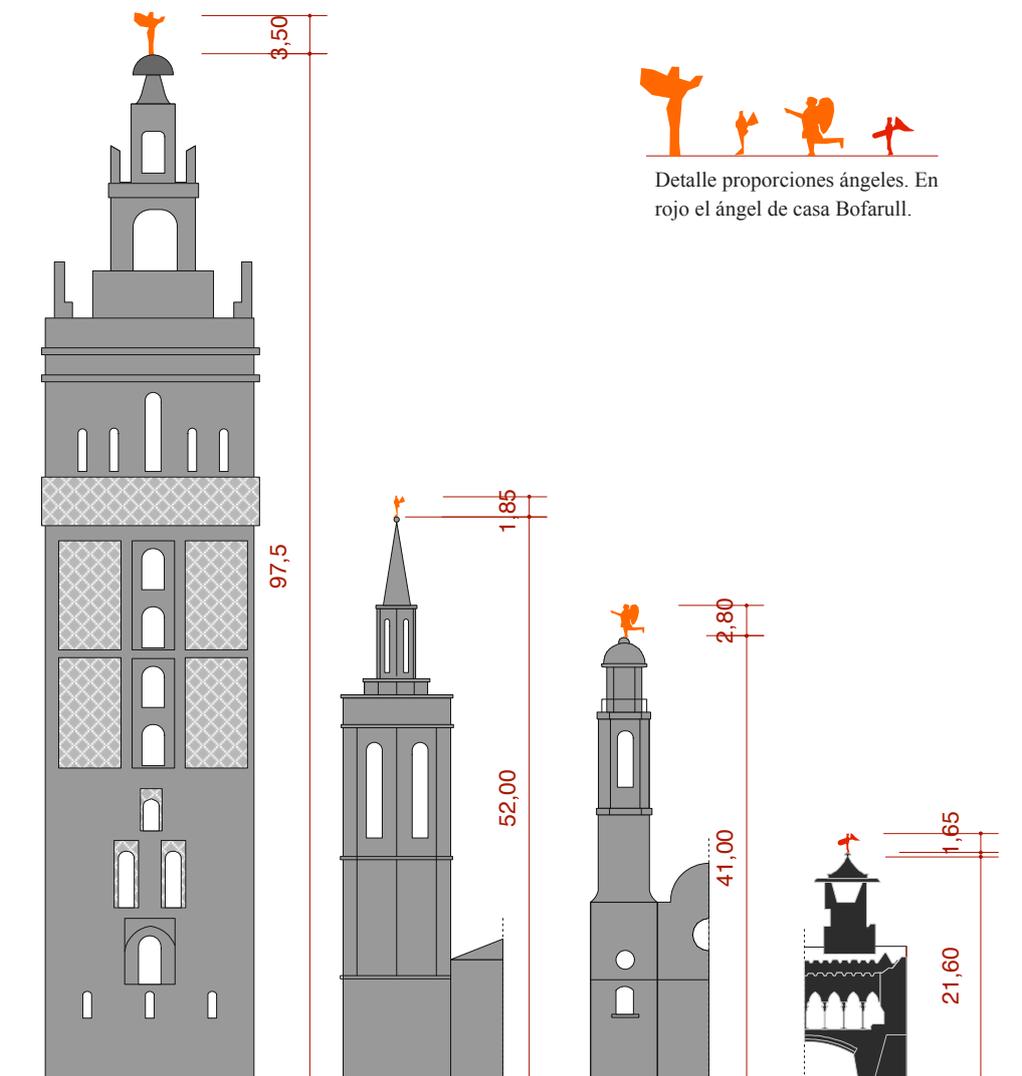
Basta realizar la comparación de las proporciones de algunos de los ejemplos mencionados (fig. 72-16) para comprobar que la relación entre altura total del edificio que soporta el ángel y su altura, es casi de un diez por ciento en el caso del ángel diseñado por Jujol mientras que en el Giraldillo, al igual que en el campanario de Santa María de Vilafranca, esa misma relación es tan sólo de un tres y medio por ciento, y finalmente de un seis y medio por ciento en el caso del ángel de El Vendrell.

Los datos son claros y la evidencia física parece irrefutable: la proporción entre altura total y altura del ángel, y la distancia en términos absolutos que separa del suelo el ángel de Jujol, determinan la percepción de una figura que, siendo de un tamaño relativamente modesto, se hace ver mayor de lo que es. La pregunta se plantea, de nuevo, necesaria: ¿cuán grande debe ser una figura para ser razonablemente observable desde cualquier punto y, al mismo tiempo, poder reconocer su identidad? Tal como explica el hijo del arquitecto,

Antes de construir el ángel ordenó a un muchachito del pueblo que ayudaba al albañil que subiese sobre la cúspide del mirador, mientras él lo contemplaba desde el extremo del

43 Nombrar estos ejemplos, y no otros, es de fácil justificación: la figura que remata la Giralda, el Giraldillo, se constituye como la mayor de las estatuas del siglo XVI coronando un edificio y, según autores, inspirada directamente en la solución de Andrónico Cirrestes. Los otros ejemplos, situados todos ellos en la comarca del Penedès, identifican este coronamiento como símbolo de identidad propia, y permite intuir tal solución como arraigada y establecida en su geografía, al margen de los mecanismos de su introducción en la comarca. La proximidad física con Tarragona autoriza a pensar en un conocimiento de estos últimos ejemplos por parte de Jujol.

44 «Coronando la pirámide de cubierta, un peculiar ángel-veleta, de gran tamaño, en chapa de cobre, diseñado por el arquitecto». Carlos Flores, *Arquitectura: revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid*, op. cit. 17.



Campanario Catedral de Santa Maria, La Giralda (Sevilla)

Coronamiento:

El Giraldillo

*año: 1568

*autor: Bartolomé Morel

*altura 3,50 m.

*peso: 1.204 kg.
estatua: 1015 kg.
lábaro: 180 kg.
palma: 9kg.

Campanario parroquia de Santa María (Vilafranca del Penedès)

Coronamiento:

Ángel

*año: 1775

*autor: -

*altura 1,85 m.

*peso: - kg.

Campanario parroquia de Sant Salvador (El Vendrell)

Coronamiento:

Ángel Tobías

*año: 1784

*autor: Josep Romeu

*altura 2,80 m.

*peso: 140 kg.

Torre mirador Casa Bofarull (Els Pallaresos)

Coronamiento:

Ángel Custodio

*año: 1918

*autor: Josep M. Jujol

*altura 1,65 m.

*peso: 400 kg.

72-16: Comparativa entre diversos ejemplos de ángeles veleta. Fuente: elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *Campaners i campanes de l'Alt i el Baix Penedès* (Vilafranca del Penedès: Penedès Publicacions, 1996); Rosario Villegas Sánchez, *El Giraldillo: la veleta del tiempo* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003); Francesc Salvat, responsable de la restauración del ángel de Casa Bofarull: entrevista personal realizada el 29 de septiembre de 2010; Xavier Mercader, responsable restauración ángel de El Vendrell: entrevista telefónica realizada el 26 de octubre de 2010.

pueblo, al principio del camino del cementerio, para comprobar la medida que habría que dar a la figura.⁴⁵

El tamaño del ángel, así generado y comprobado, identifica una manera de trabajar basada en la concreción experimental y la percepción visual. El arquitecto toma distancia, utiliza un joven del lugar como maqueta viviente y deduce la escala que necesita la figura para poder ser reconocida; la distancia, un radio de doscientos metros, abarca diametralmente todos los inicios de los caminos que llegan al pueblo de Els Pallaresos. Pero la veleta necesita de un elemento que ofrezca la necesaria resistencia al viento para actuar como tal, y si algo identifica la figura de un ángel, son sus alas⁴⁶. Es obvio que Jujol quiere que el espectador se detenga y reconozca la estatua como referente visual, orientando al visitante, marcando la dirección del viento, señalando su intervención en Casa Bofarull y erigiéndose en símbolo protector de Els Pallaresos; aunque también sabe que, para que así sea, el volumen del ángel debe ganar en envergadura.

La respuesta de Jujol es tan evidente y funcional como plástica en su materialización (fig. 72-17): las alas desplegadas darán al ángel suficiente contrapunto geométrico a la figura como para permitir el giro por la acción del viento; desde los recortes en forma de plumas que puntean el borde superior de las alas, hasta el solape de varias planchas metálicas como su solución, la formalización del ángel está pensada para representar un instante congelado del impulso que lo acompaña cuando se posa encima de la casa. Por otra parte, su disposición prácticamente vertical, aumenta la altura del ángel en cuarenta centímetros, dando un total de unos dos metros de altura desde los pies hasta el punto más elevado de sus alas, cuando la figura se observa desde una posición lateral. En definitiva, un ángel —alas incluidas— de dos metros, a tan sólo veintiún metros de altura, no puede sino coincidir con la percepción de Polífilo e identificar tales dimensiones como las naturales⁴⁷(fig. 72-18).

45 Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 89.

46 Me refiero a la imagen de ángel que hallamos desde del siglo V, fecha a partir de la cual se incorpora en su representación las alas, sin las cuales es inconcebible desde la Edad Media. «En su origen hebreo el ángel aludió al mensajero, pero no era alado; el emisario alado es algo tardío, del siglo V, aunque en el Oriente existió el genio volador.» Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval* (Madrid: Encuentro Ediciones, 1994) 63.

47 La explicación se debe a la correspondencia geométrica entre el ángulo de visión que utiliza la visión humana, y la proporción que guarda una figura en altura, respecto de la distancia de observación. Cuando el ángulo de visión se aproxima a los treinta grados, la percepción es prácticamente equivalente a la de las medidas reales de la figura observada.



Giraldillo de Sevilla



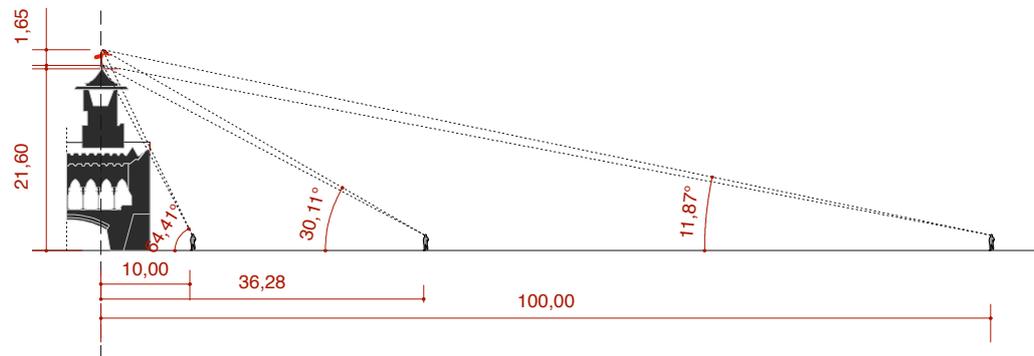
Ángel Tobías de El Vendrell



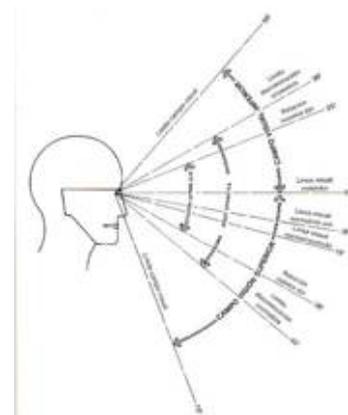
Ángel de Vilafranca



72-17: Comparativa y detalle alas en Ángel Custodio casa Bofarull, durante la restauración del año 2000. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000)..



72-18a: Esquema explicativo acerca de la percepción de un elemento vertical según la distancia del observador. El tamaño de la imagen depende del tamaño del objeto y de la distancia a la que se encuentra, por tanto del ángulo con que el objeto es percibido desde el ojo. Se suponen tres casos; caso a) el observador se sitúa a 10 m. respecto a la vertical que forma la posición del ángel; el ángulo de apertura se cifra en $64,41^\circ$, mayor que el correspondiente al ángulo habitual de visión humana, estimado entre 30° y 45° , lo que provoca una percepción de lo observado mayor a la realidad. El efecto experimentado se basa en la imposibilidad de abarcar todo el objeto con la mirada, por hallarse el objeto por encima del cono visual perceptivo. Caso b) el observador se sitúa a 36,28 m., distancia ideal para percibir el conjunto en su justa medida. Caso c) el observador se sitúa a 100 m., distancia donde el ángulo de visión se cifra en $11,87^\circ$, lo que genera una percepción de las dimensiones totales, menor a las reales. Hasta una distancia de aproximadamente 40 m., el observador que mire hacia el ángel lo registra como mayor de lo que es en realidad, dada la dificultad que tiene el cerebro en asimilar unas dimensiones que no puede abarcar desde su ángulo de visión habitual; cuanto mayor es el ángulo aparente de visión, mayor es la imagen que se forma en la retina y mayor nos aparece el objeto que miramos. Jujol, utilizando métodos experimentales e intuitivos —hacer subir a un muchacho hasta la torre para comprobar medidas—, determina la escala óptima para que el ángel pueda ser reconocido a una distancia razonable. Por otra parte, hay que añadir un detalle que no pasa desapercibido al arquitecto: el tamaño aparente del objeto también depende de la intensidad del brillo del mismo, característica que utiliza en el material final de las alas del ángel: un recubrimiento a base de pan de oro, que potencia y resalta su percepción visual. Fuente: elaboración propia.



72-18b: Diagrama percepción visual. <http://www.ojodigital.com/foro/camaras/67528-sobre-perspectiva-humana-y-distancias-focales.html>. (Recuperado el 2 de noviembre de 2010).

Estructura

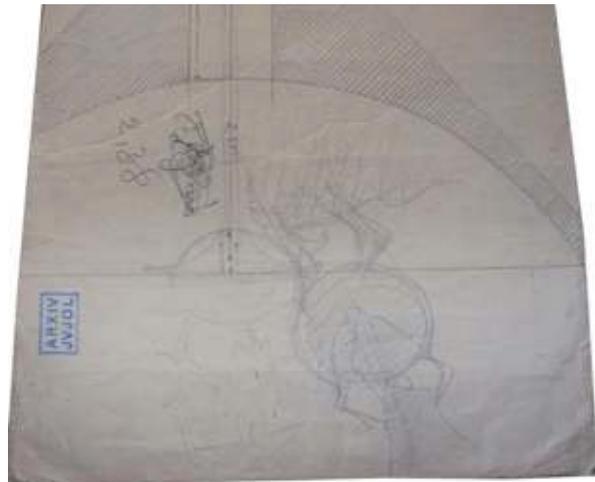
Un fragmento de campana, utilizado como peana, es el elemento intermedio que sirve de base a la estatua que se atraviesa por un vástago vertical de hierro para sujetar la figura y anclarse a la pirámide; los detalles están definidos en AJ/CB/061 (fig. 5-32) y AJ/CB/062 (fig. 5-33)⁴⁸. La peana, que Jujol imagina esférica, verá modificada su geometría en una decisión amparada, una vez más, tanto por el material utilizado —una vieja campana, de geometría abierta y no cerrada como una esfera—, como por los medios de los que dispone (fig. 72-19). Si el referente ortodoxo se halla siempre presente en el pensamiento de Jujol —el contacto de la figura del ángel, descendiendo de los cielos al suelo terrenal, debería producirse a través de una esfera, metáfora de la Tierra—, basta observar la intensidad en el dibujo de la solución final para evidenciar el pragmatismo con que Jujol admite y rectifica una solución establecida, incorporando una variante sin por ello traicionar el espíritu original.

Una segunda modificación, llevada a cabo seguramente durante el proceso de forja de la puesta en obra del soporte de la estatua, se manifiesta en la reducción de las medidas de la base que forman los perfiles para dar estabilidad al conjunto. El dibujo previo, elaborado por Jujol, define una distancia entre el soporte campana y el punto de apoyo, con la base de la pirámide que sujeta el perno interior de la figura, mayor que el ejecutado finalmente (fig. 72-20). No son, sin embargo, estos matices, comunes al proceso de cualquier obra en el tránsito que va del papel a la realización material, lo que llama la atención, sino el hecho que punto Jujol asocia ornamento y funcionalidad en una operación simultánea. El ejemplo se materializa en el mismo soporte comentado: a media altura de los perfiles que van desde el centro de la campana hasta el punto de anclaje en la pirámide, se observan unos pies intermedios que, en el dibujo, aparecen como unos salientes. En obra, acaban convirtiéndose en motivos vegetales, también de hierro que, por dimensión y robustez, hacen difícil pensar únicamente en motivos ornamentales, y sí, con más probabilidad de acierto, en escalones que facilitan el acceso a la base de la campana para su mantenimiento o limpieza.

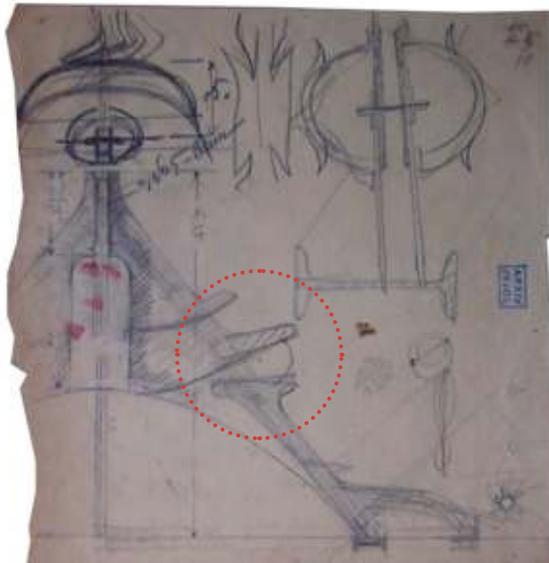
Mecanismo y materiales

El dispositivo que permite el funcionamiento de la estatua como veleta consiste en un

⁴⁸ Vide cap. 5.4 1917: *Vidrieras de colores. Estudios del ángel veleta*. 301.



72-19: Fragmento de AJ/CB/062 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). La silueta del arranque del ángel sobre una esfera de considerables dimensiones parece estar en la mente de Jujol aunque desestimada posteriormente debido a las exigencias de su construcción y los medios de los que dispone.



72-20: Fragmento de AJ/CB/061 (Els Pallaresos: AJ, s.f.), y estado del soporte antes de la restauración del año 2000. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000). La posición de los perfiles se adecua a la geometría de la pirámide de cubierta, de menores dimensiones que las previstas en proyecto. En rojo se destaca el elemento intermedio que actúa de escalón.

émbolo central de hierro de ocho centímetros de diámetro (fig. 72-20) que sujeta y fija la figura a la base de la campana; este hierro central forma el eje sobre el cual gira el ángel a través de un mecanismo de cojinetes, cuya rotación no depende del peso de la figura vertical sino de una fuerza mínima ejercida a modo de empuje lateral, como es el viento sobre las alas del ángel. Tanto el émbolo como la estructura, que formaba el esqueleto de las alas (figs. 72-21 y 72-22), estaban realizados a partir de tubos, hierros y pletinas o piezas de forma rectangular y espesor reducido, producto de materiales de deshecho y fragmentos de piezas desechadas⁴⁹. Es habitual encontrar en la obra de Jujol, componentes metálicos reutilizados de una manera u otra, ya sea como estructura —en el caso de los pilares metálicos del Teatro del Patronato Obrero—, como estructura interna de un muro de cerramiento —el somier contenido dentro de la valla de hormigón que limita la iglesia de Montferri—, o en operaciones más ornamentales, como veremos más adelante, en las rejas de la Casa Bofarull, mobiliario —lámpara de Vistabella—, puertas —Casa Negre y Casa Bofarull—, etc.

Una imagen, en detalle, desvela su material de base, no especificado en los croquis que de su estructura realiza Jujol en AJ/CB/046 (fig. 5-34): la *piel* del Ángel Custodio se elabora a partir de una mezcla de áridos y mortero —atados con alambre para asegurar su sujeción durante el secado del material— que dan como resultado una piel de cerca de dos centímetros de espesor (fig. 72-23). Tal configuración explica el elevado peso de la estatua —de aproximadamente unos cuatrocientos kilogramos— y, consecuentemente, las dimensiones de las alas que ofrecerán la resistencia necesaria para facilitar la rotación del ángel al empuje del viento. No era corriente utilizar semejante material en una estatua que debiera estar soportada en el aire, debido al elevado peso que suponía; más habitual era utilizar plancha de cobre dejando hueco el cuerpo de la estatua. Aún valorando el inconveniente del peso, la elección de construir una piel con esta mezcla de arena, cal, agua y piedras ofrece otras virtudes no ajenas a su modo de operar: la ductilidad del compuesto permite a Jujol tratar la figura como lo que es: una escultura con la que modelar un cuerpo realista, suficientemente inmune a los agentes

49 Francesc Salvat, dueño de la empresa Talleres Salvat S.L., responsable de la restauración de Casa Bofarull. Entrevista personal realizada el 29 de septiembre de 2010. La observación de Francesc Salvat es también una constante en la obra de Jujol, que podemos hallar señalada por casi todos los autores que han estudiado al arquitecto. La reutilización de materiales, ya fuera de la misma obra, o provenientes de otra, y que actualmente se conoce —salvando las diferencias de procesos de producción más complejos— con el nombre de reciclaje, era una costumbre empleada en entornos de economía modesta puramente por una cuestión de economía de materiales.



72-22: Detalle de la estructura de las alas, una vez recompuestas y restauradas, momentos antes de montar el revestimiento original. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).



72-21: Detalle posterior del cuerpo del ángel una vez abierto para su restauración, que muestra el eje o émbolo que permitía su rotación. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).



72-23: Detalle de un fragmento de las alas, cuya composición es la misma para el resto del cuerpo. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).

atmosféricos, reconocible a partir su forma y sobre el cual poder marcar, de manera fácil y durante su ejecución, el nombre del icono. Todo un conjunto de características que derivan en la elección de un material cuya manipulación no precisa ni de una materia prima costosa, ni de una complicada puesta en obra, ni de una especial colaboración técnica en la ejecución que impidiera, al propio Jujol, hacerse personalmente cargo del modelado de la estatua⁵⁰.

Jujol efectuará dos incisiones sobre el cuerpo del ángel: la primera marca, sobre la cintura, elimina cualquier duda acerca de la identidad de la figura: «Ángel Custodi»; la segunda incisión, siguiendo la vertical hacia arriba, distingue una cruz sobre el pecho adornada en sus puntas con motivos vegetales (fig. 72-24). Aún aceptando que el arcángel San Miguel ejerce asimismo de ángel custodio, sabemos que se le reconoce tradicionalmente como el guardián de los ejércitos cristianos contra los enemigos de la Iglesia y que también, su tradición está profundamente arraigada en el imaginario popular catalán, por lo que no deja de sorprender que el propio Jujol identifique la estatua únicamente como «Ángel Custodi⁵¹» y no como San Miguel. Exploremos, por último, los rasgos principales que definen la iconografía del ángel diseñado por Jujol.

Iconografía

Actualmente estamos muy familiarizados en reconocer la representación del ángel como una figura alada, aunque no siempre fue así. Fritz Saxl nos explica que el *mensajero*⁵² ya aparece en el Libro de los Jueces, según una versión no alada; la clave radica en la última frase de la narración, donde el ángel se desplaza sobre una llama, algo que considera absurdo si dispusiera de alas:

Y no sabía Manoa que aquél fuese ángel de Jehová. Entonces dijo Manoa al ángel de Jehová: ¿Cuál es tu nombre, para que cuando se cumpla tu palabra te honremos? Y el ángel de Jehová respondió: ¿Por qué preguntas por mi nombre, que es admirable? Y Manoa tomó un cabrito y una ofrenda, y los ofreció sobre una peña a Jehová; y el ángel hizo milagro ante

50 Según la biografía escrita por su hijo, «En el verano del 18, teniendo que hacer el ángel para la Casa Bofarull, pidió a los padres de la muchacha que le permitieran sacar una mascarilla de su rostro. Así se hizo y, junto a unos brazos y piernas, que el propio arquitecto moldeó, se construyó una figura de tamaño natural, sin cuerpo, con la túnica de la plancha de cobre (...)». Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 89.

51 Recordemos la oración que acompaña la lámina AJ/CB/010: *Angele Dei qui custos es mei...* Vide cap. 4.1 *Láminas originales*: 248 y 249.

52 «Nel Vecchio Testamento l'angelo è indicato della parola ebraica *mal'akh*, che significa "messaggero". Si traduce il termine in greco con il termine *angelos*, che significa "colui che annuncia"; la parola greca fu introdotta quindi nelle lingue moderne nelle forme *angelo*, *angel*, *Engel*, *ange*». Fritz Saxl, *La storia delle immagini* (Bari: Laterza, 2000) 10.



72-24: Detalle de la cintura de la figura del ángel, desprovista de la armadura, durante el proceso de estudio previo a la restauración que se llevó a cabo en el local del garage del edificio de los administradores. En la cintura se lee la inscripción: «Angel Custodi» —al lado detalles tratados gráficamente para su mejor comprensión. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).

los ojos de Manoa y de su mujer. Porque aconteció que cuando la llama subía del altar hacia el cielo, el ángel de Jehová subió en la llama del altar ante los ojos de Manoa y de su mujer, los cuales se postraron en tierra⁵³.

Los primeros cristianos representan el ángel como un guerrero, según es narrado en el Libro de Josué:

Estando Josué cerca de Jericó, alzó sus ojos y vio un varón que estaba delante de él, el cual tenía una espada desenvainada en su mano. Y Josué, yendo hacia él, le dijo: ¿Eres de los nuestros, o de nuestros enemigos? El respondió: No; mas como Príncipe del ejército de Jehová he venido ahora. Entonces Josué, postrándose sobre su rostro en tierra, le adoró; y le dijo: ¿Qué dice mi Señor a su siervo? Y el Príncipe del ejército de Jehová respondió a Josué: Quita el calzado de tus pies, porque el lugar donde estás es santo. Y Josué así lo hizo⁵⁴.

La escena se encuentra representada en Santa Maria Maggiore de Roma (fig. 72-25), sobre un mosaico del siglo V, según el ángel se describe en el texto: como un guerrero; la contradicción sobreviene cuando una representación, algo más tardía, muestra el ángel alado (72-26). La transformación no tiene sentido dado que, como dice Saxl, si Josué hubiera visto las alas nunca se habría preguntado acerca de la naturaleza del varón que se le acerca. El momento, pues, en que se introduce la versión alada, posee una génesis incierta, aunque es posible que los ángeles cristianos deriven de la representación de las victorias aladas, cuyo origen se encuentra en las *nikei* griegas —divinidades femeninas aladas (fig. 72-27) que descienden del cielo para coronar a los vencedores de la batalla, verdaderos mensajeros divinos alados—, y que fueron adoptadas por la Roma Imperial. Será a partir del siglo V cuando esta imagen del ángel alado se consolide, llegando hasta nuestros días tal y como lo conocemos: ángeles que no son ni hombre ni mujer, que portan túnicas blancas en lugar de las armaduras, más propias de los guerreros con que se identificaba a los ángeles en los primeros libros del Antiguo Testamento.

Jujol también *diseñará* su ángel partiendo, en su caso y como se ha visto en páginas anteriores, de representaciones tardomedievales: ángeles alados vestidos con túnicas, provistos de espada y corona. La figura que Jujol construye se presenta erguida, suspendida sobre las dos piernas y los talones de los pies, calzados, que rozan con la punta de los dedos la base sobre la que se apoyan. Las alas están desplegadas; el brazo derecho

53 *Antiguo testamento*, “Libro de los Jueces” (XIII, 16 y ss.) Versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602). Citado en Fritz Saxl. *op. cit.*

54 “Libro de Josué” (V, 13), *ibidem* 11.



72-25: Detalle de mosaico Josué y el ángel. Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. El ángel, en el extremo izquierdo de la imagen, se representa como un guerrero. Imagen extraída de Fritz Saxl, *La storia delle immagini* (Bari: Laterza, 2000)25.



72-26: La Virgen y ángeles, mosaico. Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. Se pueden apreciar las alas que portan todos y cada uno de los ángeles. Imagen extraída de Fritz Saxl, *op. cit.* 26.



72-27: Victoria de Samotracia, Grecia, c. 200 a.C. Imagen extraída de Fritz Saxl, *op. cit.* 28.

extendido sujetando una espada-lanza por la empuñadura que, en su parte posterior, finaliza en cruz de gancho; el brazo izquierdo, semiencogido, sujeta con la mano cerrada en puño, el escudo. El vestuario consiste en una sencilla túnica sin mangas, elaborada con plancha de cobre que cubre hasta los pies, y sujeta por un cinto del mismo material que cruza de izquierda a derecha y de arriba a abajo el torso, rodeando finalmente la cintura. Una cinta en la cabeza recoge los mechones de pelo que caen sobre la frente y, finalmente, la figura se toca con un sombrero corona rematado en cruz (fig. 72-28).

Tanto el modo de ataviar el ángel como su postura no se identifican de forma precisa con las representaciones que del ángel custodio se conocen a lo largo de los siglos XV al XVIII, habitualmente vestidos por una toga con mangas y, en lugar de un escudo en la mano izquierda, una corona, como atributo propio del Custodio. Quizás sea la imagen del Ángel Custodio de Barcelona, que conocemos por el maestro Huguet (fig. 72-12), la que más elementos de coincidencia presenta⁵⁵, aunque ni la postura del brazo derecho, ni el tipo de corona que presenta se asemejan al realizado por Jujol, que dota a su ángel de una especie de bacía plegada rematada por una cruz. Hasta cuatro cruces se hallan en la figura, tres de ellas utilizadas en los accesorios.

La primera la encontramos, como he señalado páginas atrás, incisa sobre el torso de la figura (fig. 72-23); la segunda, de tipo cruz latina, significa el punto más alto sobre la cabeza, encima de la corona, y la tercera ocupa largo y ancho de la parte anterior del escudo que sujeta con la mano izquierda (fig. 72-29). La cuarta y última cruz (fig. 72-30) define el final de la empuñadura de la espada con la forma denominada *croysentea*⁵⁶, cuya característica principal es el retorno de las puntas en forma de doble gancho. La representación de la cruz, utilizada a partir de diferentes versiones y presente, con la única excepción de las alas, en todos los elementos posibles del ángel suma, a la indiscutible voluntad de Jujol por personificar en el ángel veleta una identidad inequívocamente

55 Uno de las coincidencias que legitima su inspiración, consiste en la incorporación del escudo en la iconografía del Ángel Custodio, y la cruz que figura ocupando el mismo en la cara anterior.

56 «La creu heràldica és un senyal, o peça honorable, que ofereix nombroses variacions de forma. En francès és *crois* en grafia medieval i *croiz* en la moderna, en anglès *cross* i en castellà *cruz*. Els nostres heraldistes en diuen *creu*, llevat els armoriais de Salamanca i dels canonges de Barcelona de Tarafa, que usen la forma francesa *croys*.» Martí de Riquer, *Heràldica catalana, des de l'any 1150 al 1550*, 2V (Barcelona: Quaderns Crema, 1983) 148, 385.



72-28: Ángel Custodio. Resultado una vez finalizada la restauración. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).



72-29: Detalle empuñadura espada. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).



72-30: Detalle escudo. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).

evangelizadora⁵⁷, incorporada durante su construcción, una especial afinidad por la combinación plástica que supone la adaptación de un mismo elemento, la cruz, a los distintos soportes posibles —espada, escudo, corona y cuerpo— pertenecientes a la misma figura.

Igualmente, al tratamiento barroco de ropajes, cabello y cintas que visten el ángel de múltiples pliegues, y un detallismo explícito en plumas con rostro y cuerpo de adolescente, se le añade la clara intención por expresar la inmaterialidad del ángel, manifestada en la posición de los pies que a penas tocan la base sobre la que se apoya. La cabeza ligeramente ladeada respecto del torso, el rostro mirando al frente, la espada en una actitud de tenso reposo y las alas desplegadas, imprimen a la figura un talante de atención y vigilancia amable sobre el municipio de Els Pallaresos. Tanto la dimensión antropomorfa como el movimiento, pertenecen a la esfera de los seres animados, eliminando la barrera que separa una representación inerte, de su observador.

Nos hallamos, pues, ante un ángel que, en manos de Jujol, y aún conservando alguna cualidad propia de la estatuaria de su tiempo —eliminación de venas, musculatura en el cuerpo— se aleja de los elementos más comunes —la vaporosidad de las figuras, los cabellos ondeantes, los rostros melancólicos, los ojos entornados, las formas fundidas que se acaban confundiendo con la piedra sobre la que se apoyan⁵⁸—, utilizando los complementos —vestido, espada, escudo— como elementos que singularizan una determinada manera de entender el humanismo escultórico: una figura que tanto desde sus proporciones, como incluyendo elementos propios de un ser humano —el calzado—, se *humaniza*, convirtiéndose en una figura celestial muy próxima a una realidad terrenal que contempla desde las alturas. Y si el viento pertenece a la esfera de lo natural y lo substancial en el campo, éste deberá estar, sin duda, implícito en la figura que representa

57 Jujol, sin hacer ostentación de forma pública de sus fuertes convicciones religiosas, sí que mantendrá, a lo largo de su vida profesional y académica, una defensa constante y transmitida de manera subliminal, a través de actos y comentarios, de su fe cristiana. Sirva a modo de ejemplo el comentario recordado por el arquitecto Raventós Farrarons, licenciado en 1917 y alumno de Jujol: «En cierta ocasión, mirándome la lámina me dijo: “Usted tiene la suerte de tener una T en el apellido; así, cada vez que firma puede poner una cruz, sin que nadie tenga que preguntarle el por qué”». Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 125.

58 Estos rasgos diferenciadores harían referencia, salvando la reducción de matices, a autores tales como Manuel Fuxà, Josep Reynès, Agustí Querol, Miquel Blay, Llorenç Rosselló, Enric Clarasó, Eusebi Arnau, Josep Llimona, etc. Una clasificación exhaustiva de los artistas mencionados, que el autor divide operativamente en cuatro generaciones según sean sus características formales, se encuentra en J. M. Infesta, *Modernisme a Catalunya* (Barcelona: Nou Art Thor, 1986) 12.

el Ángel Custodio: chapas solapadas que recuerdan el solape de las plumas y su aleteo al contacto del viento; pasamanos metálicos que asemejan cintas al viento; pliegues de cobre que identifican los movimientos del vestido... Jujol incorpora así el movimiento —característica esencial de las cosas vivas—, creando un vínculo natural entre el espectador y su obra.

El ángel y su resolución formal

La idiosincrasia del mundo angélico ha sido tratada por diversos autores que han buceado en las profundas aguas de la angeología, ya desde el pensamiento, el arte, la literatura o la crítica. De todos ellos es de interés comentar uno que, tanto por su condición de contemporáneo a Jujol y, especialmente, por su influencia manifiesta en la vida artística catalana, permite establecer algunas claves de lectura para interpretar el ángel de Jujol, inserto en un marco más genérico: Eugeni d'Ors⁵⁹. Sus afinidades artísticas con el mundo clásico y su voluntad de establecer una refundación de la cultura catalana, a costa de arrasar con los valores que a finales de siglo habían querido privilegiar los intelectuales del modernismo —recuperación de los oficios, de las tradiciones y de una historia que asentaba las bases de una arquitectura nacional— son sobradamente conocidas. Su contacto directo con pensadores del momento, fuera de nuestras fronteras y más allá de Europa⁶⁰, le otorgaban una respetabilidad, por encima de su entorno próximo, difícil de contrarrestar. Es dentro de este marco que debemos entender la siguiente descripción del Ángel Custodio que realiza Xènius, de manera vehemente y tomando como referente la pintura que hace Pollaiuolo del andar de Tobías con San Rafael; así describe la fisonomía del ángel:

Magníficamente vigorosas, como un ave capaz de grandes vuelos, sus alas, nada tienen de morfologías mariposeras ni de esa pequeñez a lo “angelito” (...). Alas, aquéllas, como

59 Mencionar aquí a Eugeni d'Ors no es gratuito: su trayectoria como crítico e intelectual que consolida a través de sus glosas, escritas durante dieciséis años en diversos medios de comunicación catalanes, lo sitúa como el defensor de un cambio que catalizará con sus escritos. Adjetivos como naturalismo, espontaneidad, ruralismo, folklorismo y, sobre todos ellos, individualismo, serán puesto en crisis por Eugeni d'Ors en favor de una nueva concepción social y colectiva del arte.

60 «(...) Compartia així els plantejaments d'Henri Bergson —a les classes del qual assistí— i del mateix James. També, en una certa mesura, de l'existencialisme, si bé només limitat al seu precursor, Søren Kierkegaard. I es trobava pròxim, sense que ens consti que n'obtingués un coneixement directe, a la fenomenologia d'Edmund Husserl. Amb tots aquests noms, però, no esgoto la llista ni de bon tros; com a símptoma revelador de la seva actitud amatent i oberta, ja a la primera dècada del segle s'assabentà de la psicoanàlisi freudiana. A més, s'interessava pels grans científics del moment. Així doncs, en la mesura de les seves possibilitats, profundament determinades, no cal dir-ho, per l'endarreriment del seu entorn sociopolític, Ors compartí el periple dels intel·lectuals europeus». Mercè Rius, “Xènius, el fonament en falta.”, *Literatura, segona època*,(2006): 33.



72-31: Representación del Ángel Custodio y Tobías, por Antonio del Pollaiuolo, hacia 1460. Torino, Galería Sabauda. Imagen: <http://www.aiwaz.net/panopticon/tobias-and-the-angel/gi2208c339>. (Recuperado de internet el 30 de noviembre de 2010).



72-32: Ángel Custodio de casa Bofarull. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.

las necesita para ser sostenido y volar en los aires un cuerpo gigantesco. Su amplitud, su fuerza, la tangible irrecusabilidad de una presencia física, que excluye todo lo fantasmal y vaporoso, todavía resaltan más, gracias al contraste con el aspecto del muchacho (...). Cuantos contemplan el cuadro de Turín sienten enseguida la emoción de esta sublime paradoja: el débil mortal, cuyos enguantados pies apenas si se apoyan en el suelo —"forma que vuela"—, y cuyos cabellos rubios tocan un estilizado sombrero, conducido por el Ángel moreno, al aire la corta crinera y —"forma que pesa"— pisando firme con los anchos pies, de cuya sandalia emerge, sin recato, el dedo pulgar más "real" que el hijo de la madre.⁶¹

D'Ors establece una nueva mirada en la casuística de la representación del ángel, a partir de la observación de las figuras que interpretan el texto bíblico en el *Libro de Tobías*, el viaje de Tobiasillo, hijo de Tobías, representadas por Pollaiuolo (fig. 72-31). Si el ángel, paradigma de lo etéreo, personificación del aire y tan veloz como liviano, aquí es ahora sólido y pesado, en cambio el muchacho al que acompaña y custodia, se torna frágil, enclenque y ligero. La contraposición entre ambos personajes hace más agria, si cabe, la glosa con que d'Ors despliega su descripción a partir de la condición física de los protagonistas del lienzo.

La comparación con el ángel de Casa Bofarull no es gratuita; si obviamos los rasgos más adolescentes que posee el rostro de la figura de Jujol, el resto del texto de d'Ors bien pudiera hallarse en sintonía con la resolución formal del ángel jujoliano, pudiendo ser intercambiados uno y otro sin por ello traicionar su imagen constitutiva. Los brazos, las alas, y aún el cuerpo del ángel de Casa Bofarull (fig. 72-32), responden a una complexión adulta y musculada que poco tiene que ver con los infantiles ángeles bajo la forma de los cuales solían representarse los mensajeros del siglo XVII. El símil entre el ángel de Pollaiuolo, comentado por d'Ors, y el de Jujol abre una posibilidad acerca de los caminos que el arte de Jujol parecen anunciar; en uno y en otro se reconoce el sentido físico que conlleva una presencia que ejerce de guardián, cuya condición protectora exige, sin duda, una concreción de lo físico como característica primera para salvaguardar aquello que habita en la Tierra. ¿Y cómo debe definir el estilo de esa supuesta fisicidad, en términos de símbolo y figura? Para Eugeni d'Ors, esta reivindicación física del ángel nace de la voluntad de recuperar una universalidad de lo clásico como solución a una

⁶¹ Eugeni d'Ors, *Introducción a la vida angélica* (1939; Madrid: Tecnos, 1986) 17.



72-33: Diversos detalles del Ángel Custodio; de arriba a abajo y de izquierda a derecha: cuello, torso, pies y brazo. Fotografías cedidas por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).

modernidad no ilustrada⁶². Universal será para d'Ors equivalente a humanista, y clásico, al arte greco-romano. No existirá más origen ni mejor referente⁶³.

¿Es también así como responden las formas del ángel de Casa Bofarull? Recuperemos el terreno de lo concreto repasando la figura, ahora, desde su propia génesis antropomorfa.

Los detalles de cada una de las partes de su cuerpo muestran una sensibilidad distinta, aunque no tan alejada de la descripción orsiana. Una cara femenina pondrá rostro al ángel⁶⁴, y bajo el cuerpo se revela un torso más propio de una mujer que de un hombre; hasta aquí todo normal, parece que una vez más, y según mandaban los cánones del último periodo del denominado modernismo, la figura se identifica con una mujer, musa eternamente presente de los modelados suaves y evanescentes que esculpirán autores como Llimona, Clarasó, o Blay, o que plasmarán pintores como Alexandre de Riquer. Sin embargo, los detalles de la figura que construirá Jujol, vistos en detalle, aparentan más las extremidades de un joven fuerte y masculino que las de una mujer suave y evanescente. Los detalles que inclinan la balanza hacia la masculinidad del modelo representado, se concretan en una nuez no disimulada de la garganta, unos brazos vigorosos y sensiblemente musculados, y unos tobillos y pies (fig. 72-33) que recuerdan en gran medida, en cuanto a proporciones, al ángel que dibuja Pollaiuolo.

En definitiva, una figura alejada de los cánones modernistas al uso y que sugieren, por otra parte, una aproximación al modelo orsiano de estatuaría humanista amparada en la recuperación del clasicismo y su vindicación con lo mediterraneista⁶⁵. Desde este

62 El propio d'Ors lo explicitará en una de sus glosas: «Algú potser estranyi que Xènius escrigui avui aquestes coses, ell, que sempre, aquí i arreu, tant ha predicat, tant predica sobre l'acabament del Romanticisme, sobre el començ d'una Era clàssica nova i sobre altres coses semblants...— Però caldrà entendre's. Xènius mai ha parlat d'això del Classicisme, sinó com de concreció artística d'una cosa més vasta i fonamental, que és l'Humanisme. I si s'entusiasme amb la Renaixença i alaba el mateix sigle XVIII, no és sols per lo que la literatura d'aquests temps deu a Horaci, sinó per lo que el seu viure deu a Rabelais i la seva ciència a Galileu i a Pico della Mirandola. L'entrada de l'art en Era clàssica suposa un mediterranisme general del viure». Eugeni d'Ors, "Horacionisme" *Glosari (selecció)*, Josep Murgades (ed.) (Barcelona: Edicions 62, 1986) 48.

63 De nuevo sus propias palabras son las que mejor ilustran su pensamiento: «L'art comença a Grècia i no gaire més abans que Fidias. Decau en l'Edat Mitjana i torna a prendre empena en el Renaixement. Tot està aquí. És la primera fórmula que havem après. ¿Per què canviar-la?». Eugeni d'Ors, "En l'exposició d'art prehistòric", *Glosari, op. cit.* 332.

64 Sabemos que el rostro se ejecuta a partir del molde de una muchacha amiga de la familia Jujol, de quien el arquitecto dirá que posee cara de estatua. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 90.

65 «Clasicismo» y «mediterraneista» responderán a la reducción del híbrido formado por las múltiples versiones que cada artista hará del modelo italiano, mezclado con las necesarias dosis de rusticidad como componente necesaria para hacerlo capaz de ser adoptado por el nuevo programa del proyecto de la burguesía urbana catalana.

punto de vista, la solución de estatua veleta que diseña y construye Jujol, se hallaría en un camino intermedio, metáfora literal del periplo que, en términos artísticos, el modernismo irá recorriendo hasta ser substituido por el *noucentisme*, defendido e introducido pacientemente en la vida cultural catalana por Eugeni d'Ors.

Pero si la posibilidad de este paralelo conceptual entre ambos autores no deja de sustentarse sobre la siempre frágil línea de afinidades formales, que adjudica a determinadas corrientes la obra de aquellos autores que se sitúan a caballo entre una u otra tendencia artística, no deberíamos dejar de preguntarnos acerca del uso de tales piezas en referencia a un programa más general que valide la inclusión de la misma en uno u otro movimiento⁶⁶. Si la reivindicación del ángel físico de Eugeni d'Ors nace de un referente vinculado a la cultura humanista, o, verbalizado en términos más geográficamente locales, de la voluntad de incorporación de los intelectuales catalanes en las tareas de construcción de un nuevo concepto de ciudad —un nuevo concepto de Barcelona, lejos de la atracción cosmopolita por ciudades como Viena o París—, en Jujol, esa misma modernidad, colocada de espaldas a las sugerencias que llegan más allá de los Pirineos —aunque mirando igualmente en dirección oblicua a la propuesta orsiana—, utilizará el referente histórico como punto de partida para elaborar, a través de una transformación, no tanto intelectual sino material, una respuesta que representa un punto igualmente distante de ambas actitudes: la crítica a un proyecto intelectual, absolutamente alejado de los sentimientos rituales y arcaicos de los núcleos rurales, y la negación de unas formas que ya no transmiten el fenómeno centrífugo e insolidario de la individualidad del artista propuesta por un modernismo que se acaba.

El ángel que Jujol emplaza en el punto más alto de Casa Bofarull busca, a través de sus materiales, sus dimensiones, su ejecución y su voluntad de hacer partícipes de su presencia a los habitantes de Els Pallaresos, la compenetración entre tierra y cielo, entre

66 «Pero no basta con esta simple unificación, que dice poco de las relaciones entre modernismos y *noucentisme*, como tampoco bastará la existencia de una serie de obras y personajes a caballo y difícilmente encajables en uno u otro momento, y no sólo por sus distancias respecto a ambas poéticas canónicas: un episodio, por ejemplo, como el de la Sagrada Familia, verdadera *Stadtkrone* de Barcelona. ¿hasta qué punto no debe ser considerado parte de un proyecto *noucentista* de ciudad, arquitectura propia del intento de utilizar la ciudad como mecanismo de pacificación social, como máquina de asegurar consenso entre los habitantes, y pieza, al mismo tiempo, capaz de introducir un comportamiento diverso en la estructura de la ciudad, tan distinto todo ello del pasivo escenario urbano modernista, sólo rellenable?». Josep Quetglas, “Una interpretación de la arquitectura *noucentista*”, *Artículos de ocasión* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006) 31.

tradición y moral, entre necesidad y respuesta a través de una fuerza plástica que no cabe más que admirar desde el suelo. El relato de la colocación del ángel sobre el mirador, por boca de su hijo, sintetiza lo expuesto:

Una vez retirados los andamios tras la colocación del ángel, y con la llegada del anochecer, por iniciativa del autor del proyecto se prendió fuego a los dos fogariles del mirador. El cielo, todavía azulado, iba volviéndose oscuro mientras el vestido del ángel brillaba junto a sus alas que se movían suavemente con el paso del aire; semejaba una aparición celestial entre fuegos suspendidos en el vacío milagrosamente. Jujol, entusiasmado como un niño, lo contemplaba desde la era⁶⁷.

No hay que buscar excesivamente lejos para encontrar, en términos similares, una narración que ajuste su argumento al efecto plástico derivado de la contemplación del ángel; recordemos la descripción recogida en el Éxodo acerca de *La visión de la zarza que ardía sin consumirse*:

Apacentaba Moisés al ganado de Jetró, su suegro, sacerdote de Madián, llevóle un día más allá del desierto; y llegado al monte de Dios, Horeb, se le apareció el ángel de Yavé en llama de fuego de en medio de una zarza. Veía Moisés que la zarza ardía y no se consumía, y se dijo: “Voy a ver qué gran visión es ésta y por qué no se consume la zarza: “¡Moisés! ¡Moisés!” Él respondió: “Heme aquí”. Yavé le dijo: “No te acerques. Quitá las sandalias de tus pies, que el lugar en que estás es tierra santa”⁶⁸.

Una versión libre y más desarrollada la hallamos en Filón de Alejandría:

«Cuando una vez lleva el rebaño a un lugar bien provisto de agua y pastura, donde crecía mucha vegetación apta para las ovejas, contempla una visión fascinante al acercarse a un bosquecillo. Había allí una zarza, especie vegetal espinosa y en extremo débil, que arde de repente sin que fuego alguno la alcance; tomada toda ella desde las raíces hasta sus ramas por una inmensa llamarada, permanecía sin mengua como si tuviera una fuente inagotable. No se consumía, como una sustancia impasible que no fuera materia del fuego, sino que del fuego se alimentara. En medio de la llama había una figura de extrema belleza, sin ningún parecido con las cosas visibles, imagen del más divino aspecto, luz refulgente con mayor claridad que el fuego. Podría presumirse que era imagen del Existente. pero llamémoslo *Ángel*, pues con seguridad anunciaba las cosas que habrían de acontecer mediante la visión más imponente, en un silencio más elocuente que la voz. La zarza ardiente es símbolo de los que padecen injusticia; la llama de fuego, de los que la cometen. El hecho de no consumirse lo que ardía es símbolo de que los que padecen injusticia no serán destruidos por sus agresores, sino que para éstos el ataque quedará ineficaz e inútil, y para aquéllos la confabulación no tendrá consecuencias. El ángel es símbolo de la providencia que Dios

67 Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 90.

68 Ex. 3: 1-6.

tiene, que en gran silencio alivia los temores según las esperanzas de todos».⁶⁹

El estilo más literario de Filón recoge la escena del éxodo que transmite, de forma magistral, el efecto que, en palabras de Jujol Jr., describe el ensimismamiento de su padre ante la visión del ángel veleta sobre las llamas que brotan de los tederos colocados en el mirador de Casa Bofarull (fig. 72-34). No es difícil imaginar que, a la admiración por la atrayente sugestión del fuego bajo la luz del atardecer, cuando ésta aún permite distinguir tenuemente los cuerpos situados a una cierta distancia pero sin una definición nítida y clara, se sumara la imagen bíblica que, con gran probabilidad, se encontrara residente en la mente del arquitecto, y que legitimase la opción plástica a ojos de la población de Els Pallaresos.

Signo, manifestación espiritual pero también, no hay que olvidarlo, elemento útil que señala una de las variables más influyentes en el trabajo de los hombres y las mujeres del campo: el viento. Estatua y veleta, ángel y custodio, el montaje en su posición definitiva se lleva a cabo durante el mes de diciembre de 1918⁷⁰, cuando ya han sido proyectados, aunque aún no construidos, los edificios anexos que acompañarán el recorrido de quien desee llamar a la puerta principal de la casa de las hermanas Bofarull.

69 Filón de Alejandría, “Teofanía en la zarza ardiente”, *Obras completas* (Madrid: Trotta, 2009) 41.

70 *Vide* cap. 5.6 *Finales de 1918: instalación del Ángel Custodio*: 316 y ss.



72-34: Simulación visión nocturna ángel Casa Bofarull con los tederos en llamas. Así debió ver, Josep M. Jujol, la coronación de la casa una vez finalizada la colocación de la estatua y encendidos los tederos. Imagen: Guillem Carabí, febrero de 2012.

7.3 LLEGAR A CASA BOFARULL: UNA CALLE Y TRES FACHADAS

Situados en el pueblo de Els Pallaresos, desde la plaza de la iglesia, centro geográfico del núcleo poblacional y aglutinador religioso y social del municipio como comunidad, el recorrido natural para dirigirse a Casa Bofarull obliga a tomar la calle Mayor en su sentido de descenso (fig. 73-01) y, en la bifurcación de la misma, continuar por el desvío que conserva el mismo nombre⁷¹. A partir del cruce se inicia el camino, de pendiente moderada, que nos acerca hasta la puerta principal de la casa.

La casa presenta al visitante una única fachada (fig. 73-02), si el recorrido proviene de alguien que no esté trabajando en el campo. Aún siendo un edificio exento, un muro de cerca rodea y hace inaccesible el edificio por otro lugar que no sea la fachada principal. La fachada lateral (fig. 73-03), frente a la era⁷², se resuelve como un muro infranqueable, ciego, con algunas pequeñas aberturas; mientras que el sendero que rodea la fachada posterior (fig. 73-04) es suficientemente angosto como para impedir su visión desde una posición razonablemente cómoda, a menos que la mirada se dirija desde los extensos cultivos a los que da frente⁷³.

La fachada de acceso no es, al menos en un primer momento, el asunto a resolver; debemos recordar que en el documento de 1914⁷⁴, los planos obedecen estrictamente a la fachada posterior que da a los campos de cultivo y a la nueva torre mirador. Aún así, Jujol llevará a cabo una serie de intervenciones en los huecos de la fachada de acceso y una operación de mayor envergadura consistente en construir las fachadas que señalarán y marcarán el itinerario hacia la puerta principal. De esta manera se resuelve el espacio previo a la puerta principal, que se verá, pocos años más tarde, acompañada de los nuevos edificios anexos.

71 El hecho que la calle principal del pueblo —que conducía a la plaza en la que se erigía la iglesia— siguiera conservando el nombre en una de sus bifurcaciones es altamente indicativo del peso que en la población tenía el apellido Bofarull, hacia cuya casa se dirige dicho desvío. *Vide* capítulo 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa: perfil de las propietarias*. 130 y ss.

72 La importancia de la era, como lugar próximo de trabajo vinculado a un espacio intermedio entre los campos y el pueblo, no escapa al apunte que Jujol realiza del estado actual de la casa. El trazo circular, en primer plano y cuyo límite no puede ser dibujado por exceder el campo de visión propio, permite que quien mira la fachada, se sienta participe del espacio relacionado con las actividades propias de la casa. *Vide* AJ/CB/018, hoja 1 en cap. 2.2: *Apuntes del estado original*: 163.

73 De la fachada posterior trataré en capítulo a parte.

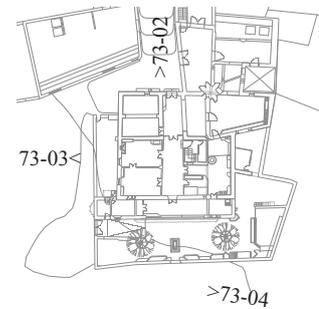
74 *Vide* cap. 4.3 Expediente 2: «*Casa pairal de Bofarull als Pallaresos. Obres de reforma de 1913 a 1914*»: 257 y ss.



calle Mayor descenso desde Plaza de la Iglesia

calle Mayor hacia casa Bofarull

73-01: Bifurcación de la calle Mayor; en la mitad izquierda de la imagen, descendiendo desde la iglesia; en la mitad derecha, la misma calle sigue hacia Casa Bofarull. En primer término y haciendo esquina, el edificio garage y viviendas de los vendimiadores. Fotografía: Guillem Carabí, julio 2010.



73-02: Fachada principal. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2010.



73-03: Fachada lateral. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2010.



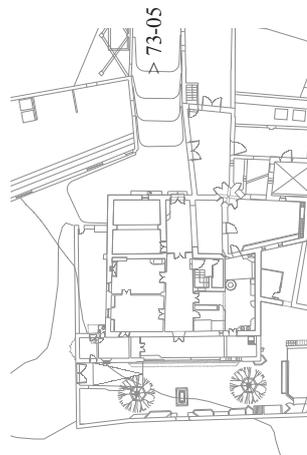
73-04: Muro cierre jardín fachada posterior, con la abertura triangular coronada por una punta que sobresale del muro. La franja de camino separa un cambio de nivel entre los campos y la casa. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2010.



73-05: Llegada a casa Bofarull, en el año 1919. Fotografía: Josep Salvany i Blanch, *Fons fotogràfic* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1919). A la tosquedad del muro de la derecha, se contrapone los remates en piedra de la fachada principal de Casa Bofarull.



73-06: Detalle del área correspondiente a la planta desván. Se aprecia la reforma de las ventanas en construcción que aumentan el perímetro de su abertura, y dos discos estrellados llenando el espacio vacío de la derecha. Actualmente, los discos han desaparecido.



Fachadas de los edificios anexos

Dejemos entonces por el momento, en suspenso, la intervención sobre la fachada principal y centrémonos en la situación que se construye antes de llegar a ella. La calle, así constituida, potenciará la visión hacia el edificio habitado por las hermanas Dolores y Josefa, e introducirá a quien recorra el corto trayecto de menos de medio centenar de metros hasta la puerta, en un espacio sugerente en guiños que, a través de respuestas de carácter arquitectónico, sacralizará sin perder la conexión con lo común y cotidiano.

Es posible reconstruir, en la única imagen de época que se conserva, lo que ve exactamente un habitante de Els Pallaresos cuando se acerca a la casa. La fotografía (figs. 73-05 y 73-06) tomada por Josep i Blanch⁷⁵, se realiza durante el año 1919, cuando todavía no se ha construido la casa de los administradores de las hermanas Bofarull⁷⁶ y la fachada principal aún tardará una década más en presentar su aspecto definitivo. En la imagen se visualiza la calle que conduce hasta la puerta de fachada: el muro izquierdo que continúa el establo adyacente a la casa forma, junto a su homónimo derecho, los límites del sendero cuyo único escape visual se halla en la puerta entreabierta; la ausencia de cualquier vegetación —interrumpida únicamente por las hojas que cubren la pérgola—, la sequedad del terreno y la tosquedad del acabado de los muros definen una atmósfera sin concesiones a lo superfluo. La imagen de Salvany no puede ser más reveladora: los únicos elementos, que acaso distinguen los muros que separan los terrenos de las paredes de la casa, son la puerta de acceso y los huecos de la fachada. Al umbral entreabierto de la puerta se suma una segunda mancha que insinúa parte de la actividad rutinaria en el campo: el oscuro óvalo que forma la lona de la tartana, señal de la espera que precede al enganche del burro, mula o caballo con el que trasladar o trasladarse por el lugar.

Una observación más; algo, que no pasará desapercibido a Jujol en su posicionamiento arquitectónico frente a la idea de reforma: la rudeza de las paredes existentes de mampostería que, en la imagen, se confunden de manera providencial con el terreno.

⁷⁵ No se conoce vínculo alguno entre el médico fotógrafo Josep Salvany y Jujol, por lo que debemos suponer que la fotografía la realiza Salvany sin conocimiento ni intención del arquitecto, impulsado únicamente por su afición al excursionismo científico que corrobora su adscripción al *Centre Excursionista de Catalunya* desde 1905.

⁷⁶ En la biografía redactada por su hijo, éste parece situar la construcción de las dependencias anexas en el mismo año que las proyecta, 1917. Sin embargo su construcción no debió ser nunca anterior al año 1919, como puede comprobarse en la fotografía efectuada por Josep Salvany y que muestra la ausencia de dichas construcciones anexas. J.M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 91.

Condición y textura son compartidas en la intervención de Jujol sobre el muro que separa los lavaderos⁷⁷ (figs. 73-07, 73-08 y 73-09); en él, la naturaleza abrupta y agreste, propia del entorno sobre el que actúa, se integra bajo los nuevos ángulos que el arquitecto levanta sobre el perfil del muro, o en las piedras incrustadas a lo largo de los arcos de la pérgola que resguarda y da sombra a los lavaderos que cobija en su trasdós. Pero no así la geometría utilizada que se desmarca de cualquier intento de mimesis con el espacio envolvente. Llinàs se ha referido a la condición de organismo vivo que tienen estos muros:

Sin embargo, tanto o más hermoso que la pérgola es el muro de cerramiento —en el que se incluyen plantas y un banco— que se dobla; se inclina y se recorta contra el cielo con puntas y líneas quebradas, animado como si fuera un extraño engendro de los campos.

Lo mismo sucede con el muro que cierra el jardín de la casa: es tal la vida de sus elementos que la ventana triangular, único contacto visual con los campos, llega a levantarse por encima del límite del muro, como si levantara la cabeza para prestar atención.⁷⁸

No es difícil advertir, entre las palabras de Llinàs, la voluntad de ver en comunión intervención y preexistencia. *Extraño engendro de los campos*, dirá; y ¿cual podría ser, si no, la manera de incorporar un nuevo organismo vivo, partiendo del entorno inmediato? Pertenece al campo, sí, pero *extraño*. La rareza que Llinàs señala en la intervención de Jujol es la misma que, alejándose de la tradición académica, busca la innovación de forma silenciosa, sin estridencias, confundiendo con su entorno natural. Parecida estrategia es la utilizada por un reptil, el camaleón que, en su decidida combinatoria cromática, funde y confunde la textura de su piel con el entorno como medio de integración, sin dejar de mantener por ello, una fisonomía propia y unas características ajenas a lo que le rodea⁷⁹. Eso es algo sencillo de verificar sobre los muros de cerramiento de la finca; pero, ¿qué sucede cuando la intervención no se limita a la actuación sobre una preexistencia y se realiza *ex-novo*, como es el caso del edificio que ocupará el servicio y personal de confianza de las señoras Bofarull?⁸⁰

⁷⁷ Vide cap. 5.3 *Finales de 1916: acceso a la prensa de aceite y muro de cerramiento*. 286 y ss.

⁷⁸ Josep Llinàs, Jordi Sardà, *op. cit.* 102.

⁷⁹ Me refiero a la diferencia existente en, por ejemplo, la misma capacidad de integrarse con el entorno que posee la *clonopsis gallica* (comúnmente llamado insecto palo), cuya geometría corporal busca establecer una clara correspondencia formal con su entorno natural de hojas y vegetación.

⁸⁰ No existe ninguna referencia escrita en profundidad, por parte de la crítica, a estos dos edificios. La sencillez y racional resolución interior, no debe distraernos acerca del interés que contiene su fachada, como espacio que señala el acceso previo a la Casa Bofarull.

73-07: Imagen de la pérgola que cubre los lavaderos, hacia 1964. Fotografía: APCCP, Els Pallaresos. El ambiente original aún puede intuirse aunque gran parte de la vegetación que cubría los arcos se ha perdido. Actualmente sólo se conservan los arcos descarnados, y el espacio inmediato se rodea de nuevas construcciones ajenas al proyecto de Jujol.



73-08: Muro que separa los lavaderos, con la pérgola sobresaliendo por detrás, actualmente carente de vegetación. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



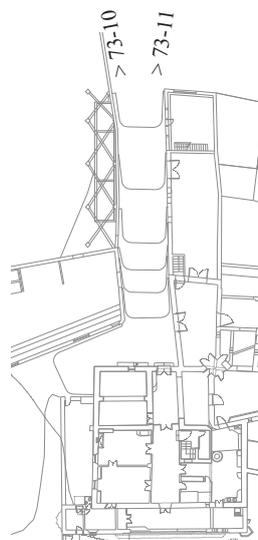
73-09: Edificio de la prensa de aceite, a continuación de los lavaderos. En rojo se señala una ampliación posterior de la ventana, y el muro, ajenas al proyecto de Jujol. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



73-10: *Hipótesis de reconstrucción* del conjunto de edificios pertenecientes a Casa Bofarull, en la calle Mayor. La imagen se ha alterado a partir de una fotografía actual realizada por Guillem Carabí, cambiando el aspecto del camino —en la actualidad pavimentado— para aproximar el carácter que el conjunto debía tener hacia el año 1931. La fachada principal, al fondo, es la definitiva; en la mitad izquierda de la imagen, haciendo esquina, el garage y casa de los vendimiadores —se ha recuperado la entrada del garage, actualmente reconvertida en dos ventanas— y, a continuación, en perpendicular hacia la casa Bofarull, la casa de los administradores también finalizada. A la derecha, el muro que separa los lavaderos y que continúa con el edificio de la prensa de aceite.



73-11: Detalle banco y jardinera del muro que separa los lavaderos. La imagen se efectúa en 1996, cuando aún se conservaban estos dos elementos. Actualmente, debido a la construcción de la vivienda, sólo se conserva la jardinera que marca el inicio de la vivienda actual de la Señora Segú, heredera y propietaria actual de Casa Bofarull. Fotografía: Jordi Sardà, en Josep Llinàs, Jordi Sardà, *op. cit.* 103.



Durante el análisis de los planos del edificio de los administradores, se constata como Jujol, en la representación de la planta, no distinguía entre lo viejo y lo nuevo⁸¹. Las líneas que identificaban la casa existente no diferenciaban su trazo cuando pasaban a representar el nuevo edificio, entendiéndose el conjunto como si de una misma intervención se tratara. ¿Cabría esperar una respuesta similar en la versión construida, donde el aspecto del nuevo edificio se amoldara substancialmente a lo preexistente, sin solución de continuidad? La imagen de la fachada es, aquí, diametralmente opuesta a la utilizada en los muros de cierre... Aparentemente.

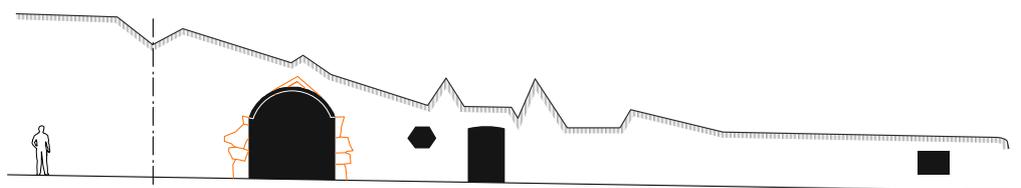
Cuarenta metros separan, desde el inicio de la calle, el acceso a la puerta principal de la casa (fig. 73-10); en el lado izquierdo, el garage y la vivienda de los vendimiadores⁸² más la casa de los administradores que precede, como es habitual en los conjuntos rurales, a la casa de los propietarios; y a la derecha, el muro cuyo perfil deja entrever los arcos parabólicos y que, cercano a la casa, enlaza con la prensa de aceite. La calle, antes rodeada únicamente de tapias y del almacén de la prensa de aceite, se halla ahora acompañada, en su margen izquierdo, de un edificio⁸³ de dos plantas —han pasado ya diez años desde las primeras intervenciones sobre el muro de los lavaderos. El programa que contiene el nuevo edificio ya lo conocemos: almacén con bodega en planta baja, y vivienda en la planta superior, más garage en planta baja y viviendas encima. La imagen, aparentemente, no sigue aquí las coordenadas trazadas en los muros de cierre que tiene justo enfrente; el edificio, donde una década antes sólo existía una tapia, es nuevo y la fachada parece sensiblemente distinta a la utilizada en estos muros. Si en éstos, el acabado es tosco y agreste⁸⁴ ahora, el acabado del plano de fachada, es un revoco fino y pintado alternado con el ladrillo que enmarca puertas y ventanas, agrupadas en distintas posiciones y tamaños. Si en el muro (fig. 73-11) el remate es la propia masa de piedras y hormigón, aquí, en la parte superior, el remate de cubierta lo protagoniza una fina hilada de ladrillos. Si en el muro aparecen resaltes y volúmenes en forma de banco o de jardinera, aquí la fachada es prácticamente plana sin apenas volumen, únicamente

81 *Vide cap. 5.5: Finales de 1917: proyecto de casa para los administradores y jardín posterior de Casa Bofarull*. 304 y ss.

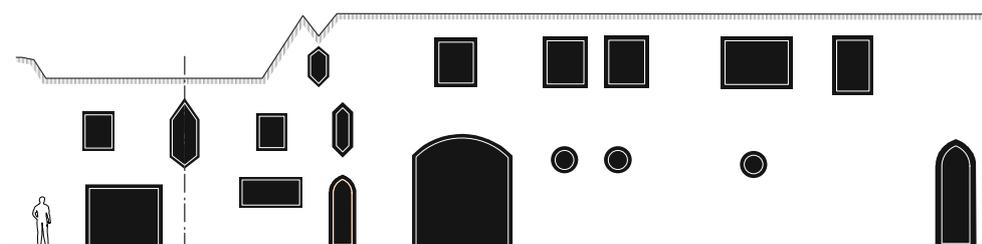
82 *Vide cap. 6.1: Finales de 1927: proyecto de garage y otras dependencias*. 325 y ss.

83 En realidad son dos, proyectados en un arco de tiempo que abarca diez años; el primero, la casa de los administradores en 1917; el segundo, el garage y la casa de los vendimiadores en 1927; la construcción de ambos se ejecuta hacia 1928, sin solución de continuidad.

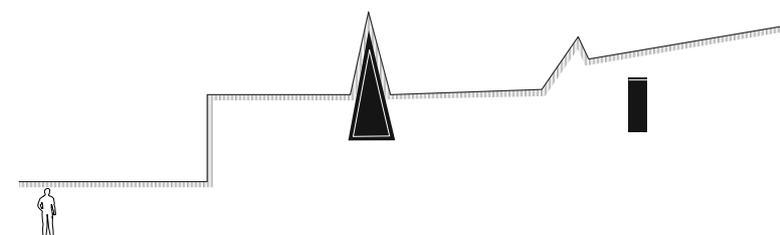
84 Perejaume ha señalado, en una de las pocas alusiones a los edificios laterales que forman la ampliación de Casa Bofarull, «el funcionalisme dels estables» y «la rusticitat del mur dels safareigs.» Perejaume, *op. cit.* 40.



Muro de separación lavaderos y prensa de aceite.



Fachada edificio administradores, garage y vendimiadores.



Muro de cierre jardín fachada posterior a los campos.

73-12: Esquema de los perfiles de fachadas muros de cierre y edificio administradores, garage y vendimiadores. El perfil que remata los tres planos se caracteriza por utilizar el mismo recurso plástico de quiebras y geometrías triangulares que rompen la horizontalidad de la cornisa, un remate distintivo del resto de fachada y un marco para los huecos que potencia los mismos. En el margen izquierdo —edificio administradores y vendimiadores— las verticales oscilan desde los diez metros de altura, hasta los seis metros en su punto más bajo, justo en el ángulo de inicio del camino; y desde los dos metros y medio hasta los cuatro metros, en el margen derecho que perfila la tapia de cierre a continuación de la prensa de aceite. Si añadimos que el espacio visual que limita el acceso es un corredor de unos cuatro metros de ancho sin salida aparente, en pendiente ascensional, y que se cierra al fondo con la fachada principal de la casa, significa que quien por necesidad, trabajo o afición decidía llamar a la puerta de las señoras Bofarull, no podía dejar de quedar envuelto en un sugerente micro paisaje que Jujol había diseñado con el objeto de identificar, con una determinada atmósfera, el espacio que reconocía las propiedades de las señoras Bofarull. Dibujo: Guillem Carabí.

interrumpida por los huecos que señalan puertas y ventanas.

Sin embargo, si miramos de nuevo materiales y geometrías, aquello que, aparentemente parece tan alejado por su forma, su acabado o su construcción, empieza de nuevo a aproximarse, validando la coherencia de una misma operación sobre el conjunto de la casa. Comparando lo que he denominado las dos fachadas laterales, de las tres que señalan la llegada a la Casa Bofarull —la tercera es, claro está, la fachada principal de la casa—, es posible apreciar, bajo la forma de respuesta a programas diametralmente opuestos —vivienda en un caso, muro de cierre en el otro—, un mismo concepto. Una mirada, más allá de lo estrictamente pictórico⁸⁵, que ponga en relación sus elementos por encima del efecto estético es obligada.

El nuevo edificio de la casa de los administradores, garage y vivienda de los vendimiadores se ve, ahora, como un reflejo de los muros de cierre de la casa. La primera mirada se centra en el remate de la línea de cornisa. Tanto los muros de cierre, como la línea que corona los edificios del garage y los administradores (fig. 73-12), persiguen una misma intención formal: la negación de la horizontal como perfil que cierra superiormente cada construcción. Jujol borra, a través de constantes ángulos alternativos, la línea que determina y perfila el ámbito superior de cierre de los muros.

En otras obras de construcción contemporánea⁸⁶, el arquitecto repite en diversas ocasiones un procedimiento similar que, basado en ese mismo objetivo, matiza según

85 Así nos lo enseña Zevi: «Afirmada la unida de las artes y, por consiguiente, dado título para comprender y juzgar cualquier obra de arte a todos los que entienden de alguna actividad artística, la masa de los críticos extiende los métodos valorativos de la pintura al campo entero de las artes figurativas, reduciendo todo a valores pictóricos. De esta forma olvidan considerar lo que es específico de la arquitectura y, por tanto, diferente de la escultura y de la pintura. Descuidan, pues, lo que, en el fondo, tiene valor en la arquitectura como tal». Se trata, pues, de valorar lo arquitectónico en la arquitectura: el concepto que del espacio puede derivarse a través de las relaciones entre masa, volumen, la proporción de huecos, los distintos grados de permeabilidad de los materiales utilizados en una fachada, etc. Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1998) 15.

86 Existen muy pocas excepciones: la Torre de la Creu (1913) sería una de ellas; propiamente no podríamos hablar de línea de cornisa dado que en este caso ésta desaparece por la propia volumetría de los cilindros maclados que conforman las viviendas. Una segunda excepción la constituye un edificio construido, como la Casa Bofarull, en Els Pallaresos: la Escuela y Ayuntamiento (1920); construcción de presupuesto más que contenido —su precio final es de casi veintiocho mil pesetas, modesto para un edificio de 600 m². si lo comparamos con el precio de una casa suntuosa con jardín en Mallorca, cuyo precio estaba en cien mil pesetas, o una torre en el barrio de Gracia que estaría alrededor del mismo precio— que explicaría en parte la austeridad de su imagen, concentrando la singularidad de la geometría en las carpinterías. Un gesto que pasa casi desapercibido, redime, en todo caso, la austera sencillez del edificio: en las fachadas que dan a la calle, allí donde la ventana desaparece, recorta en la cornisa un hueco a escala de la ventana eliminada, guiño consciente a un claro exceso de regularidad prismática.

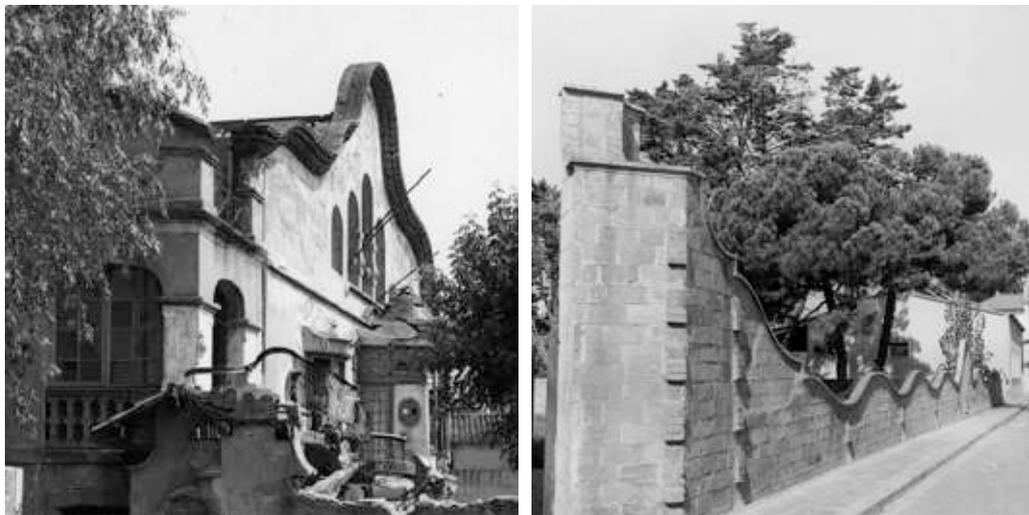
distintas maneras de resolverlo: en la iglesia de Vistabella (1918-1923) todo el perímetro que recorre sus cubiertas se remata por un zigzagueo constante que sube y baja, acompañado por la posibilidad de su recorrido exterior; en la casa que se construye para él y su familia, la Torre Jujol (1932), el lateral de la fachada describe un movimiento encadenado para definir una cornisa a base de geometrías curvas y rectas; en la ermita de Vallmoll (1925), es el esgrafiado el que rompe la horizontalidad de una cornisa ya existente (fig. 73-13).

La lista podría incrementarse sin esfuerzo, dada la presencia habitual en la obra jujoliana de estos recortes que nos permiten reconocer una especial afinidad por neutralizar la línea horizontal de cornisa, a través de procedimientos ya sean constructivos o pictóricos. Se trata de un gesto que trasciende la anécdota formal, por cuanto en varias de las situaciones construidas no se circunscribe únicamente a la fachada, sino que obtiene su inmediato reflejo —o a la inversa, la dirección de influencia es de doble sentido— en una construcción menor que forma parte integrante del conjunto edificado: los muros que proyecta como límite y cierre de la parcela.

Dos obras anteceden en el uso de la forma que enlaza muros de cierre del espacio circundante, y casa o edificio principal; de una de ellas ya se ha dado cuenta en capítulos anteriores: la Casa Queralt (1917), donde tanto el muro del jardín como las esquinas del prisma que contiene la vivienda, se ven interrumpidos por líneas quebradas que remontan por encima de la línea de cornisa (figs. 5-27 y 5-28). El segundo caso es también una reforma coetánea en cuanto a cronología y prolongación de las intervenciones de reforma, en Casa Bofarull: Casa Negre (1913-1930). Utilizando aquí una geometría curva, la fachada principal presenta un ondulante remate de ladrillo cuyo movimiento se reproduce, de igual manera, en el muro de cierre que limita la parcela donde se construye la vivienda (figs. 73-14 y 73-15). El espacio intermedio queda así retenido entre dos geometrías de idéntica apariencia que señalan el punto de atención. Una segunda operación, incorpora un instante congelado de la naturaleza, transformando la fachada en espejo de ese espacio intermedio a modo de retablo natural sobre el cual leer la nueva relación que Jujol propone entre naturaleza y arquitectura. De este modo, la fachada de la casa, como plano vertical, deja de ser únicamente cerramiento y soporte de los huecos que relacionan interior y exterior, para comportarse como caja de resonancia



73-13: Distintas manera de crear discontinuidad en la cornisa: como perfil con geometrías curvas y rectas en la Torre Jujol; como esgrafiado que marca un punto de rotura bajo una cornisa ya construida en Vallmoll, o como perímetro que resigue la geometría de las distintas bóvedas en Vistabella. Fotografías: Guillem Carabí, agosto 2008 y mayo 2010.



73-14: Línea de cornisa y muro de cierre en Casa Negra, Sant Joan Despí. Fotografías: AHCOAC.



73-15: Vegetación existente en casa Negra, en los años 1936 y 1931. Fotografías: AHSJD, copia del álbum de Pere Negre Ribalta.

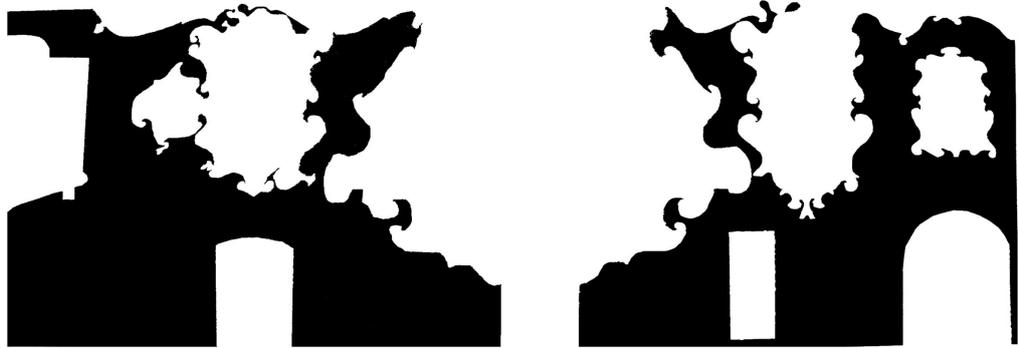
de esta *nueva* naturaleza, retenida por el límite de los muros de cierre de la finca⁸⁷. Así sucede en la Casa Negre, en la que el esgrafiado, mancha de color y reflejo, protagoniza la casi totalidad de la fachada, ahora convertida en superficie especular del jardín que la preside⁸⁸ (fig. 73-16). Blanco y ocre inundan la fachada que acaba rematada en una doble hilada que, a su vez, amaga las cubiertas de la última planta de la casa; blanco y ocre forman la paleta de colores cuyo contraste imprime profundidad e inicia un proceso de abstracción que evita la mimesis pictórica y potencia en cambio, el resultado plástico del efecto del jardín sobre la fachada cuyo fin es, en último término, transferir la sensación de profundidad y movimiento a la fachada. Si en Casa Negre lo transmite a través del esgrafiado y el color, en Casa Bofarull son la incrustación directa y el contraste entre dos materiales los que escenifican una naturaleza en su estado más puro y natural (fig. 73-17). La pared vertical vuelve, entonces, a ser reflejo de aquello que acontece entre los límites naturales de la propiedad; sólo que esta vez la naturaleza no se artificializa, no se construye como paraíso vegetal y terrenal que recibe la imagen de la virgen⁸⁹, sino que la naturaleza se muestra en su estado más agreste.

¿Cómo deberá, entonces, reflejarse la forma de una naturaleza cuyo natural estado no remite a la exuberancia vegetal, propia de un jardín idílico construido en términos de paraíso terrenal, sino que atiende a la sencillez y economía de medios? La pregunta resuelve de manera explícita el enigma. El material más a mano que tiene el campo, el que abunda, el más común y a la vez el más diverso, el elemento más habitual, utilizado para construir márgenes, lindes o hitos; el material que, desde su aparente vulgaridad, no hace sino ofrecer las mil caras, aristas, formas, rugosidades, texturas que tornan lo

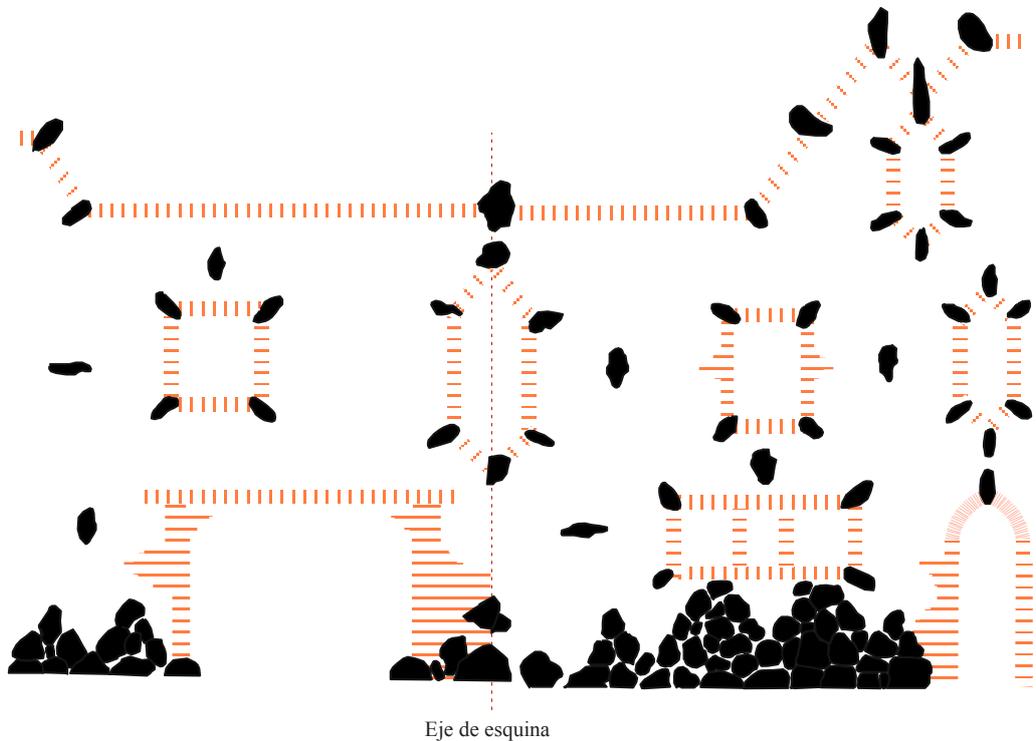
87 Perejaume se ha referido a la fachada de la Casa Negre y, especialmente, a la tribuna que desde su eje central atrae toda la atención del espectador como «(...) l'objecte inútil, la potència del contrast, el collage i el miracle, la mobilitat de l'edifici i la immobilitat del vehicle contemplant el jardí, el creixement de les plantes, el pas dels dies i de les estacions». Perejaume, *op. cit.* 59. En efecto, la fachada contempla ese paraíso ajardinado que tiene a sus pies, pero al igual que ocurre con la pupila del ojo que contempla, en ella se refleja el objeto de contemplación, comportándose como un espejo.

88 Duran ha señalado con acierto esta misma percepción: «La resta de la superfície del jardí davant era una mena de planter d'arbres de tota mena (pins, àlbers, palmeres...) que replicaven la façana. L'exuberància formal de la façana més les diverses ombres que s'hi projectaven, procedents de la variada vegetació, convertien aquest lloc en un indret especial, al qual des del carrer i gràcies al mur, només tenien entrada els propietaris i algun hoste afegit». Montserrat Duran, *Jujol i l'evolució del llenguatge arquitectònic: Sant Joan Despí, 1913-1949* Tesis. UB, 2003.

89 «La pequeña imagen que para una persona religiosa convierte la construcción en arquitectura —cuando esa persona es arquitecto (dispone pues de toda la casa para expresar tal devoción) y piensa que su obra debe dar testimonio a Dios, como evidentemente es el caso de Josep M. Jujol— se puede convertir en algo que transforma la totalidad del lienzo de fachada de Casa Negre en una embajada del Reino Celestial, centrada en un retablo de la Virgen que preside la tribuna de la casa, que siguiendo el proyecto de Jujol se grabó sobre el vidrio superior y alrededor de la cual se despliegan guirnaldas, medallones e inscripciones que celebran los atributos marianos». José Llinás, *Jujol, op. cit.* 70.



73-16: Imagen que reproduce y aísla el esgrafiado que protagoniza la fachada de casa Negre, en resonancia con el paisaje natural interior existente en el jardín. Dibujo: Josep Subirana y Enric Pol, alumnos elaborados durante el curso *Taller Jujol 2006-07*, dirigido por Guillem Carabí, con Manuel Arenas y Concepció Peig, en las aulas de la ESARQ UIC.



73-17: Imagen que reproduce y aísla el *empedrado* y contraste de materiales que protagoniza la fachada del garage y casa de los vendimiadores, perteneciente a la Casa Bofarull. Dibujo: Guillem Carabí.

común en singular e irrepetible: la piedra.

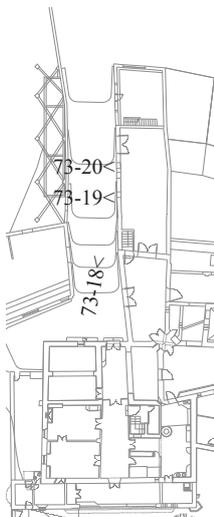
En un capítulo anterior⁹⁰ se ha comentado la interpretación que Llinás atribuye a las piedras colocadas sobre las líneas de cornisa, a las que describe como materia redimida de su vulgar existencia; la piedra como tal, se anima, Jujol le otorga vida y alma, la eleva, la muestra y la ofrece. Es la misma piedra que encontramos en la pérgola de los lavaderos, que recorre después la cubierta de Casa Bofarull y que marca las claves de los arcos del muro de cierre. La piedra, ahora ya sacralizada, se localiza en una fachada desnuda, sin más protagonistas que compitan por la superficie del edificio.

Jujol soluciona la fachada, en lo referente a materiales (fig. 73-18), según el modo, la costumbre o los hábitos constructivos marcaban en su tiempo. No es difícil hallar, entre un buen número de edificios industriales situados en entornos rurales —allí donde el preciosismo y el ornato deja paso al pragmatismo y la sencillez resolutiva— la combinación de revoco pintado como material de acabado de fachada, y de ladrillo visto para enmarcar los huecos ya sean de puertas o de ventanas. Pero si es posible hallar la matriz en estas construcciones aludidas, el arquitecto se aparta del utilitarismo más austero recordando, en los huecos de las ventanas circulares o en los márgenes de los límites de las puertas, la base del lugar sobre el que está trabajando y la voluntad por articular hasta el más insignificante elemento: la silueta de ladrillo que enmarca los accesos a pie de calle se abomban (fig. 73-19) reflejando la estela del aire que dejamos al atravesar el hueco; las rejas, que cierran las ventanas circulares de la planta baja (fig. 73-20), se configuran a partir de viejos hierros de labranza; en cada esquina, las piedras, extensamente comentadas, nos recuerdan la fragilidad del vértice formado y la necesidad de atar físicamente el encuentro de cada arista. Las nuevas fachadas que construye Jujol acompañan lateralmente nuestro camino como el anuncio que prepara la atmósfera que precede a la puerta principal de la casa. En los veinte metros que tiene el recorrido, la intervención de Jujol nos advierte, a través de asimetrías, singularidades, quiebros juegos y simbolismos en puertas, ventanas, zócalos y cornisas —en definitiva, de elementos de arquitectura que se muestran exteriormente como si de un retablo público se tratara—, que el recorrido finaliza en la puerta principal de Casa Bofarull.

90 Cap. 6.1 *Finales de 1927: proyecto de garage y otras dependencias*. 325 y ss.



73-18: Fachada del edificio de los administradores. Detalle del enmarcado en ladrillo de los diferentes huecos. Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2010.



73-20: Detalle de ventana Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2010.



73-19: Detalle de la puerta de acceso al antiguo almacén de alfalfa, actualmente bodega. Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2010.

Fachada principal

Si en los edificios anexos que Jujol proyecta y construye trabaja con la condición de lo nuevo adyacente a lo ya existente, en la fachada que da acceso a Casa Bofarull se enfrenta a una pared ya consolidada que sirve de base y soporte a sus intervenciones; las obras en la fachada principal (figs. 73-21, 73-22, 73-23 y 73-24) ocupan un arco cronológico que va desde finales de 1917, cuando dibuja las arquivoltas de la puerta, hasta 1931, año en que proyecta y construye el hueco tronera bajo la ventana del salón de planta primera, última operación documentada.

Situémonos de nuevo en el inicio; el dibujo del estado original de la fachada (AJ/CB/018: hoja 4)⁹¹ muestra una concentración de huecos en la mitad izquierda frente a la segunda mitad, prácticamente ciega, con sólo una ventana de reducidas dimensiones situada en planta baja y que ilumina y ventila la bodega. Esta disposición inicial se verá transformada en el plano inferior, incrementando el número de resaltes —arquivoltas de la puerta de entrada y banco adyacente— y en la zona intermedia incorporando nuevos huecos —ventana del dormitorio y tronera bajo el salón. Sumar y restar materia sintetiza las intervenciones a través de las cuales Jujol regulariza densidades, asocia elementos de uso cotidiano y otorga contenido simbólico a la pared, antes anodina.

Ocupémonos de cada una de ellas en particular.

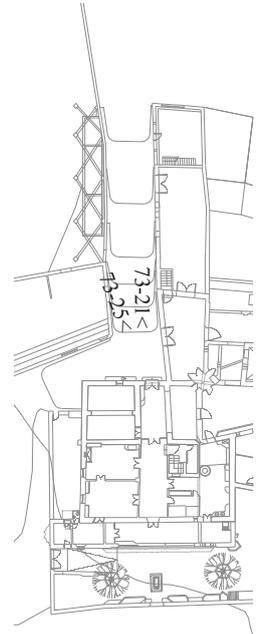
La singularidad del banco⁹² parte aquí de la doble elevación con la que Jujol lo diseña —un banco suele tener, por definición, una altura constante. La decisión funcional de incorporar dos niveles de asiento (fig. 73-25) se une a su alias compositivo en fachada: no es por casualidad que el cambio de cota del banco se produzca justo en la vertical que forma el hueco de la nueva ventana, simétrica a la ya existente del salón de planta primera: al hipotético empuje hacia abajo de las ventanas situadas encima del banco,

⁹¹ Vide AJ/CB/018 en cap. 2.2 *Apuntes del estado original*. 163.

⁹² El banco que protagoniza la parte inferior derecha de la fachada encuentra su origen en la longeva tradición mediterránea de adherir planos horizontales, con el objeto de ser utilizados como asiento o de ayuda cuando un jinete descabalgaba de su caballo en la entrada de iglesias, edificios civiles y también, aunque en menor grado, de masías particulares. Jujol lo incorporará también en la reforma de la Casa Negre, sirviendo de base a los delgados pilares que conectan la tribuna principal. En el caso concreto de Casa Bofarull, el cambio de nivel podría responder a la función derivada de subir y bajar de la tartana, vehículo habitual de las señoras Bofarull hasta al menos 1927. El doble nivel actuaría de escalón para facilitar su acceso a las tartanas y otros carros, tal y como se intuye al observar el lugar donde queda aparcada la tartana, en la foto de Salvador Salvany, fig. 73.05: 416.



73-25: Detalle del banco de piedra con el doble nivel que lo caracteriza. Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2010.



73-21: Fachada principal: estado actual. Las intervenciones que Jujol lleva a cabo en la fachada pueden enumerarse de la siguiente manera: intervenciones con hierro en la madera del portón, añadido de las arquivoltas, construcción del banco adyacente, nuevo hueco entre la puerta de acceso y la ventana del distribuidor existente, nueva réplica de la ventana del dormitorio, y acondicionamiento de las ventanas superiores del desván disponiendo nuevas rejas de cierre. Fotografías: Guillem Carabí, septiembre de 2010.



73-22: 1917. Intervenciones con hierro en la madera del portón y añadido de las arquivoltas al arco de la puerta de acceso.



73-23: 1919. Embellecimiento de la ventana del distribuidor y construcción de su réplica en el dormitorio.



73-24: 1931. Tronera bajo el distribuidor, rejas en las ventanas del desván y banco adyacente a la puerta principal.

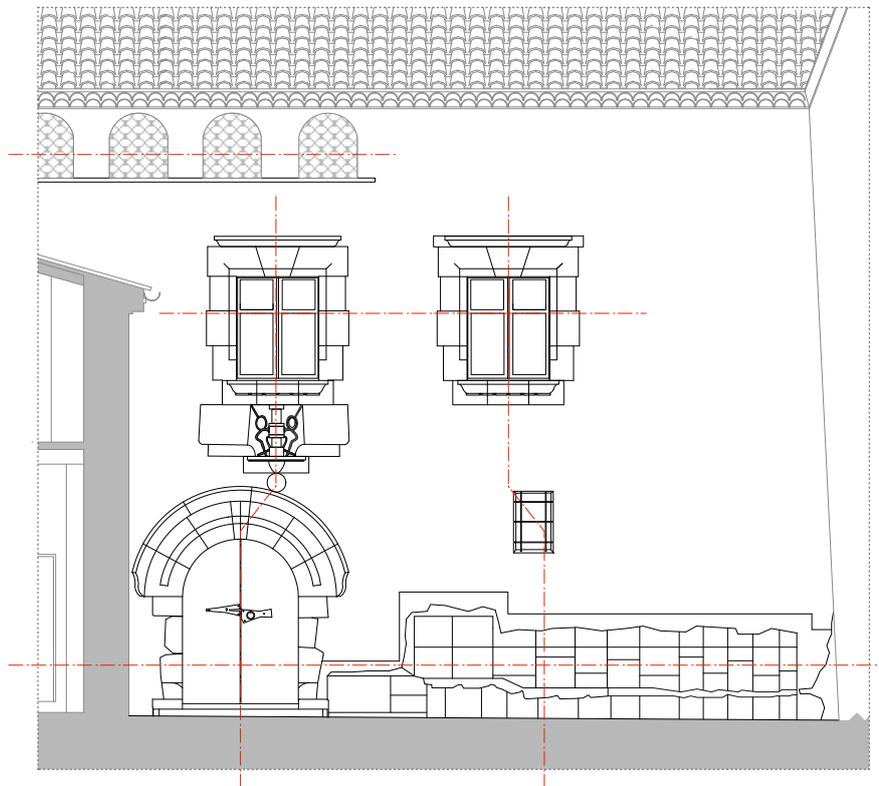
responde Jujol con un cambio de cota de su superficie horizontal del mismo. Asimismo las piedras que coloca como respaldo, zócalo y protección de la fachada, también se suman al quiebro del asiento-peldaño-escalera, ratificando el cambio de altura que acompaña a la pendiente del terreno.

Esta sensibilidad en la fachada, definida por la relación entre elementos más que por una composición, llega a su paroxismo en la combinación que define y traslada la atención al eje vertical puerta principal-tronera-ventana (fig. 73-26). La alejada resolución en el tiempo, de puerta, ventanas del desván y tronera con parteluz, incide en una disposición claramente distante de una solución de conjunto unitaria⁹³. Sin embargo, lo que suscita mayor interés no es precisamente esta aparente falta de unidad, sino la reacción y complacencia ante los resultados disimétricos obtenidos.

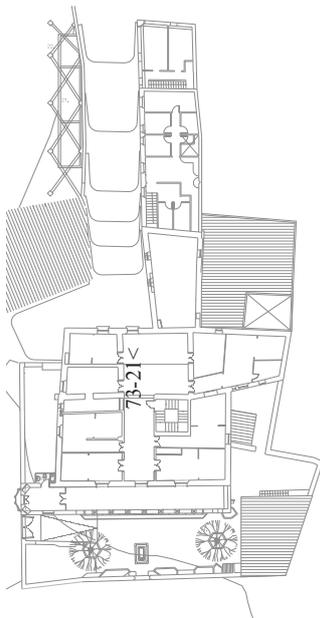
La puerta principal se proyecta y construye hacia finales del año 1917, mientras que el hueco de la tronera, que permite la visión desde el salón hacia la puerta, data de 1931. Jujol toma como eje para elaborarla, el centro de la ventana existente inmediatamente superior —ventana del salón—; sobre este mismo eje, coloca como base, bajo la tronera, una piedra esférica de la cual parece emanar todo el conjunto. Cuando la tronera se construye en 1919, la ventana superior existente del salón ya ha obtenido su réplica un metro más a la derecha —ventana del dormitorio— y de las seis ventanas superiores del desván —de las cuales sólo vemos tres; el resto quedan detrás del volumen del establo que se entrega contra la fachada— la intermedia, coincide con el eje de la puerta principal. Desplazado el conjunto de tronera con parteluz y ventana existente respecto al centro de la puerta principal, la piedra esférica obtiene un contacto tangencial con los arcos de la puerta (fig. 73-27).

Una casa rural responde a una tipología de edificio que, en fachada, depende más de las sucesivas ampliaciones y modificaciones del uso de sus estancias que a una imagen preconcebida y unitaria. Sin embargo, cuando Jujol interviene en la fachada principal, no duda en regularizar las ventanas del primer piso, tomando la primera como modelo para situar, a continuación, la segunda ventana que responde a una estancia de uso

93 «La arquitectura jujoliana rehuye *l'esprit de système*. La voluntad de organizarse desde lo más general a lo particular. Por el contrario, es errática y autoconstructiva, ofrece desde movimientos imprevisibles a partir de un desplazamiento casual de energías.» Ignasi de Solà-Morales, “La arquitectura de Josep M. Jujol”, *Quaderns op. cit.* 19



73-26: Alzado de la porción de fachada principal que se observa desde la calle Major. Comparativa entre ejes horizontales —académicos y existentes— y ejes verticales —relacionales. Dibujo: Guillem Carabí.



73-27: Imagen interior i exterior del hueco tronera que permite la visión desde el salón de planta primera hacia la puerta de acceso exterior. Fotografías: Guillem Carabí, septiembre de 2010.

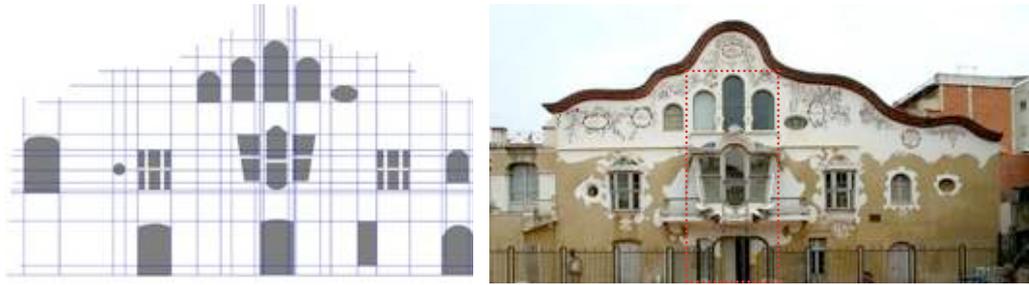
totalmente opuesto: salón y dormitorio se homogeneizan bajo las formas de una misma geometría, dimensión y formalización de hueco. Esta primera respuesta, llamémosla académica, se verá anulada por la abertura, once años más tarde, de la tronera antes referida que se encargará de conectar visualmente el salón de planta primera con el acceso. Lejos de presentarse como un hueco de reducidas dimensiones ajustado a su función de observador, la tronera se enmarca con piedra noble y participa del eje vertical —quebrado— que señala la entrada a la casa.

El uso de un eje continuo vertical que apunta y magnifica el acceso del edificio, a través de una operación volumétrica como procedimiento —ya sea mediante vaciado o adición de materia—, se repite en varios edificios contemporáneos de la obra jujoliana⁹⁴. La tribuna de Casa Negre (1914-30) (fig. 73-28) redonda la vertical, señalada tanto por su peso específico propio, como por la continuidad que se establece con las perchas-pilares que la conectan con el suelo y el punto más alto de la cubierta sobre la misma vertical mencionada; en el edificio de viviendas Casa Planells (1922-23) (fig. 73-29), un edificio mucho mayor pero de programa también doméstico, se dibuja una vertical que atraviesa el punto más alejado de cada uno de los voladizos de fachada, para entregarse al suelo a través de un pilar; de nuevo en una vivienda, en la Casa Serra-Xaus (1921) (fig. 73-30), el eje se materializa a través de la incorporación de un volumen, girado 45° respecto al resto de edificio, que vacía su llegada al suelo para convertirse en porche previo al acceso. Cada uno de los edificios citados, con su solución particular, repiten el esquema de verticalidad que aparece, en su caso sin volúmenes aparentes, en la Casa Bofarull⁹⁵.

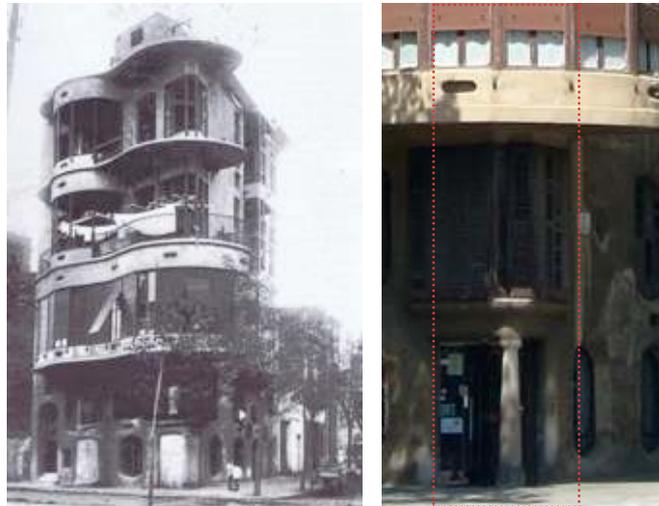
La singularidad, en cualquier caso, no viene tanto por este énfasis constructivo ante la señalización del eje de entrada —algo relativamente fácil de verificar como un sistema compositivo académico, organizado según unos ejes geométricos sin demasiado margen de transgresión— como en la forma en que Jujol materializa y transforma tal solución. En todos los ejemplos expuestos, la línea vertical siempre accidenta el plano sobreponiendo

94 Vaquer se refiere al *edificio en proa* para señalar una constante en la arquitectura de Jujol, ya desde su último proyecto de Escuela: la significación del eje vertical de entrada; «El proyecto final de carrera, quizá menos acertado que los anteriores de curso, muestran al estudiante disecando algo que claramente le sobrepasa, pero en sus dibujos aparecen ítems propios de su arquitectura: la colocación “en proa” del edificio con una culminación en torre pedestal de la cruz (primeros proyectos para la Casa Planells, Torre de la Creu...) (...)». Pedro Vaquer, en Antoni Ramon y Carmen Rodríguez, *op. cit.* 68.

95 Esta característica no sólo se da en arquitectura doméstica; también la hallamos en otros programas, como sucede en la iglesia de Vistabella.



73-28: Casa Negre: estado original de los huecos y fachada reformada por Jujol; las líneas identifican los trazados reguladores de cada una de las ventanas. Dibujos: Josep Subirana y Enric Pol, alumnos elaborados durante el curso *Taller Jujol 2006-07*, dirigido por Guillem Carabí, con Manuel Arenas y Concepció Peig, en las aulas de la ESARQ UIC. La tribuna remarca un nuevo eje vertical que atraviesa toda la altura de la casa, desde el acceso hasta las ventanas del desván. Fotografía: <http://www.digitalcamaralens.com/Html/Articulos/Torre%20Gibert/Torre%20Gibert.htm>. Recuperado en enero de 2011.



73-29: Casa Planells: el perímetro más extenso que genera el voladizo del balcón, entregado al suelo mediante un único pilar, ocurre encima de uno de los accesos al edificio. Fotografías: *Quaderns 179-180* (1989): 176, y Guillem Carabí, noviembre de 2008, respectivamente.



73-30: Casa Serra-Xaus: la entrada se señala a partir de un volumen cúbico girado 45 grados. Fotografía: Till F. Teenck, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torre_Serra_Xaus_%E2%80%93_Sant_Joan_Desp%C3%AD_-_2010.jpg, recuperado en enero de 2011.

sucesivos volúmenes que añaden sombra y eliminando la esquina construida o, en caso de ser una fachada plana, superponiendo materia hasta construir un nuevo volumen.

En Casa Bofarull se añade una dificultad más: la ausencia de espacio limitado en fachada por el encuentro a 90° del volumen que alberga el establo impide, en buena medida, la construcción de cualquier añadido al plano vertical —con el consecuente riesgo de provocar una disonancia excesiva por la proximidad entre volúmenes. Por otra parte, no se debe olvidar que el verdadero icono de la intervención se sitúa, algunos metros más arriba, sobre la prolongación de la caja de la escalera y materializado en el Ángel Custodio.

Miremos de nuevo la fachada principal, ahora ya en su conjunto. El pequeño hueco protagonizado por la tronera, con la columna a modo de parteluz, se halla en equilibrio sobre la piedra esférica; ésta, a su vez, toca tangencialmente el arco de entrada cuyo contacto se produce sobre la última letra de la inscripción que recorre la parte superior del arco de medio punto: «Ave María». El ¿azar? ha querido que el intercambio entre elemento constructivo y lenguaje, entre balaustre y oración, se de al final de su lectura, una vez la mirada haya recorrido el saludo inicial. Tal condición impele al visitante a dirigir su mirada hacia lo alto, en una concatenación visual de elementos que siguen, en procesión, los distintos estratos que aparecen sobre la fachada para llegar, una vez más, a la visión del Ángel Custodio.

Quiero decir con ello que Jujol aporta un contenido subyacente en la lectura de la fachada que no por escondido es menos preciso. Jujol recupera un momento en el que la simetría, el orden compositivo y la regularidad aún no estaban al servicio de la arquitectura⁹⁶. En su lugar, aparece la vertical inestable, la asociación de elementos previamente autónomos y una geometría que combina la representación del saludo angélico con una necesidad tan cotidiana como la vigilancia cruzada desde el salón hacia la puerta. La combinación tácita de lectura, función y símbolo concatenados, se establece como un reflejo de los nuevos acontecimientos artísticos que precederán a la comprensión plástica de las artes visuales, desarrolladas a inicios del siglo XX. Una fachada ya no es —sólo—

⁹⁶ La diferencia se establece entre la ausencia de una representación mental previa, o un hacer continuo como motor de proyecto. Quetglas ha definido esta manera de hacer arquitectura como de «manipulación impaciente». Josep Quetglas, “Por una arquitectura insustancial”, *Escritos colegiales* (Barcelona: Actar, 1997) 108.

un conjunto proporcionado de elementos en equilibrada combinación. La forma no se constituye por objetos sino por las relaciones entre ellos⁹⁷; este juego de relaciones es el que comparte Jujol con los inicios de la abstracción. Es por ello que es pertinente hablar de composición en Jujol; *no* se apela a lo que el término posee de instrumento de clarificación ante la compleja amalgama de soluciones historicistas, propias del siglo XIX y sí, en cambio, a una nueva actitud frente a la obra de arte⁹⁸.

Algo que, mientras Jujol dibuja las soluciones de la fachada principal, en la lejana Zurich, ya se había encargado de proclamar un grupo subversivo vociferando, desde otros términos, la libertad del lenguaje: ¡que cada uno se manifieste con su verbo, que cada uno se manifieste con su arquitectura!⁹⁹

7.4 AVE MARÍA: TRASPASAR LA ENTRADA Y LLEGAR AL JARDÍN

Existen diferencias ineludibles entre los términos pasar, atravesar y traspasar un lugar. Así suele decirse, por ejemplo, que pasamos a una estancia, atravesamos una puerta o traspasamos una línea. Los dos primeros, llevan implícita la condición de espacio, cuya diferencia estriba en la situación del sujeto frente al espacio sobre el que actúa. Si *pasar* implica partir de una situación externa al espacio para colocarse inmediatamente en su interior —pasar a una habitación, pasar al jardín, etc.—, *atravesar*, en cambio, implica recorrer dicho espacio de forma que el sujeto, emplazado originalmente en su

97 En composición musical, Wagner será el primero en substituir la tonalidad dominante por unos sonidos más dispersos y a continuación, Schoenberg prescindirá definitivamente de cualquier tono preeminente: ningún sonido constituirá el centro a partir del cual se articularán los restantes tonos. Estas operaciones forman parte del proceso de abstracción del arte que irrumpirán inevitablemente en centro Europa y que, en arquitectura, tendrá su mayor exponente en Adolf Loos. Los objetos diversos que aparecen en la fachada principal de Casa Bofarull —banco, tronera, arco— participan de esta dispersión al negar, desde su heterodoxia, cualquier orden compositivo.

98 «La instrucción de la arquitectura como composición es también un síntoma importante de los cambios artísticos del siglo XIX, tiempo en el cual reina: es síntoma de comprender la rigurosa abstracción de las bases de la arquitectura, que precede a la comprensión radicalmente plástica de las artes visuales que se desarrolla en nuestro siglo. De ahí la pertinencia en el uso del término hasta entonces habitualmente musical, que en rigor significa *poner junto a lo diverso*, o *ensamblar lo diverso*». Marta Llorente, “De componer a contemplar”, *de Revista de crítica arquitectónica* n. 2 (1999): 127

99 La referencia al grupo dadá no es gratuita: existen, en la negación de la obra de arte como fuente colectiva de trabajo, puntos de contacto suficientes como para ofrecer una mirada al proyecto de Jujol desde la subversión dadaísta. Aunque sin lugar a dudas, Jujol no comparte ni posturas ni ideología con el grupo, se producirán en su obra maneras de proceder que impiden eludir el análisis comparado. Apunto un ejemplo: la desconfianza hacia el lenguaje como única manera de manifestar las relaciones entre arte y vida.

exterior, vuelve a situarse, una vez efectuada la acción, en el exterior aunque en distinta situación de la original —atravesar un puente, atravesar un camino, atravesar el salón, etc. Únicamente en la tercera acción, *traspasar*, se produce, además, una característica que no contemplan las dos formas verbales anteriores: el cambio. Traspasar implica un cambio substancial en el sujeto que, desde un origen situado en A —exterior al espacio que debe recorrer—, llega a un final B, situado también en el exterior; durante el trayecto el sujeto experimenta una serie de alteraciones, obteniendo como resultado la modificación entre su estado original y su estado final después del trayecto¹⁰⁰: Jujol transforma, desde la arquitectura, un espacio doméstico en un espacio sagrado.

La sacralización se anuncia ya desde la veintena de metros que preceden a la casa por la calle Mayor —elevando el material inerte por autonomasia, la piedra—, y ahora se materializa en el interior de la casa, en el recorrido que va desde la puerta, hasta el jardín. Entre puerta y jardín se da el lugar de máxima tensión, espacio en el que se reproduce y se representa el rito de lo sagrado, el paso de lo mundano a lo divino. Victoria Cirlot advierte de la dificultad de acercarse al simbolismo, desde la cultura del siglo XXI, en un mundo altamente desacralizado: la distancia espacio temporal es de tal magnitud que impide interpretar el mundo simbólico sin caer en el escepticismo propio de quien recuerda las figuras del chamán, el mago o el alquimista como fruto de supersticiones culturales¹⁰¹. Sin embargo, basta observar la escenografía que Jujol exhibe en las intervenciones, que lleva a cabo en la casa, para advertir la relación de afinidad real y existente entre sus creencias más íntimas y el modo de transportarlas, por medio de la arquitectura, al programa de ennoblecimiento y actualización de la Casa Bofarull.

La puerta que nos recibe no es sólo una puerta (fig. 74-01 y 74-02). Los cuatro ángulos —los dos superiores se hallan escondidos tras el arco de medio punto— se subrayan a través de viejas herramientas de labranza¹⁰². Estos fragmentos de *relles* crecen desde

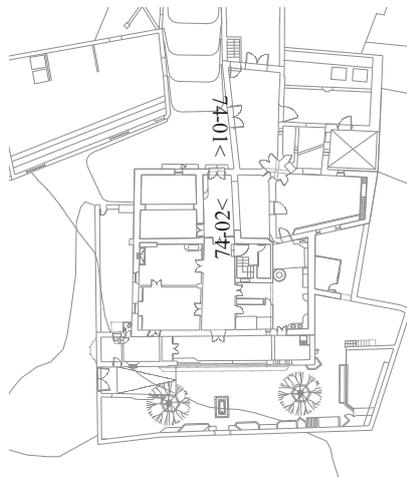
100 La lengua catalana recoge de forma impecable este concepto: *traspasar* es utilizado cuando quiere indicarse que alguien ha fallecido, que muere y deja el mundo de los vivos.

101 «El vuelo mágico del artista se presenta como una experiencia visionaria donde la percepción sensitiva no desempeña papel alguno. Acontecimiento extraordinario en la vida del profeta o del místico, la experiencia visionaria es el origen del arte sagrado, en el que las imágenes alcanzan el valor de símbolos». Victoria Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. (Madrid: Siruela, 2010) 15.

102 En concreto se trata de una *rella*, herramienta de hierro que, cortante por un extremo y acabada en mango por el otro, se fijaba al arado para penetrar el terreno y abrir surcos.



74-01: Puerta de acceso. Sobre el arco superior la inscripción Ave María. Fotografía: Guillem Carabí, noviembre de 2010.



74-02: Puerta de acceso. Vista interior. Fotografía: Guillem Carabí, noviembre de 2010.

las bisagras que soportan cada una de las hojas del portón y se manifiestan sobre el tablón exterior, ocupando las esquinas, y apuntando hacia el perímetro y el centro de la puerta donde se encuentra el cerrojo que la abre. No es por casualidad que parte de las *relles* apunten hacia el centro de la puerta, y que este centro se materialice en la pieza que permite su abertura. La decisión de significar el centro de la misma remite a la imagen del Universo, a la idea de que el Universo se desarrolla a partir de un centro, y el mensaje queda lanzado desde el punto de enlace entre un exterior profano y un interior sacralizado. Para el hombre religioso nada se inicia sino es desde un *centro*¹⁰³ y Jujol señala, desde el uso de la tradición —vehiculada por el material empleado, *relles*— y la forma explícita —flechas direccionadas—, el perímetro y el centro del umbral de acceso: la puerta. Se constituye, de esta manera, la puerta principal de la Casa Bofarull, como el primer signo de identificación entre la solución de continuidad que implica exterior e interior. O, dicho de otra forma, entre la diferencia existente de un mundo altamente desacralizado, común, y un interior convertido ahora en templo.

«Ave María», reza la arquivolta superior que abraza el arco de medio punto. Jujol ya había utilizado, en 1914, la misma manera de recibir al visitante: semejante saludo inicial se observa también en la Casa Ximenis de Tarragona (fig. 74-03), donde preside la puerta de entrada, a modo de esgrafiado semioculto entre virtuosos arabescos caligráficos, hallando su inmediata correspondencia en la baranda de hierro que corona la fachada con el crismón JHS incrustado entre las barras horizontales. Tanto en Casa Bofarull como en la casa Ximenis se produce, desde la fachada, un recorrido en vertical que recoge el ciclo vital cristiano: María en la tierra y Cristo —su ángel— en el cielo.

La referencia a la Virgen María es utilizada en gran número de obras civiles jujolianas: en la Casa Negre se acude de nuevo a la fachada como soporte para manifestar las muestras de afección en forma de oración (fig. 74-04), repartidas entre los medallones que recorren la banda superior inmediatamente por debajo de la cornisa. Anteriormente junto a Gaudí, ya había utilizado, en la moldura del capitel de uno de los pilares de la

103 Utilizo la expresión *homo religiosus* para designar, en el sentido que explica Eliade, su condición de hombre religioso que, a mi parecer, trasciende su indudable fe cristiana integrando una herencia religiosa más arcaica y que tiene que ver con la vida como reflejo de la sacralización de todo lo que le rodea. «Para el hombre religioso, el Cosmos “vive” y “habla”. La propia vida del Cosmos es una prueba de su santidad, ya que ha sido creado por los dioses y los dioses se muestran a los hombres a través de la vida cósmica. (...) En cuanto que obra divina, pasa a ser la imagen ejemplar de la existencia humana.» Mircea Eliade, *Lo profano y lo sagrado* (Barcelona: Labor, 1967) 139.



74-03: Fachada casa Ximenis y detalle del esgrafiado sobre la puerta: «AVE MARIA». En el límite superior del edificio se observa entre las barandillas el anagrama de Cristo. Fotografía: Guillem Carabí, noviembre de 2010.



74-04: Fragmento de fachada casa Negre y detalle de los medallones de la planta desván que acompañan la fachada. En ellos puede leerse: «AVE GRA (tia) MARIA PLENA DOMINUS TECUM»: Imagen: manipulación digital de Guillem Carabí sobre fotografía de Jordi Sardá.



74-05: Detalle de epigrafía en banco ondulado Park Güell. Fotografía extraída de Conrad Kent y Dennis Joseph Prindle, *Hacia la arquitectura de un paraíso, Park Güell*. 140.

Casa Milà, las mismas palabras que usará Jujol en la Casa Negre: «*Ave gratia plena Dominus tecum*»; también en un bajorrelieve del mismo pilar puede leerse, a modo de expiación de culpas: «oblida...perdona...tot»¹⁰⁴. En el banco del Park Güell (fig. 74-05), la oración se incluirá camuflada entre los colores esmaltados de la cerámica troceada que cubre el banco serpentino exterior¹⁰⁵, en sentido inverso, para ser leída desde el cielo.

No es menester demostrar la importancia que Jujol concedía —favorecida y alentada también por Gaudí¹⁰⁶— a la oración, pero sirvan, a modo de ejemplo, las palabras de César Martinell para relatar el velatorio del cuerpo ya sin vida de Gaudí¹⁰⁷:

Un cop feta la mascareta, ens vam quedar a vetllar el difunt. Ningú no va prendre la iniciativa de resar, que hauria estat la més adient. El tragi de les primeres hores amb la mascareta degué torçar el motiu pietós de la vetlla i la conversa es desenvolupà, amb el màxim respecte, sobre les coses de la vida de Gaudí. L'endemà el cadàver es va exposar al públic. En anar a l'Hospital, em va ser difícil veure'l. La gent formava una corrua llarguíssima per desfilar pel seu davant. A la nit, vaig tornar-hi per vetllar-lo. La concurrència era més poc nombrosa que el dia anterior. Entre els presents recordo els arquitectes Bayó i Jujol. Aquest va proposar de resar per l'ànima del difunt i passàrem el rosari.

La oración, como puerta para acceder al alma, viene recogida en el último libro que escribe Teresa de Ávila, *Las Moradas*. Para Santa Teresa, las moradas serán la alegoría que le permiten ir describiendo los distintos grados de vida espiritual. La primera morada, como el castillo del alma, será aquel lugar al que debe llegarse para recorrer el sendero que el hombre ha dejado descuidado debido a los asuntos mundanos. La analogía entre puerta y oración es explícita; la oración permitirá acceder a la espiritualidad, dejando atrás el mundo exterior¹⁰⁸. Esta necesidad primera de oración es la que puede leerse en

104 J.J. Lahuerta, *Antoni Gaudí 1852-1926 Arquitectura, ideología y política* (Milán: Electa, 1992) 327.

105 Sobre el detalle de las inscripciones existe un magnífico trabajo producido y dirigido por Sites, titulado *Text/Tiles: Jujol/Gaudí*. Se trata de un video que recorre con detenimiento todo el banco del Park Güell, deteniéndose particularmente sobre las inscripciones que Jujol marcará en la cerámica antes de ser esmaltada.

106 En la verja que antecede la puerta de entrada a la Casa Bellesguard (1900-09), Gaudí utiliza la fórmula «*Ave Maria Purissima sens peccat fou concebuda*».

107 César Martinell, *L'arquitecte Gaudí* (Reus: Asociación de estudios reusenses, 1979) 109.

108 «Porque, a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración, no digo más mental que vocal, que como sea oración ha de ser con consideración; porque la que no advierte con quién habla y lo que pide y quién es quien pide y a quién, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios; porque aunque algunas veces sí será, aunque no lleve este cuidado, mas es habiéndole llevado otras. Mas quien tuviese de costumbre hablar con la majestad de Dios como hablaría con su esclavo, que ni mira si dice mal, sino lo que se le viene a la boca y tiene deprendido por hacerlo otras veces, no la tengo por oración, ni plega a Dios que ningún cristiano la tenga de esta suerte; que entre vosotras, hermanas, espero en Su Majestad no lo habrá, por la costumbre que hay de tratar de cosas interiores, que es harto bueno para no caer en semejante bestialidad». Teresa de Ávila, *Las Moradas* (Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2004) 7-8.

el origen de la inscripción que Jujol muestra en la puerta de acceso a Casa Bofarull: saludo y rito que indican el paso a un universo de perfección espiritual. Sabemos del conocimiento que Jujol tenía de *Las Moradas* por uno de sus escasos artículos publicados, titulado *Fiestas centenarias*. El escrito describe e interpreta los escudos de armas pertenecientes a las familias fundadoras del Colegio de las Hermanas Carmelitas de la Caridad de Tarragona. En la interpretación del apellido De Mas, dice Jujol en referencia a los atributos que definen su escudo:

Este escudo ostentaba el virtuoso caballero D. Teodoro de Mas, abogado del ilustre Colegio de Barcelona, que casó con la venerable señora que había de fundar la Institución de Hermanas Carmelitas de la Caridad. En la torre ¿no podemos entender el castillo de la perfección usando una frase teresiana de “Las Moradas” (...) ¹⁰⁹

La referencia no es sólo a la obra de Teresa de Ávila; la idea de ascensión física, a través de la torre, para alcanzar la perfección, es utilizada para establecer la analogía que debería describir a todo buen cristiano. Aunque, al final del mismo texto, el arquitecto aclare que el valor de su glosa se halla más cerca de la poética que de la mística¹¹⁰, éste no rehuye la efectiva posibilidad de entender una vida espiritual experiencial como forma de comprensión para interpretar, en su caso, los atributos que acompañan el escudo de la familia estudiada. Divisas, colores, bordados y orlas forman parte de un arte cuyo significado trasciende la resolución plástica y su valor compositivo, para convertirse en una forma de experimentar el mundo como objeto simbólico¹¹¹.

Un detalle más nos ayuda a ejemplificar su voluntad por sacralizar Casa Bofarull: sobre la última arquivolta que rodea la puerta, desplazada del centro, se encuentra la piedra esférica sobre la que se apoya la tronera, ya comentada páginas atrás; la ejecución de dicha tronera viene a sumarse al proceso de conversión del edificio en templo desde el balaustre que, a modo de columna, parte el hueco en dos.

109: Josep M. Jujol, “Fiestas centenarias”, *Tarragona* núm. 1768 30 de mayo 1926.

110 «No damos a nuestra interpretación más que un valor poético pero ya que ni la hoja se mueve en el árbol que no sea según un plan que Dios trazó, nos es dable pensar que en su infinita previsión las armas por los Reyes de España atribuidas a las nobles familias De Mas y de Vedruna, podrían tener algún místico significado sobre el valor de puro distintivo familiar». *Ibidem*.

111 «En los verdes abedules la esperanza, en el campo de oro simbolo de caridad, el nombre con que había de designar su fundación. Y el león del escudete central ¿no puede verse una figura o símbolo de Jesucristo, león de Judá siempre vencedor? *Vicit leo de tribu Juda* escribieron los Papas al pié del obelisco de la Plaza de San Pedro; y en la bellísima divisa que orla el escudete ¿no está hecha como en profecía una consagración toral a Cristo como diciendo “Muera yo por tí, oh león vencedor de Judá”?». *Ibidem*.

La columna a modo de parteluz siempre se ha utilizado en la arquitectura con una aplicación específica: la de ritualizar el espacio que divide en dos. Josep Quetglas ha explicado el origen cultural de la columna central a partir de los sellos minoicos, cuya columna es sustituida por la figura de una divinidad en cuyo nombre actúa la columna¹¹². Usada de manera habitual en santuarios o espacios que deben protegerse, la columna central no es sólo un elemento constructivo, sino que deriva de una génesis cultural identificable. La tronera de Jujol, dividida por un balaustre sin ornamento, únicamente acompañado por el hierro doblado en forma de culebra o serpentín, que actúa de reja y aísla del exterior el hueco, deviene en reverberación desplazada de esta columna de entrada. La puerta no puede, no debe en el caso de la casa, presentar una doble entrada. Tanto las dimensiones como su función doméstica impiden —a excepción de aumentar considerablemente su tamaño incomodando su función—, utilizar la columna como elemento intermedio. El efecto queda así desplazado a la ventana superior.

Continuamos el recorrido. Traspasamos la puerta de acceso a la casa y nos hallamos en un espacio neutro: la entrada¹¹³ (fig. 74-06). Es un lugar de dimensiones generosas cuya puerta más noble, de doble hoja y situada enfrente del acceso por el que hemos llegado, nos conduce hacia las dependencias domésticas —cocina, sala, comedor y, al fondo, el jardín. A ambos lados de la entrada, otras puertas nos permiten llegar a estancias relacionadas con el trabajo del campo: establo a la izquierda y almacén de grano a la derecha. La configuración de la entrada no es la de un espacio especialmente singular: de proporciones sensiblemente cuadradas, el mobiliario se limita a un banco

112 «El uso de la columna central no será regular en la arquitectura, pero tiene una aplicación bien concreta: aparece siempre que hay que ritualizar la entrada. De Creta a la Alhambra, la columna central dificulta el paso, no acepta el tránsito indiferente. (...) Tan concreto es sus sentido que es precisamente su definición lo que permite esos cambios de apariencia y colocación respecto a la puerta: de laberinto previo a columna integrada en la puerta pero ocupando el mismo eje, a columna sustituida por su signo, por la figura en cuyo nombre actúa.» Josep Quetglas, “Viajes alrededor de mi alcoba”, *Arquitectura* núm. 264-265 (1987): 104.

113 Jujol denomina el espacio que va desde el acceso hasta el jardín, «entrada». *Vide* fig. 4-01 en cap. 4.1: *Láminas originales*: 236. Esta manera de nombrarla es la históricamente habitual, por cuanto designaba el espacio de acceso a la casa y al resto de estancias. En la medida que el tipo arquitectónico aumenta de superficie y se consolida en tres cuerpos, la entrada de las masías pasa a ser el reflejo en planta baja de la sala central de la planta piso, espacio de grandes dimensiones que ocupa longitudinalmente toda la casa. «Gairebé totes les masies tenen la seva sala, i totes la situen en una posició central dins de la casa, sigui quina sigui l'arquitectura de l'edifici. El més lògic és que el sistema constructiu de cossos deixi la sala perpendicular a la façana principal i la millor sortida a les galeries quan n'hi ha. Mirat des d'un punt de vista quotidià, la sala no serveix de gran cosa: és un espai molt gran que fa simplement un paper de distribuïdor cap a les habitacions que s'estructuren al seu voltant. És un simple lloc de pas que els estadants eviten sobretot a l'hivern, quan fa fred.» Llorenç Ferrer, *op. cit.* 160. Aún a riesgo de provocar alguna confusión, mantendré el nombre original que da Jujol a la estancia, entrada, para designar el espacio que comprende vestíbulo y distribuïdor.

de piedra que permite el descanso de los sacos antes de entrarlos al almacén de grano. Los habituales trabajos de forja, con los que Jujol marca o hace marcar todas las puertas del recinto, señalan las pistas para identificar las intervenciones del arquitecto. Se trata, por lo observado, de un espacio habilitado para su función: servir de nexo entre la gestión y almacenaje de los productos del campo, los animales y sus moradores.

Únicamente un punto, de geometría insólita, atrae la atención de la mirada: la ventana situada en el ángulo izquierdo y que conecta la cocina con la entrada (figs. 74-07 a 74-09). La ventana se encuentra acomodada en una zona de la pared cuyo volumen se ha vaciado a partir de una concavidad que no hace sino remarcar la forma que dicha silueta adquiere, en el ángulo de encuentro con las dos paredes. Dos esferas, de pequeña dimensión, señalan el inicio y el final de esta concavidad en forma de gota que cobija la carpintería de la ventana. Al mismo tiempo, en un movimiento que devuelve ese volumen extraído a la pared, la carpintería en forma de rombo enmarca igualmente otro de menor tamaño que sobresale del plano natural de la ventana.

Al otro lado, desde la cocina, la concavidad se ha transformado en un sencillo rectángulo que, rehundido respecto el plano de la pared, sujeta y aloja a la ventana. Pensar que una decisión arbitraria ha llevado a Jujol a concebir esta ventana como un capricho formal sería limitar bruscamente su capacidad de comunicación. Que Jujol siente afinidad por el virtuosismo caligráfico es sabido; se observa en sus planos, en las láminas de sus alumnos, en sus esgrafiados... Que el gesto invade a menudo sus trabajos en forja, como obstinación por manifestar el movimiento y detener el paso del aire en un instante determinado, ha sido comprobado. Pero otra cosa distinta es trasladar ese desbordamiento a sus decisiones de proyecto que no harían sino eliminar las intensas correspondencias periféricas que ya, desde la fachada, nos muestra con su interés por enlazar utilidad y alegoría cada vez que su trabajo transforma parte de la vieja casa¹¹⁴. Este hueco, gota o lágrima excavada en la pared que resguarda la ventana, de grandes

114 Otra restauración de Jujol, concretamente la realizada durante los años 1925 a 1927 en la ermita de Vallmoll, supondrá uno de los ejemplos más efectivos para explicar los cruces entre función y significado simbólico. El programa iconográfico ha sido estudiado en profundidad por Concepció Peig y Josep M. Vall: «El programa decoratiu que Jujol aplica a Vallmoll irradia inventiva i alhora experimentació poètica. Es nota que Jujol actuava directament — immediatament—, transfigurant matèria i forma. Buscava omplir l'espai i les superfícies, però refusant fer-ho de manera regular o simètrica; alhora les seves decoracions mai no desborden. I en les seves resolucions, més que un disseny raonat, hi trobem una transmissió del que porta al cor.» Josep M. Vall, *op. cit.* 58.



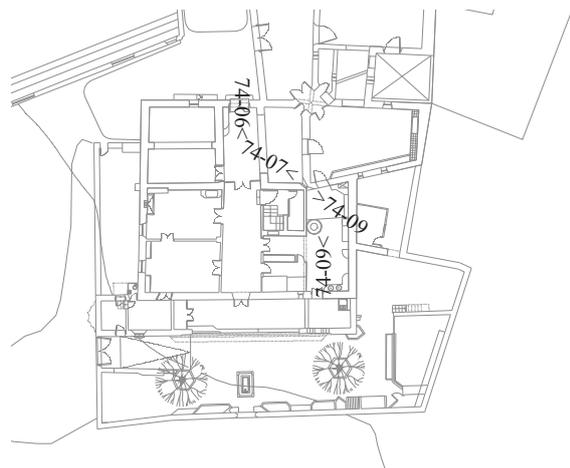
74-06: Visión a 360° del espacio del vestíbulo. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



74-07: Vista ventana gota desde vestíbulo. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



74-08: Vista ventana gota desde el interior de la cocina. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



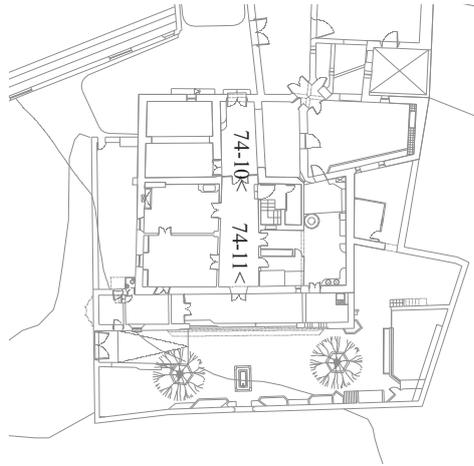
74-09: Interior cocina con ventana gota al fondo. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.

dimensiones y solo visible desde la entrada, no hace más que continuar la liturgia iniciada en la puerta de acceso. Para entenderlo debemos atravesar ya la doble puerta que limita el área más pública de la casa y lanzar la vista hacia el fondo. El recorrido visual se completa cuando abrimos la última puerta —en relación al espacio central y siempre colocada sobre el mismo eje— y que nos aísla momentáneamente del jardín, para alcanzar con la vista la lejanía de los viñedos situados más allá de los límites contruidos de la casa. La imagen (fig. 74-10), aunque alterada por el paso del tiempo y el uso de sus descendientes, aún conserva el aire original del proyecto de Jujol. A ambos lados del recorrido, el orden de los huecos es el siguiente: a la izquierda, la primera puerta permite pasar a la escalera hasta su salida a la torre mirador; por la siguiente, se accede a la cocina y dependencias afines; a la derecha, puertas que dan a la sala y al comedor. Abierta ya la última puerta que nos separaba del jardín, accedemos ya a la calculada imagen que Jujol diseña con el objetivo de conjurar los sentidos para mostrarnos, de forma plástica, la fuerza del rito cristiano: frente a nosotros, con las manos —las patas— sobre el altar, el cuerpo avanzado hacia adelante, la mirada tensa y presto a verbalizar su sermón, el insecto-sacerdote cierra la perspectiva central iniciada desde la entrada. El pavimento se acerca a él silueteando el perfil de unos imaginarios escalones que finalizan al llegar a la fuente altar. Antes, el hueco de la ventana en la entrada, metáfora del agua que reposa en la pila bautismal, nos recuerda el sacramento del bautismo, rito necesario para acceder a la celebración de la eucaristía¹¹⁵.

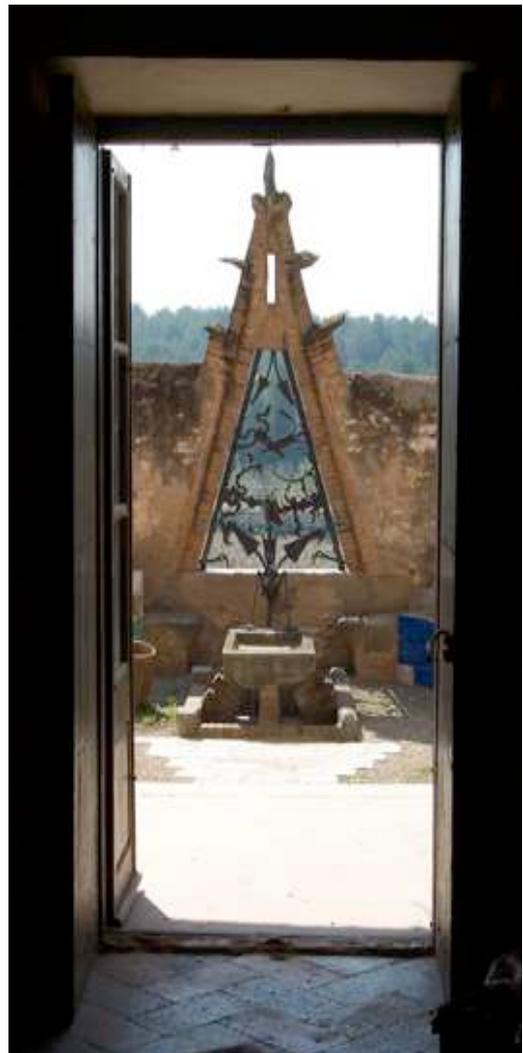
Imagen final de la escenografía (fig. 74-11): detrás se construye el retablo de profundidad ilimitada que muestra la tierra, los viñedos, el bosque, el cielo; en otras palabras: la naturaleza. Enmarcada por la ventana triangular, que vuelve a ser soporte a lo largo de su perímetro de las piedras, que se encaraman una a una y finalizan su particular procesión en el vértice más alto de la misma, la solemnidad de la perspectiva central que va desde la entrada hasta el jardín, sólo es interrumpida en su inicio, allí donde aparece discreta, desde un ángulo, por la ventana-gota.

Habiendo entrado ya en el ámbito de la representación de lo sagrado, la respuesta que

¹¹⁵ Jujol utilizará, en la iglesia de Vistabella, una metáfora visual de parecidas características en el ámbito del baptisterio. Allí añadirá a la, en este caso real, pila bautismal un conjunto de burbujas pintadas en la pared que irán ascendiendo hasta convertirse en lenguas de fuego. «Respondió Juan, diciendo a todos: Yo a la verdad os bautizo en agua; pero viene uno más poderoso que yo, de quien no soy digno de desatar la correa de su calzado; él os bautizará en Espíritu Santo y fuego.» (Lc 3,16).



74-10: Visión desde la entrada hacia el jardín. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010



74-11: Detalle del insecto que preside el jardín, con la ventana triangular sobre el muro de cierre que enmarca los viñedos. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007

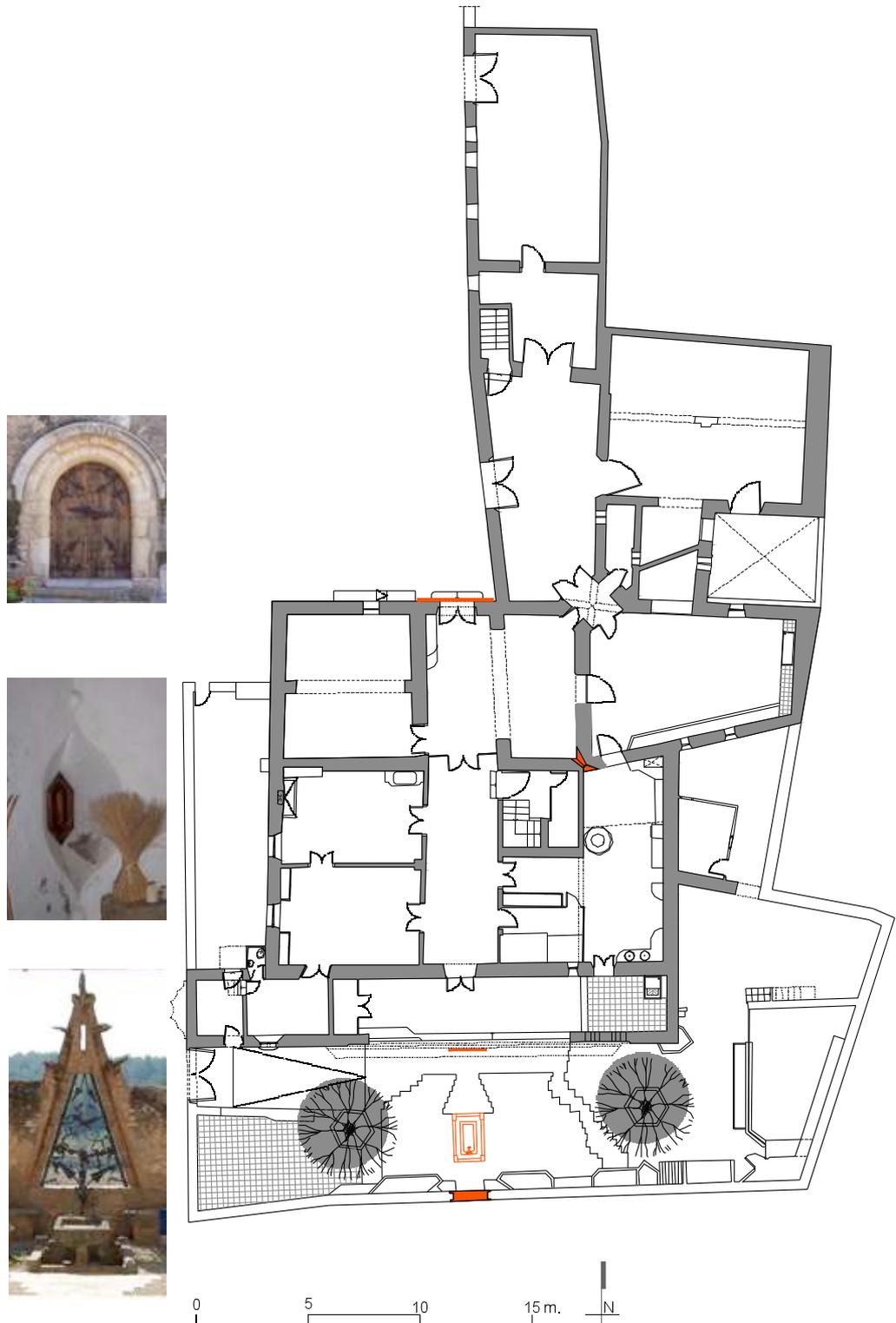
construye Jujol se torna cada vez más evidente (fig. 74-12). Primera señal: el Ave María sobre la puerta de entrada. Segunda señal: la ventana en esquina cuya forma de gota puede entenderse como metáfora visual del sacramento bautismal. Tercera señal: un animal, un insecto, mostrando de la mejor forma el universo creador de la naturaleza. Bajo su púlpito un pavimento que, desde su abstracción, alude a los escalones sobre los que se construye el altar, siempre elevado. Cuarta señal no construida: sobre la clave del arco que libera el espacio bajo el porche, debía presidir la ceremonia la Virgen María¹¹⁶; finalmente su lugar queda desplazado al hueco existente en uno de los laterales de la pared exterior. Quinta y última señal: la ventana triangular que profundiza sobre el paisaje.

Jujol atribuye así carácter sagrado a la planta baja, desde la puerta de acceso hasta el jardín.

La transformación del espacio profano en espacio sagrado se ha materializado a través del recorrido visual ineludible cuando, desde la entrada, en natural recorrido hacia el fondo nos espera, a contraluz, el insecto-sacerdote. La fuente no ha sido diseñada para ser rodeada, para provocar su paseo alrededor como espacio que dimensiona su entorno a través de su posición; no es, en este caso, un jardín simbólico, cuyo centro alude a la fuente original con la que la tradición cristiana alude a la Virgen María¹¹⁷, sino que nos devuelve la mirada subrayando el eje longitudinal que atraviesa la casa, que rompe así la condición de centro que debe ser rodeado. La inclusión de un espacio de culto dentro de una masía no es nuevo; tradicionalmente las masías siempre han manifestado devoción por un santo en particular, dándose incluso el caso de poner el nombre del santo venerado al heredero de la familia. Esta costumbre dio lugar, en los casos en los que la economía lo posibilitaba, a la construcción de una capilla en el interior de la masía en la que, puntualmente, se celebraba misa para todos los vecinos —provocando en más de una ocasión enfrentamientos con los rectores de la parroquia, quejosos de la

116 *Vide* cap. 3.2 *Torre de escalera y solución de fachada posterior*. 218. La imagen de la Virgen María se sitúa en la clave del arco que protagoniza en planta baja, la fachada a los campos.

117 «El simbolisme de la font d'aigua viva és especialment exposat pel brollador que sorgeix enmig del jardí, símbol de la renovació permanent, al peu de l'Arbre de la vida en el centre del Paradís Terrenal, que després es divideix en quatre rius que corren cap a les quatre direccions de l'espai. El fet de ser l'aigua de la vida, font del paradís, al·ludeix a la funció generativa i vivificant de la Mare de Déu.» Jaume Aymar *et altri*, *Simbologia religiosa en l'art occidental* (Barcelona: Edimurtra, 2006) 125.



74-12: Planta baja Casa Bofarull. En rojo se resalta las cinco *señales* aludidas, que sacralizan el edificio: inscripción arco de acceso; ventana-gota cocina; insecto-*sacerdote* sobre *altar*; ventana triangular sobre muro; Virgen sobre arco jardín. Dibujo: Guillem Carabí.

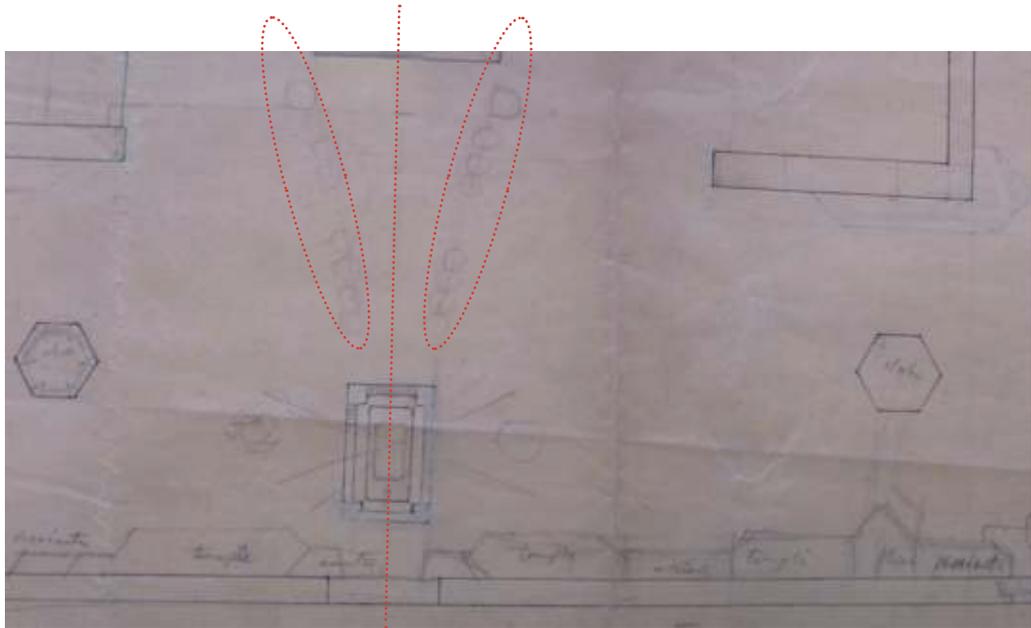
falta de feligreses. Signo de desahogo económico y, frecuentemente, de ostentación, la capilla se convertirá, a lo largo del siglo XVII, en un espacio habitual de las masías más acomodadas. También sabemos con mayor certeza que las hermanas Bofarull disponían de bancos en propiedad en la iglesia local¹¹⁸ —otra manera muy habitual de señalar la distinción familiar en el ámbito rural— y que su relación con los sucesivos párrocos debía gozar, seguramente, de buena salud.

En cualquier caso, si bien probablemente sea estéril conjeturar acerca de los motivos que justifican la ausencia o presencia de una capilla en la casa, lo que sí es seguro es que Jujol reemplaza ese espacio arquitectónico, no construido, y destinado al culto por una propuesta visual, de perspectiva central, cargada de carácter simbólico: un espacio tridimensional que reproduce el rito de la eucaristía.

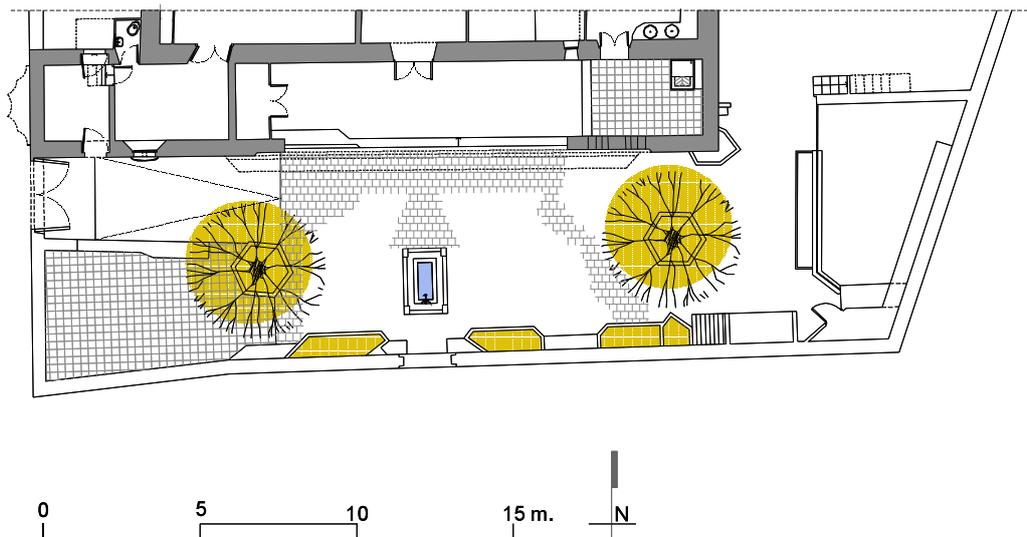
Si recuperamos el documento que testifica el proyecto de jardín (fig. 74-13) se constata que la fuente-altar busca, de forma explícita, ser centro de la perspectiva en relación a la fachada sur de la casa. Una tenue aspa delata la provisionalidad de su posición, seguramente corregida al construir la fuente; pero son las piedras, que dibuja formando el ángulo de visión, las que definen la intencionalidad del conjunto fuente-jardín. En obra (fig. 74-14), las piedras desaparecerán para convertirse en un pavimento plano y escalonado que invierte el ángulo dibujado originalmente por ellas. Esta inversión, amén de significar una corrección formal, certifica su propuesta: si Jujol dibuja en el plano el cono visual a través de la colocación de las piedras, cuando construye la fuente desvincula el proyecto original de pavimento, que señalaba la misma perspectiva espacial desde el suelo, para convertirse en la abstracción del cambio de altura que singulariza el ámbito que ocupa la fuente-altar respecto del resto de jardín.

El cambio operado entre el dibujo y la construcción muestra las diferencias instrumentales que maneja Jujol cuando proyecta o cuando construye. Jujol dibuja elementos concretos, prevé la geometría y define distancias, dimensiones y posiciones allí hasta donde la

118 *Vide cap. 1.4 Parroquia, liturgia y cofradías: la presencia de las pautas religiosas.* 106 y ss.; y cap. 1.6 *Las hermanas Dolores y Josefa Bofarull: perfil de las propietarias.* 130 y ss.



74-13: Fragmento de AJ/CB/078. Planta del jardín. (Els Pallaresos: AJ). El eje de la fuente, perpendicular a la fachada, y las piedras del pavimento señaladas muestran el énfasis del cono visual materializado en pavimento.



74-14: Reconstrucción en planta del proyecto de jardín proyectado por Jujol y construido. Dibujo: Guillem Carabí.

arquitectura puede ser razonablemente representada¹¹⁹. Cuando construye, al margen de los cambios provocados por los imprevistos propios del proceso de construcción de una obra, su forma de operar se torna, en el sentido que Panofsky otorga a dicho concepto, iconológica.

Los tres niveles de significación que Panofsky atribuye a una obra de arte son: 1. La significación primaria o natural; su aprehensión parte de la identificación de las formas puras—línea, color, masa. 2. Significación secundaria o convencional; se aprehende otorgando una clave de la representación efectuada en combinación con el tema representado: se identifica una determinada imagen con el asunto al cual alude. 3. Por último, la significación intrínseca o contenido, que pone de relieve «la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra de arte»¹²⁰. Al primer nivel lo denomina Panofsky descripción pre-iconográfica; al segundo nivel, análisis iconográfico y al tercer y último nivel, interpretación iconológica.

La definición que Panofsky da de la interpretación iconológica nos sirve, aquí, para evaluar cómo Jujol opera a partir del segundo y tercer grado de significación. La representación que Jujol reconstruye del rito de la celebración¹²¹, personificada en el insecto sobre la fuente del jardín y reverberada en la mirada de quien observa desde la entrada, es un ejemplo de espacio arquitectónico que debe ser interpretado iconológicamente. La personalidad de Jujol y su fe cristiana, ya lo he señalado en diversas ocasiones, implica una determinada manera de manifestar el sentir religioso de sus propietarias y el suyo propio, concluyendo en la resolución de un espacio arquitectónico concreto donde los símbolos y las metáforas que utiliza, enriquecen la arquitectura de la casa. La incorporación de estos gestos o matices —como los llama Panofsky— son suficientemente sutiles como para pasar desapercibidos si no son observados bajo una

119 Algo que Jujol declara de forma explícita en la memoria del proyecto de la iglesia de Vistabella: «I aixís fou que ell busca arquitecte, i en mi va recaure la elecció, i redactats els plànols indispensables per concertar tots els elements de l'obra (fins allà on pot preveure el dibuix) cercaren mestre de cases.» Josep M. Jujol, “L'Església primera de Vistabella”, *Lo missatger del Sagrat Cor de Jesús*, marzo de 1923: 135.

120 Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 6ª ed.(Madrid: Alianza Forma, 1993) 49.

121 «Terminadas las oraciones, nos damos el ósculo de la paz. Luego, se ofrece pan y un vaso de agua y vino a quien hace cabeza, que los toma, y da alabanza y gloria al Padre del universo, en nombre de su Hijo y por el Espíritu Santo. Después pronuncia una larga acción de gracias por habernos concedido los dones que de Él nos vienen. Y cuando ha terminado las oraciones y la acción de gracias, todo el pueblo presente aclama diciendo: Amén, que en hebreo quiere decir así sea.» (Justino, Apología 1,65-67).

mirada intensa¹²².

Comento dos de ellos. El primero es la presencia de un grupo de baldosas pertenecientes al pavimento de la entrada. Se sitúa en el espacio entre puertas, el área que identifica el espacio que distribuye el paso hacia la escalera, la cocina, o el comedor, de lo que he acordado en continuar llamando *entrada*¹²³. Su posición es aproximadamente central, y guarda una relación de geometría respecto al espacio en la que se halla, al menos en el caso de la baldosa que contiene un cuadrado de mármol en el centro. La extrañeza parte del esgrafiado que se realiza sobre el vértice, que agrupa cuatro de las baldosas (fig. 74-15). Se trata de un cuadrado cuyos vértices continúan, una vez superada la figura geométrica básica, para elaborar un giro en cada uno de los vértices dando como resultado final un cuadrado combinado con cuatro círculos de menor dimensión en las esquinas.

El dibujo se repite en dos ocasiones más, una de ellas, incorporando una pieza de mármol blanco en el centro de la figura —quizás alusión a la virginidad de María— y deformando su geometría original convirtiendo las aristas del cuadrado, en arcos que parecen dibujar los perfiles de un escudo.

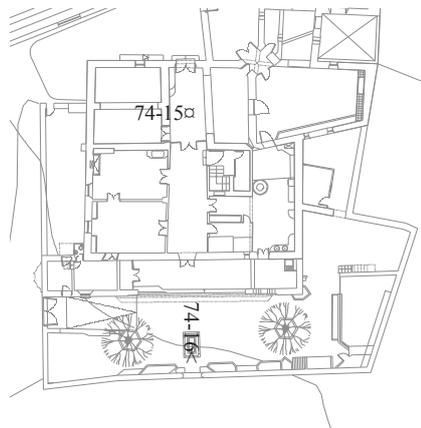
El dibujo de las baldosas señaladas, como símbolo, remite a dos figuras básicas: el cuadrado y el círculo. Tanto uno como otro cuentan con una larga tradición simbólica. Si el cuadrado ha significado, en términos universales, la perfección de lo terrenal —los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, etc. que suministran orden al mundo¹²⁴—, el círculo es la representación de la perfección, de lo celestial; también lo es de la fortuna y del movimiento¹²⁵. Siendo símbolos que se hallan absolutamente interiorizados a lo largo de la historia de la humanidad y que,

122 El concepto de *mirada intensa* lo ha desarrollado y explicado Helio Piñón: «La mirada intensa, aquella que caracteriza a la práctica del arte, no se centra en identificar algo con existencia propia, sino en construir una realidad genuina a partir de valores del sujeto que los atributos sensibles de lo observado estimulan. Mirar con intensidad es reconocer en el objeto de la experiencia, algo que no es obvio ni manifiesto; es aflorar estructuras recónditas, de naturaleza formal y plástica, a través de la acción subjetiva. El objeto de la mirada no es, pues, algo con existencia previa a lo que el sujeto se aproxima con más o menos acierto, según su adiestramiento visual: el objeto de la mirada se construye en cada caso, siendo el acto de mirar, cuando es intenso (esto es, artístico), una actividad creativa en sí misma.» Helio Piñón, *Miradas intensivas* (Barcelona: ediciones UPC, 2000) 249.

123 *Vide* nota 113 del presente cap. 430.

124 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor S.A., 1992) 156.

125 *Ibidem*, 130.



74-15: Detalles del pavimento de la entrada, con el esgrafiado sobre la baldosa. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007



74-16: Detalle del paisaje visto a través de la ventana triangular sobre el muro de cerramiento del jardín, en la fachada sur a los campos. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007

por tanto, sobrepasan un uso estrictamente religioso¹²⁶, no es difícil aventurar que su utilización aluda, en este caso particular, al movimiento, al dinamismo que provoca la yuxtaposición de uso, costumbre, tradición y conceptos y cuya combinación da, como resultado, espacios de lectura compleja; espacios que, para ser interpretados, necesitan armonizar un conjunto de respuestas como consecuencia de una observación iconográfica, iconológica, constructiva, plástica, programática, tradicional, etc.

Segundo matiz; volvamos por un instante a la imagen que cierra la escenografía: la ventana triangular que se abre sobre el muro de cierre y que permite contemplar las viñas, el bosque y el cielo (fig. 74-16). El paisaje se convierte en el fondo del cuadro, en el fondo del retablo que cierra la perspectiva, pero la visión no es inmediata; antes, deberemos atravesar un tupido filtro de sombras opacas y retorcidas, de hierros doblados que se mueven limitados y constreñidos por la geometría triangular —símbolo, de nuevo, de la divinidad— que les impide salir del marco. Detrás de los fragmentos de los aperos de labranza nos encontramos, ahora sí, con el fondo natural. La ventana podría haber sido construida en cualquier otra posición, la longitud del muro así lo permite; podía haberse materializado como un cuadrado o un rectángulo dentro del muro, pero su posición, justo detrás del insecto-sacerdote, sus dimensiones y su geometría, buscan con precisión un modo de mostrar y una determinada secuencia visual que finaliza con el encuadre del paisaje de fondo.

Acudir a la representación pictórica más difundida de la Última Cena (fig. 74-17), permite establecer una primera analogía que, no por obvia, deja de ser de interés. La naturaleza se hace presente a través de las ventanas situadas al fondo de la escena; son el único contacto con el exterior y la única fuente de luz que se observa en la pintura.

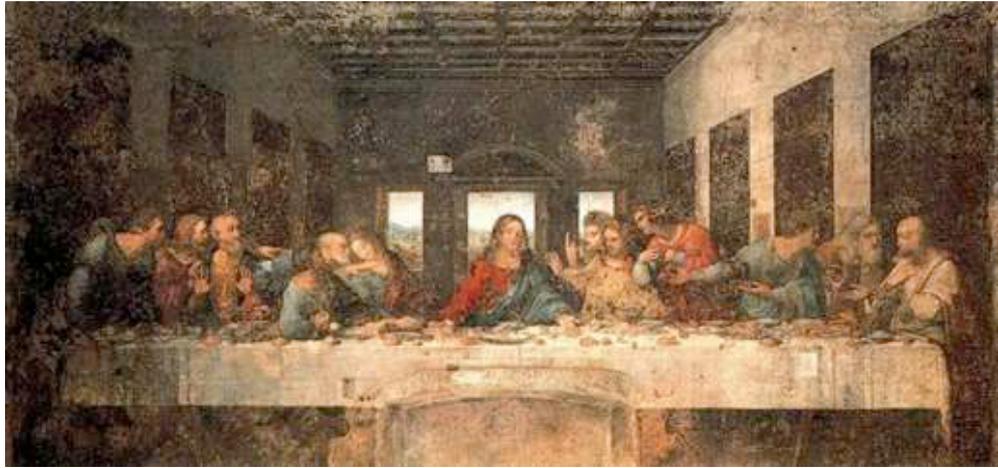
126 Ciriot explica sintéticamente en la introducción de su diccionario de símbolos, la verdadera multiplicidad de significados del mismo: «(...) éste [el símbolo] es una realidad dinámica y un plurisigno, cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida. Es decir, el valor simbólico fundamenta e intensifica el religioso.» Para advertir, unas pocas líneas más adelante del peligro subyacente por el cual se tiende a ver todo a través del símbolo. «Si en todo hay o puede haber una función simbólica, una “tensión comunicante”, esa posesión transitoria del ser o del objeto por lo simbólico no lo transforma totalmente en símbolo. El error del artista y del literato simbolistas fue precisamente querer convertir toda la esfera de la realidad en avenida de impalpables correspondencias, en obsesiva conjunción de analogías, sin comprender que lo simbólico se contraponen a lo existencial; y que sus leyes sólo tienen validez en el ámbito peculiar que le concierne.» Juan Eduardo Ciriot, *op. cit.*, 15-16. En cualquier caso, el símbolo no es nunca excluyente ni exclusivista, y su exaltación temporal no debe confundirse con el hecho del objeto en sí. En consecuencia, el comentario acerca del signo que aparece en alguna de las baldosas que forma el pavimento de la entrada, debe leerse precisamente como manera de enfatizar la pluridimensionalidad del espacio arquitectónico que Jujol concibe, y no como una interpretación unidireccional del trabajo del arquitecto.

La imagen que podemos reconocer a través de la ventana, es la de unas montañas, unas nubes, el azul de la bóveda celeste y algún tipo de vegetación próxima. ¿Es, esa misma naturaleza, la que Jujol enmarca a través de la ventana triangular sobre el muro?

Aparentemente sí. La naturaleza que vemos representada sobre estas telas —salvando las limitaciones de interpretación de una mirada general—, sirve como referente visual y sitúa el interior dónde se celebra la cena. Jujol, en su escenografía, habilita un espacio exterior —el jardín— como si de un interior se tratara. Si aceptamos que el insecto sobre la fuente del jardín escenifica la ceremonia cristiana del rito de la eucaristía, y comparamos distintas pinturas que de la última cena se han realizado a lo largo de los tiempos, observamos un uso idéntico del elemento que cierra la perspectiva: la ventana. El espacio en el que se desarrolla la última cena aparece como, valgan a modo de ejemplo no exhaustivo las pinturas representadas (figs. 74-18 a 74-22), un entorno cerrado o bajo cubierto. En Casa Bofarull, el insecto-*sacerdote* se sitúa en un espacio exterior que se invalida inmediatamente gracias a la presencia de la ventana triangular, que le devuelve la condición de interior; de esta forma, el enlace visual del jardín con el interior de la casa desde la perspectiva planteada, no sólo es una cuestión de proyección geométrica de la mirada.

El jardín, físicamente exterior, pierde tal condición para integrarse en un conjunto de espacios concatenados, articulados a través de los diferentes marcos que se suceden en el recorrido, a saber: puerta entre vestíbulo y corredor, puerta entre corredor y jardín, ventana del muro. Este desarrollo secuencial se ve multiplicado por el uso arquitectónico de una naturaleza real, que aparece y se pierde en el último estrato secuencial. La naturaleza pues, como el fondo que multiplica la profundidad de la escena.

Hasta aquí la interpretación podría ser válida, siempre acorde con un tratamiento visual de la imagen expuesta. Pero si recordamos, de nuevo, como Panofsky define la significación de una obra de arte —la puesta en relieve de la mentalidad básica de una creencia religiosa matizada a través de una personalidad— quizá podamos ver algo más. La naturaleza no es sólo el paisaje que se muestra como final de una secuencia visual; lo que Jujol enmarca, en realidad, es una presencia; esa presencia —cielo, montañas, tierra cultivada— no es más que la naturaleza creadora, no es más que la creación, no es más que aquello que, para Jujol, significa todo lo que le envuelve, y es motivo de



74-17: Leonardo da Vinci, *La última Cena* 1495-1497. Refectorio del Convento de Santa Maria delle Grazie, Milán.



74-18: Domenico Curradi di Tommaso Bigordi, *La última Cena* 1486. Convento de San Marcos, Florencia.



74-19: Juan de Juanes, *La última Cena* 1560. Museo del Prado. Madrid.



74-21: Giotto di Bondone, *La última Cena* 1302-1306. Capilla de los Scrovegni. Padua.



74-20: Andrea del Sarto, *La última Cena* 1520-1525. Convento de San Salvi. Florencia.



74-22: Il Perugino, *La última Cena* 1494-1496. Convento de Fuligno. Florencia.

todo lo que sucede. Detrás de la fuente-*altar* sólo puede existir un último receptáculo, aquél que custodia al Santísimo; aquél que, en la representación del rito cristiano, es transustanciación de la hostia en carne y del vino en la sangre de Cristo. La naturaleza, último fondo de la imagen que vemos desde la entrada es, para Jujol, la belleza, y la belleza última es, para Jujol, el camino hacia Dios creador¹²⁷.

La naturaleza se hace visible detrás de los fragmentos de *relles*, aludidos algunas líneas antes, que actúan de filtro y reja en su separación física del muro a los campos. Un último movimiento acaba dando sentido de espacio a la intervención: la presencia de estos hierros se repite, de manera simétrica y justo en el inicio de la intervención, en la puerta de acceso a la Casa (fig. 74-23). Hierros¹²⁸ que anuncian, desde su posición, entre la madera de la puerta y la piedra que la enmarca, el espacio concatenado que vendrá después.

Cada uno de los fragmentos de *rellas* parece escabullirse entre la única rendija posible que permite los distintos planos que configuran el conjunto de la puerta. En el extremo opuesto, los hierros se retuercen en el aire, con un efecto similar, esta vez escurriéndose entre la diferencia de densidad que pudiera existir desde el aire situado en los campos —aire trascendente—, y el que inunda el jardín —aire terrenal—, espacio que es un interior que es un exterior, que es un interior. Los hierros, la madera, el aire, el marco, forman las distintas membranas de un mismo espacio y materializan el aludido proceso de concatenación de espacios en Jujol. La transformación de la entrada, cocina, distribuidor y jardín es ahora completa: Jujol ha convertido, a través de la arquitectura, el espacio más público de la planta baja —la entrada— en un espacio sagrado.

Si desde el interior, la zona común de la casa evoca con atentas operaciones la cualidad de lo sagrado, rememorando el lugar de culto para un cristiano, ¿qué ocurre con el plano que cierra la casa, aquél que orientado a sur y a los campos conforma, junto a la torre

127 «Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera.» (Gen 1,31). Es común en prácticamente la mayoría de los místicos, la contemplación de la naturaleza como un camino para alcanzar la inteligibilidad de la belleza de Dios. Jujol, como buen devoto, no escapa a tal influjo; insistiré más adelante sobre esta idea.

128 El hierro forjado, presente en puertas y rejas, tiene su origen en los trabajos ornamentales de las casas señoriales sobretodo a partir del siglo XV; más modesta, y cuya tradición sin duda está recogiendo Jujol, es una de las piezas denominada el *esquinça-robres*, hierro en forma de púas que se colocaba en puertas y ventanas de pequeñas dimensiones para preservar intrusiones. Alguna casa aún conserva esta pieza en la ventana, como es el caso de una masía del término de Vilalba Sasserra, en el Vallès Oriental, documentada en Anna Borbonet, *La masia* (Barcelona: Columna, 1996) 31.



74-23: Puerta de acceso a Casa Bofarull. Fragmentos de *relles* se utilizan para reforzar la estructura de la puerta de madera, y como paño de entrada. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2009.

de la escalera, el cuerpo de la reforma al que Jujol otorga mayor interés en su proyecto de reforma que presenta a las hermanas Bofarull en septiembre de 1914? ¿Cómo se proyecta y se construye una fachada noble que no obtendrá una visión reconocible desde el pueblo sino que, por orientación, se vuelca hacia los campos de cultivo de sus propietarias?

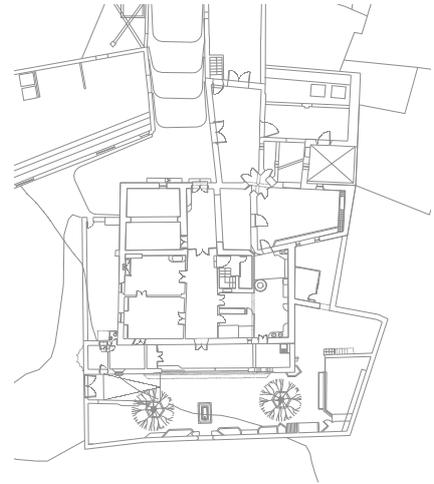
7.5 FACHADA POSTERIOR

De todas las operaciones arquitectónicas que Jujol realiza en Casa Bofarull, la fachada posterior (fig. 75-01) es la única parte de la casa cuyo concepto se halla presente desde el origen de la reforma. Se contabilizan hasta 24 dibujos dedicados a la fachada que da a los campos, del total de 109 pertenecientes al conjunto de láminas que se conservan en el Arxiu Jujol¹²⁹. Este hecho lo corrobora el que, del conjunto de intervenciones de las que se tiene constancia dibujada, la fachada posterior es, con diferencia, la más referida en los croquis previos al documento que Jujol elabora en septiembre de 1914. No es extraña tal intensidad gráfica, si tenemos en cuenta la función representativa que ejerce la galería posterior en las masías a la que se confiaba, si no todo, gran parte del valor señorial del que carecían y anhelaban la mayoría de casas rurales¹³⁰.

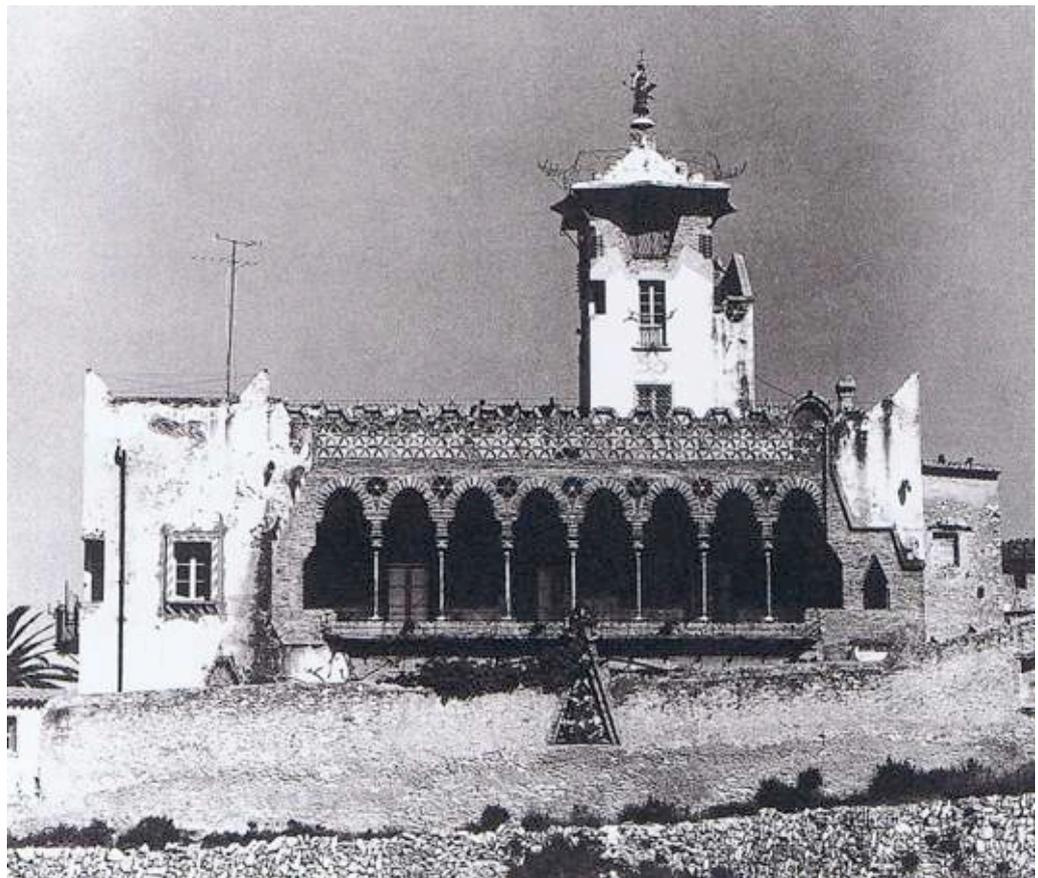
La fachada posterior a los campos sólo es visualmente accesible en su totalidad desde una distancia considerable; situarnos entre los viñedos y separarnos de la fachada unos cincuenta metros será la única posibilidad de percibirla frontalmente. Desde allí, la casa aparece sobrepuesta al perfil del muro de cerramiento que oculta y protege de miradas no deseadas la planta baja que da al jardín. Esta fachada es, además, la más abierta de las

129 En concreto los dibujos que se refieren a la fachada posterior son: AJ/CB/001, AJ/CB/002, AJ/CB/003, AJ/CB/008, AJ/CB/010, AJ/CB/011, AJ/CB/013, AJ/CB/017, AJ/CB/018, AJ/CB/021, AJ/CB/022, AJ/CB/023, AJ/CB/ 27, AJ/CB/029, AJ/CB/033, AJ/CB/033, AJ/CB/034, AJ/CB/035, AJ/CB/036, AJ/CB/049, AJ/CB/057, AJ/CB/059, AJ/CB/060, y AJ/CB/067.

130 Jujol, buen conocedor de la arquitectura tradicional, confía el peso del *ennoblecimiento* de la casa a la pieza que mayor influencia ha obtenido de la casa señorial: la galería. Su posición en la parte posterior de la casa responde a una evolución habitual del tipo, cuando «el tejado de una de las vertientes ha sido prolongado a causa de la adición de otro cuerpo de edificio. Este tipo, da origen a otros varios, según la situación de las galerías, las cuales, sin embargo, no se construyen nunca en la fachada principal.» Josep Danés i Torras, “Génesis de la estructura arquitectónica de la masía”, 28 de noviembre de 1930, conferencia pronunciada en los locales de la Agrupació Excursionista Tagamanent, con motivo del reparto de premios del *I Concurs de dibuixos a la ploma, referents a la Masia Catalana*. Texto reproducido en *2C Construcción de la ciudad*, núm. 17-18 (1981): 84.



75-01 <



75-01: Fachada posterior a los campos. Fotografía: Jordi Sardà, extraída de Josep Llinàs & Jordi Sardà, *Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 92.

cuatro posibles. Si en las otras tres prevalece el carácter macizo de la fachada, la fachada posterior se abre al espacio a través de un pórtico formado por siete esbeltas columnas de hormigón y macizado en los extremos de manera asimétrica. Esta configuración de extremos opacos desiguales frente a la ligereza de la arquería, que ocupa casi la totalidad de la fachada, sumada al arco central de planta baja —no visible desde el exterior de la finca—, permite leer esta parte del edificio no como un apéndice que se adhiere a la caja del edificio en su parte posterior —lo habitual, si recordamos la génesis arquitectónica de la galería como una ampliación de la parte posterior de una masía—, sino como un objeto descarnado, exfoliado, que muestra la capa oculta bajo la piel de revoco.

Comprobémoslo desde el principio.

Evolución del proyecto¹³¹

Los primeros croquis de la fachada posterior de la Casa Bofarull, realizados en 1913, parten de soluciones que evocan un lenguaje claramente medieval —arcos ojivales, trilobulados, tracerías... Desde un uso formal, en el que los elementos pueden aislarse y reconocerse de manera individual hasta llegar a la heterodoxia de ese mismo lenguaje, la fachada pasa por sucesivos estadios en su proceso de proyecto, basados en el estudio de los enlaces que se establecen entre los diferentes pisos que debe cubrir la fachada, y la manera de acoplar el bloque de la fachada posterior con el resto de la casa.

Puede ser que el uso de la historia que Jujol hace en la fachada posterior de Casa Bofarull, sea una manera de conjurar un sentido heroico del lenguaje arquitectónico: el retorno a un momento en el que la sintaxis arquitectónica comportaba una determinada manera de leer el edificio. Pero el resultado final, aunque conservando los orígenes formales que se gestan desde la recuperación de un determinado estilo, en sintonía con sus convicciones religiosas, elabora un lenguaje propio en el que la percepción del movimiento de la vida, lo cotidiano y el apoyo del color como subrayado del concepto

131 Las láminas que se procede a comentar ya han sido motivo de análisis en el capítulo 3.2: *Torre de la escalera y soluciones de fachada posterior*. 200 y ss., por lo que no se acompaña este punto de las correspondientes imágenes, sino que se remite a dicho capítulo. La insistencia en recordar esquemáticamente las distintas versiones obedece al interés que conlleva el estudio de la fachada posterior como rotunda intervención en el conjunto de la reforma de la Casa Bofarull y que, en las páginas que vienen a continuación, desembocan en una de las invariantes que permite leer a Jujol bajo un prisma más acorde a sus intervenciones, lejos de la canónica lectura que lo asocia a un tiempo —modernismos, novecentismos— y a una geografía —catalana—, alejándolo de otras conexiones que no por ser inexistentes físicamente dejan de tener presencia en el territorio abstracto de las ideas.

volumétrico, se mezclan para desarrollar una fachada de ineludibles conexiones con los *revivals* al uso de sus contemporáneos, pero con mecanismos heterodoxos que manifiestan una incesante búsqueda particular de un lenguaje propio al que ya no le basta con la ortodoxia académica.

Las distintas versiones, dibujadas entre los años 1913 y 1914, pueden ser agrupadas según dos variantes principales: las que consideran la fachada como un cuerpo, que ocupa por entero el volumen de su alzado, y las que inciden en considerar un cuerpo central —arco de planta baja y galería arcada de planta 1ª— como una superficie que aparece cuando la principal, mantenida en los extremos asimétricos, se descama. Una de las características principales en la búsqueda de un lenguaje propio incide en esta condición descarnada o mejor, de exfoliación del material que posiblemente tenga cierta voluntad de mostrar, al unísono, la complejidad de un lenguaje que quiere aunar y mostrar a la vez, la capacidad de la arquitectura por integrar lo viejo y lo nuevo. Recordemos esquemáticamente las soluciones¹³² de proyecto:

*1er grupo: Galería y fachada son un mismo cuerpo.

AJ/CB/008¹³³: Posiblemente el primer croquis conservado que hace referencia a la fachada posterior de la Casa Bofarull. Se trata de un dibujo de reducidas dimensiones¹³⁴ elaborado como croquis marginal junto a una propuesta de panteón y motivos diversos. Características: muro de cerramiento jardín disminuye frente al arco de planta baja. Arco de medio punto en planta baja. Galería planta 1ª con las ventanas integradas en fachada maciza. Torre de la escalera rematada en cubierta con pináculo. Extremo izquierdo fachada en forma de torre con tribuna intermedia. Lenguaje: fundamentalmente gótico

AJ/CB/009¹³⁵: Axonometría edificio completo vista desde la orientación suroeste. Características: arco de medio punto en planta baja. Galería planta 1ª formada por seis pilares y arcada trilobulada y ventanas en los extremos integradas en fachada maciza. Extremo izquierdo fachada se remata con ensayo de torre. Ventanas en extremo izquierdo

132 Consideramos únicamente las láminas que, en su contenido, desarrollan al menos una parte substancial de la fachada. Se prescinde, por tanto en este esquema, de los dibujos de detalle aunque también pertenezcan a los croquis de los estudios de la fachada posterior de Casa Bofarull.

133 *Vide* fig. 3-01 en cap. 3.1 *Imágenes previas*: 187.

134 El dibujo aludido, fig. 3-01, se sitúa sobre una lámina de 54 x 65 centímetros, ocupando una décima parte de la superficie de la misma. Para contrastar la lámina completa, *vide* cap. 3.2 *Torre de la escalera y soluciones de fachada posterior*: 187.

135 *Vide* fig. 3-03 en cap. 3.1 *Imágenes previas*: 189.

fachada con rejas. Torre de la escalera rematada con cubierta piramidal y ángel. Escalera en extremo superior derecho que enlaza la última planta con la torre de la escalera. Barandilla galería planta 1ª a base de entramados aleatorios. Barandilla superior a base de entramado diagonales. Lenguaje: heterodoxo con apuntes góticos.

*2º grupo: Galería y fachada se desvinculan en dos planos.

AJ/CB/023¹³⁶: Fragmento exterior derecho de la fachada en planta baja y 1ª. Características: arco de medio punto en planta baja. Arcada ojival de la galería en planta 1ª con tres pilares; el extremo izquierdo de la galería finaliza con un doble arco. Remates sobre arcos ojivales con vértices decorativos. Barandilla galería planta 1ª de elementos verticales. Barandilla superior a base de tracerías. Límite extremo derecho galería con fachada en vertical. Lenguaje: fundamentalmente gótico.

AJ/CB/027¹³⁷: Fragmento exterior derecho de la fachada en planta 1ª. Características: Detalle arcos ojivales en margen superior. Arcada heterodoxa, basada en ojival. Lámpara colgante en clave arco galería planta 1ª. Barandilla galería planta 1ª a base de triangulaciones. Barandilla superior a base de motivos ornamentales en forma de pináculo. Hueco nicho con ornamentación en extremo inferior derecho fachada. Límite extremo derecho galería con fachada en tramos inclinados Lenguaje: fundamentalmente gótico.

AJ/CB/021: Fragmento zona central de la fachada en planta baja y 1ª, superpuesto a fragmento fachada principal o de acceso. Características: arco de medio punto en planta baja. Arcada trilobulada en galería planta 1ª. Diferentes lámparas colgantes de claves arcos galería planta 1ª. Barandilla galería planta 1ª a base de entramados aleatorios que remontan un pilar de la arcada. Barandilla superior desaparece intuyéndose algún tipo de celosía integrada en fachada. Lenguaje: fundamentalmente gótico.

AJ/CB/011¹³⁸+AJ/CB/001¹³⁹: Alzado completo de fachada posterior. Características: arco de medio punto en planta baja. Arcada trilobulada en galería planta 1ª; variante

136 *Vide* fig. 3-22 cap. 3.1 *Imágenes previas*: 213.

137 *Vide* fig. 3-21 cap. 3.1 *Imágenes previas*: 213.

138 *Vide* fig. 3-29 cap. 3.1 *Imágenes previas*: 219.

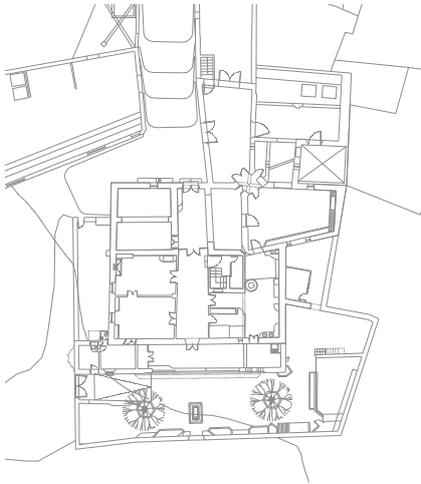
139 *Vide* fig. 3-31 cap. 3.1 *Imágenes previas*: 221.

arcada ojival en AJ/CB/001. Barandilla galería planta 1ª formada por antepecho fachada. Barandilla superior formada por celosía integrada en el muro de fachada. Torre de la escalera con cubierta piramidal y rematada por ángel. Extremos fachada claramente desvinculados de la galería a partir de líneas quebradas. Extremo izquierdo fachada rematado con cubierta piramidal. Ventanas extremo izquierdo fachada con esgrafiados alrededor. Hueco nicho en extremo inferior derecho fachada. En extremo derecho superior apunte de arbotante lateral. Ruedas hexagonales sobre espacio entre arcos galería planta 1ª. Lenguaje: heterodoxo con apuntes góticos.

AJ/CB/013¹⁴⁰: Alzado completo de fachada posterior coloreado. Características: arco de medio punto en planta baja. Arcada trilobulada en galería planta 1ª, de carácter neomudéjar. Barandilla galería planta 1ª a base de entramados aleatorios. Barandilla superior formada por celosía integrada en el muro de fachada. Torre de la escalera con cubierta piramidal y rematada por ángel. Extremos fachada claramente desvinculados de la galería a partir de líneas quebradas. Extremo izquierdo fachada rematado con cubierta piramidal. Ventanas extremo izquierdo fachada con esgrafiados alrededor. Hueco nicho en extremo inferior derecho fachada. Ruedas hexagonales sobre espacio entre arcos galería planta 1ª y también sobre muro antepecho planta superior. Se reduce altura torre extremo izquierdo fachada. Apuntes de ornamentación con tracería en el plano horizontal del último piso. Se enfatiza el contraste entre el fondo azul de la galería de planta 1ª y el tono rojizo de la obra vista. En determinados puntos del encuentro entre el límite de la obra vista y los extremos se insinúan esgrafiados. Lenguaje: heterodoxo con apuntes góticos y mudéjares.

Si el proyecto de la fachada posterior se inicia desde el carácter de una imagen claramente medieval, sin atender a las preexistencias de la casa, supeditando cualquier decisión proyectual a la imagen del edificio que, aparentemente, debería ofrecer la casa para ennoblecer su aspecto, durante el proceso de proyecto la fachada se higienizará —se desprenderá, se limpiará—, pasando de una estética profundamente medieval a un híbrido en el que la mezcla de elementos residuales de lenguajes pretéritos —ruedas hexagonales, almenas, torres— convivirán con una galería de acentuada estética neomudéjar (fig. 75-02).

140 *Vide* fig. 3-35 cap. 3.1 *Imágenes previas*: 227.



75-02<



75-02: Fachada posterior vista desde las viñas propiedad de los descendientes de la familia Bofarull. Fotografía: Guillem Carabí, julio de 2007.

Una primera mirada obliga, pues, a reconocer esta fuerte imagen visual que transmite la influencia del neo-mudéjar¹⁴¹, uno de los estilos que la escuela de Madrid recuperaba como genuinamente nacional y que Domènech i Montaner ya había anunciado en calidad de posible solución, con carácter de agrupación, frente a las distintas corrientes arquitectónicas que se sucedían en el país.

Consideraciones sobre el lenguaje arquitectónico

La aportación del siglo XIX a la historia de la arquitectura española puede sintetizarse, escribe Rodríguez Domingo, según tres focos de influencia: la expansión de las ciudades más allá de las murallas defensivas, los nuevos materiales que permitían una mayor celeridad en los procesos de construcción, economía y seguridad y, por último, un cambio formal basado en la puesta en crisis del modelo tradicional de estilo. La inmersión en la recuperación del pasado histórico, a través de los lenguajes propios de la Edad Media, acabará desembocando en la recreación del eclecticismo dominante¹⁴². Este último factor, la controversia del lenguaje, se sucedía igualmente a escala europea durante la segunda mitad del siglo XIX: en el debate arquitectónico se discutía, entre otros temas, acerca de la legitimidad del historicismo epistemológico y la enseñanza de la arquitectura, y su naturaleza científico-técnica o artística. La complejidad e idiosincrasia propias de cada colectivo o país hace poco operativo un repaso generalista de las tendencias que se sucedieron a lo largo de este siglo en Europa. Sí podemos señalar, en cualquier caso, los distintos focos de mayor influencia que alimentaban el debate antes mencionado.

En Londres, y tras la publicación en 1836 de *Contrasts*, Pugin proclamaba un retorno directo a los valores espirituales y las formas de la arquitectura de la Edad Media;

141 Ya Puig i Cadafalch había advertido sobre la multiplicidad de influencias estilísticas en la enseñanza de la arquitectura. Cuando en 1904 se publica en Francia su primera retrospectiva, Puig escribirá en la introducción: «Así, aprisa y corriendo, se improvisó (en Cataluña) la enseñanza arquitectónica, y más aprisa se formaron los maestros y discípulos y se organizaron las escuelas, cada una tirando por su lado, cada una haciendo la suya; ya buscando la restauración imposible de un nuevo arte románico; ya importando la escuela neogótica francesa de Viollet-le-Duc; ya queriendo hacer arte nuevo y buscándolo en Alemania, en Austria, en Francia; ya haciendo un racionalismo arquitectónico de exteriorización del material y de la estructura. De todo esto quizá lo más positivo que entre todos hemos hecho sea un arte moderno, tomando por base nuestro arte tradicional, adornándolo con bellezas de materiales nuevos, resolviendo con su espíritu nacional las necesidades del día, injertándole algo de las exuberancias decorativas medievales, y hasta de cierto recargamiento casi moro y de ciertas vagas visiones del Extremo Oriente.» Parera, M. (ed.) Josep Puig i Cadafalch, "Introducción", en *L'oeuvre complète de Puig i Cadafalch, architecte. 1896-1904* (Barcelona: 1904). Citado en Oriol Bohigas, *op. cit.* 90.

142 José Manuel Rodríguez Domingo, "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España". *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII Historia del Arte, t. 12, n. 12, 1999: 266.

valores que influenciaron directamente en Ruskin, primer profesor de Bellas Artes en Oxford quien, a su vez, publicaba dos ensayos de igual trascendencia: *Seven Lamps of Architecture* (1849) y *Stones of Venice* (1851-53); en los dos trabajos, el ensayo se pronunciaba contra la división del trabajo y la degradación sufrida por el operario bajo el yugo de la emergente máquina. Londres, pues, como núcleo cultural, aboga por la integridad del artista y su independencia respecto al trabajo colectivo. En Viena, ciudad más sensible a los cambios sociales, Otto Wagner iniciará su docencia en la Academia de Bellas Artes vienesa en 1894, momento a partir del cual su influencia se legitima académicamente; formado en Berlín bajo la influencia de uno de los alumnos de Schinkel, Wagner se hallaba al corriente de los avances técnicos y sociales de la época; el edificio más celebrado y construido en su época de madurez profesional, la Caja Postal de ahorros de Viena (1902), a pesar de su remate en forma de pérgola honorífica y flanqueada por victorias aladas, se construía al amparo de una interpretación moderna de los nuevos progresos técnicos.

Ejemplos de ello los encontramos en el remachado de aluminio para las fachadas, el revestimiento de cerámica iluminado superiormente, su estructura de acero sin adornos o las instalaciones calefactoras en aluminio que rodeaban su perímetro. En París, la respuesta de Viollet-le-Duc al goticismo cristalizaba en su apuesta por un racionalismo estructural soportado por la tecnología como manera de superar un gótico historicista; Viollet aportaba dos obras de gran influencia posterior en el panorama español: los *Entretiens sur l'architecture* (1863-72) y el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1868); el primero, no sólo presentará modelos sino un método para abordar una nueva manera de hacer arquitectura sin deudas con el historicismo pero admitiendo, como estrategia, la necesidad de modernizar las estructuras del gótico.

Las principales capitales de fin de siglo se verán reflejadas en una amplia casuística de episodios, todos ellos reseñables, que procurarán dar respuesta a los vertiginosos procesos de cambio que se iban sucediendo sin solución de continuidad: los nuevos descubrimientos de la física, la industrialización, la lucha de clases, los incrementos demográficos propiciados por un aumento de la cultura del desplazamiento, fenómenos, en definitiva, que debían ser asimilados por un ambiente existencial que mantenía una extraña convivencia entre lo viejo y lo nuevo, entre los signos del pasado y las

atrevidas intuiciones hacia el futuro, entre posiciones de crítica radical o nostalgias que abogaban por la recuperación de un pasado glorioso ahondando, todo ello, en una ecléctica condición que se aceptaba como remedio a la espera de un estilo definitorio propio y característico del siglo XIX¹⁴³. Durante este recorrido se producirá el anuncio de la definitiva escisión entre lenguaje y programa: ya no se tratará de la relación entre lenguaje y arquitectura, sino entre la arquitectura y *los lenguajes*.

En el caso específico de la cultura arquitectónica española, esta situación de retorno a los valores historicistas frente a soluciones derivadas de un nuevo cambio social se decantará hacia la confianza en viejos códigos estilísticos con los que legitimar la ausencia de un estilo propio. La *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, institución madrileña fundada en 1744 con el objeto de regir la enseñanza de las bellas artes según el modelo francés, atravesará diferentes estados de discusión acerca de los modelos de docencia. El discurso de Joaquín Francisco Pacheco, leído en 1864 y una vez aprobados los nuevos estatutos, se desarrollará bajo un título revelador: *Sobre la nueva organización de la Academia para ser en verdad lo que la (sic) pide que sea el nuevo juicio de sus deberes y los adelantos de la moderna civilización*¹⁴⁴.

Las reivindicaciones de Pacheco —ya iniciadas por José Galofré en 1855— buscaban disociar la idea del *genio* romántico que liderara la dirección de las artes por la del *buen gusto*, «como correspondía a las instituciones culturales de las modernas sociedades burguesas.»¹⁴⁵. Es esta disociación la que acabará cristalizando a partir de

la disponibilidad de códigos estilísticos asumibles en función del programa arquitectónico, con mayor o menor fidelidad arqueológica. Y esto, en realidad, estaba sucediendo desde

143 Aunque también existía quien denunciaba, de manera vehemente, tal condición. En 1890 y desde los países Bajos Berlage veía el eclecticismo como «(...) pura apariencia; es decir, imitación; es decir, mentira (...) Nuestros padres y abuelos, igual que nosotros mismos, —escribía Berlage—, han vivido y todavía viven en un ambiente más horrendo que todo lo conocido hasta entonces. La mentira es la regla; la verdad, la excepción». Berlage construiría a finales de siglo la Bolsa de Amsterdam (1897-1903), edificio paradigmático del tránsito que debía protagonizar una arquitectura que, arrancando de los postulados de los *revivals*, se dirigía diligentemente hacia el racionalismo estructural. Giedeon relata que en Europa llegó a formarse un verdadero odio hacia el eclecticismo, afirmando que «En la primera parte del siglo XIX, las décadas pasaron sin lograr nada en la arquitectura; hacia el final del siglo, casi cada año tuvo su importancia.» Sigfried Giedeon, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverté, 2009) 304.

144 Ángel Isac Martínez de Carvajal, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*. Granada. Tesis Doctoral, UGR 1986. 74. Martínez confronta la tupida red de congresos nacionales, revistas y discursos de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando para ofrecer un exhaustivo análisis del panorama ideológico que se dibuja en el cambio de siglo en España.

145 *Ibidem*, 75

mediados del siglo XVIII, momento en el que puede situarse el principio de la condición ecléctica que determinará la naturaleza de la cultura arquitectónica del siglo XIX y primeras décadas del XX¹⁴⁶.

Eclecticismo, pues, como definición reconocida un siglo antes, y determinante de la arquitectura posterior.

Cerrando un poco más el cono geográfico y precisando ya en el territorio que nos ocupa, la necesidad de un lenguaje unitario por encima de su rigor arqueológico será defendido en Cataluña, por el cofundador en 1901 de la *Lliga Regionalista* y Presidente de la *Mancomunitat de Catalunya* entre 1914 y 1917, Enric Prat de la Riba, quien verá en la arquitectura y la cultura medieval la necesaria muestra de una sociedad equilibrada:

Nosaltres... hem fundat el provincialisme en l'esperit conservador, que és la defensa, és la resistència que l'organització cristiana política-social de l'Edat mitjana oposà a la conquesta revolucionària, al corrent panteïsta que desfermà contra la societat europea el Renaixement pagà.¹⁴⁷

La referencia política se justifica por cuanto existe, a partir de 1901 en Catalunya¹⁴⁸, una clara voluntad de movilización que resuelva el choque producido por una mentalidad capitalista emergente —la burguesía catalana— y unas reaccionarias actitudes semif feudales —por ejemplo, la idea de mecenazgo que pervivirá como manera de construir la *Barcelona modernista*— cuyos caminos se encontrarán y convivirán bajo la idea de un catalanismo presto a lanzar la revolución de la burguesía industrial. Mil novecientos uno será, pues, la fecha clave para entender el punto de partida que desencadenará, en el marco de la política catalana de principios de siglo, en unas necesidades programáticas que la arquitectura deberá cumplir como mecanismo ideológico al servicio de una obra colectiva. Sin embargo, la disparidad de posturas, es decir, por una parte, la necesidad de crear una política capaz de industrializar —modernizar— Cataluña y por la otra, la necesidad de un cambio de relaciones de clase en la sociedad catalana —cuya burguesía conservadora y tradicionalista debía jugar a la vez un papel revolucionario—, se

146 Ángel Isac Martínez de Carvajal, *op. cit.*, 10. Citado en José Manuel Rodríguez, *op. cit.* 267.

147 Jordi Solé Tura, *Catalanisme i revolució burgesa* (Barcelona: Ed. 62, 1967)188. Citado en Josep M. Rovira i Gimeno, *La arquitectura catalana de la modernidad* (Barcelona: UPC edicions, 1987) 30.

148 1901 será la fecha clave que F. Roca determina a partir del cambio político que se sucede en Cataluña: «...per primera vegada, es trenca el sistema polític de la restauració —és a dir el predomini dels partits agraris— i un partit nou, la Lliga Regionalista (el *Partit Industrial*), guanya en les eleccions municipals de Barcelona». Francesc Roca, *Política Econòmica i Territorial a Catalunya, 1901-1939*. (Barcelona: Ketrés, 1980) 18. Citado en Josep M. Rovira, *op. cit.* 28.

convertirían en lastre para el desarrollo de un lenguaje arquitectónico propio¹⁴⁹.

En este contexto, Domènech i Montaner será el primer arquitecto catalán que se ocupará oficialmente de buscar una arquitectura que aglutine los nuevos procesos de modernización que se suceden, en el transcurrir del siglo XIX al XX, bajo el supuesto de una arquitectura que valide una propuesta nacional. En su escrito de 1878, *En busca de una arquitectura nacional*, se hace eco de los nuevos tiempos venideros:

(...) la mano de una débil criatura auxiliada por la electricidad y la química derriba a su placer la gigantesca montaña de mármol, el hierro se abrasa en el alto horno para venir retorciéndose a someterse al laminador que lo domina para entregarnos luego dócilmente su fuerza; la ciencia mecánica determina ya los rudimentos de la forma arquitectónica y presenta como una aspiración el deducir las artísticas leyes de las proporciones y de la armonía cromática, como ha determinado ya las de la armonía sonora; las naciones en fin abren sus tesoros para levantar en el terreno real sus ideales conceptos. Todo anuncia la aparición de una nueva era para la arquitectura, pero preciso es confesarlo, nos falta aún un público de un gusto y de ideas afirmadas (...).¹⁵⁰

Por tanto la confianza en la modernidad, pero también la falta de un colectivo, es decir, de una base social consistente capaz de asimilar la propuesta. Sin embargo, conforme avanza su discurso, acerca de una nueva arquitectura nacional, Domènech se cuestionará su propio inicio, es decir, la posibilidad real de la existencia de esa arquitectura nacional que tanto anhela:

Es verdad que el carácter secular del pueblo, sus tradiciones artísticas y su clima pueden hacer variar profundamente las necesidades de los edificios de dos países aunque respondan a un mismo orden de ideas. Estas graduaciones de una misma idea arquitectónica podrán hacerse visibles entre pueblos cada uno de carácter, clima, tradiciones definidos y completamente distintos uno del otro, más para los pueblos que constituyen la actual nación española ni esta graduación común a todos en el arte moderno nos será posible el día en que éste llegue a constituirse plenamente.

¿Cuáles son nuestras tradiciones artísticas comunes? ¿Cual nuestro común carácter? ¿Qué medio físico debemos considerar como natural?

Ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones

149 «La convertia [la burguesía] en una classe íntimament reaccionària que jugava un paper revolucionari en el context hispànic, una classe conservadora, corporativista, tradicionalista que es proposava europeitzar, modernitzar, liberalitzar el país, una classe essencialment urbana i industrial, profundament vinculada a un camp extremament conservador i immobiliària... L'afany industrialitzador i urbanitzador coexisteix amb una vinculació a la terra, al camp tradicionalista.» Jordi Solè Tura en Josep M. Rovira, *op. cit.* 28

150 Lluís Domènech i Montaner, “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, 28 de febrero de 1878, Barcelona, año VII, núm. 4 vol. I. Edición en español: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núms. 52-53, Barcelona, 1963; *DC 7 / Modernismos*, octubre 2002: 73.

han formado el diverso carácter español.

(...) En una palabra, la arquitectura, dadas las condiciones actuales de la sociedad moderna, no puede conservar un carácter verdaderamente nacional.¹⁵¹

Si la estructura social hace inviable la posibilidad de una arquitectura unificadora, que integre las numerosas diferencias y realidades de cada uno de los territorios que administrativamente se conocen bajo el nombre de estado español, ¿cómo se concreta la respuesta al problema inicial planteado?

Domènech i Montaner planteará cuatro posibilidades que irá descartando según su análisis prevea los consecuentes conflictos que de ellas se derivan: la primera será la arquitectura clásica o greco-romana; opción descartada por su imposibilidad de ser reeditada sin traicionar el espíritu original que enlazaba forma y sintaxis, a lo que contribuyó, afirma, el periodo posterior al gótico mezclando y mal copiando la forma. Una segunda alternativa, también en el ámbito de la cultura clásica, sería la que conservaría las tradiciones, amoldándose a los nuevos edificios; esta opción, originaria de Alemania, contaría con el inconveniente de nuevos programas arquitectónicos que difícilmente hallarían acomodo en las formas antiguas. La tercera y cuarta opciones partirían del lenguaje posterior, el gótico: la tercera opción se basaría en los edificios románicos y ojivales, representados por la escuela aragonesa, y, por último, la cuarta opción para desarrollar una arquitectura nacional, arrancararía de la arquitectura árabe o su modificación en manos de la sociedad cristiana, conocida como arte mudéjar. Domènech observa que aunque simpatiza y respeta estas dos últimas posibilidades por ser las que mayor representación tienen en el ámbito nacional, la opción de unir las para que de su choque nazca un estilo definitorio nacional, se ve truncado tanto por cuestiones compositivas como por razones debidas a la dificultad de integrar las nuevas técnicas —el hierro, la racionalidad constructiva— en formas, aunque elásticas, poco honestas con los nuevos programas de la época.

¿Cómo se sujetaría la gran sala de un teatro, por ejemplo, a las proporciones del arte árabe o gótico en que tan marcada es la preponderancia de la vertical? ¿Cómo podríamos obedecer a las leyes económicas y constructivas, sumamente racionales, que nos obligan hoy a aceptar el hierro con formas nuevas determinadas mecánicamente?¹⁵²

151 Lluís Domènech i Montaner, *op. cit.* 74.

152 Lluís Domènech i Montaner, *op. cit.* 78.

Domènech, declarado antihistoricista¹⁵³, no podrá evitar caer de nuevo en el eclecticismo como única vía que —reconoce— no puede formar a los nuevos arquitectos pero quizás sí prepararlos, acudiendo inevitablemente a

los principios que nos enseñan todas las edades pasadas, que de todas, bien guiados, necesitamos. Sujetemos las formas decorativas a la construcción como lo han hecho las épocas clásicas; sorprendamos en las arquitecturas orientales el porqué de su imponente majestad en el predominio de líneas horizontales y de grandes superficies lisas o ligeramente trabajadas (...); recordemos el principio de la solidez en las firmes líneas egipcias; procuremos adquirir los tesoros del gusto del templo griego; estudiemos los secretos de la grandiosidad de las distribuciones y de la construcción romana, el de la idealización de la materia en el templo cristiano y el sistema de múltiples ornamentaciones ligadas unas con otras para irse volviendo claras y ordenadas a diferentes distancias en la decoración árabe (...)¹⁵⁴

No podrá haber más que una salida, explica Domènech, si la arquitectura desea integrarse en un proyecto de arquitectura nacional para abandonar cualquier posición de expresión individual. Así, la definición de un lenguaje común deberá pasar, inevitablemente, por recuperar lo que de válido y positivo había tenido cualquier época anterior.

Gaudí, dos años más joven que Domènech, compartirá con él su ávida lectura de Viollet-le-Duc aunque su trayectoria profesional seguirá un camino más que distante¹⁵⁵. Conocida por todos es la anécdota según la cual Gaudí devolverá los diez tomos del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* a su prestador, compañero y amigo, Emili Cabanyes, descompuestos y profusamente aderezados por comentarios en los márgenes, como testimonio del intenso estudio que le había dedicado¹⁵⁶. Pero en Gaudí, como en Viollet, la atención inicial concedida al gótico no vendrá determinada por razones

153 Puig i Cadafalch describirá la arquitectura de Domènech como la evolución natural de las premisas de Viollet-le-Duc: «En aquel taller [sala de la torre angular del Edificio Restaurante de la Exposición Universal de 1888] vi la realización de un ensueño: el arte explicado por Viollet-le-Duc realizado en nuestra tierra con mayor riqueza, con mayor flexibilidad, de una manera más humana y más moderna.» Josep Puig i Cadafalch, “Don Luis Domènech y Montaner”, *Hispania* n. 93, 30 de diciembre de 1902: 545

154 *Ibidem*, 78.

155 «Para Gaudí, bóvedas y columnas constituyen un todo, forman una unidad dinámica (...). César Martinell explicaba: “Aquí está toda la diferencia entre Domènech i Montaner y Gaudí. Montaner *decora* sus columnas con formas helicoidales; Gaudí las *concibe* como tales ya desde su origen. Son fruto de una síntesis y se bastan. No tienen necesidad de asiento, ni de capitel, ni de ornamentación.» Concepció Peig, “La arquitectura de Gaudí: coherencia de un proceso creativo”, *Revista de Occidente*, n. 257, octubre de 2002: 54-55

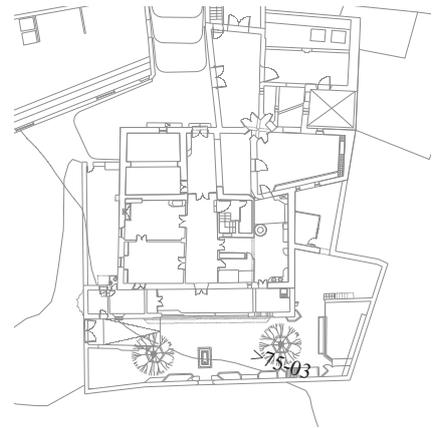
156 El tratado de Viollet, junto con los escritos de Ruskin y Richard Wagner formarán parte del *corpus* cultural adoptado por Gaudí. Jujol, en cambio, también dispondrá del mismo tratado, obtenido en obsequio tras el fallecimiento de Gallissà, aunque su uso será totalmente distinto: según explica el hijo de Jujol, el arquitecto prácticamente no lo utilizará. *Vide* nota 14 en cap. 3.1 *Imágenes previas*, 200.

formales. Si para Viollet la arquitectura del gótico representa una arquitectura que ha alcanzado un estadio de rigor entre programa, materiales y sistema constructivo, susceptible de incorporar el uso de nuevas tecnologías —el hierro— y capaz de adaptarse a los nuevos recursos de lo contemporáneo, Gaudí estudiará esas definiciones estructurales del gótico para ponerlo en crisis y establecer un nuevo paradigma donde el salto de escala, la búsqueda de la expresión en lo natural y un uso antagónico de lo que cabe esperar en el comportamiento convencional de los materiales¹⁵⁷ darán, como resultado, una arquitectura profundamente antiacadémica y próxima a la abstracción. Innegable es, también, la autoridad que ejercerán los dos arquitectos y profesores durante su aprendizaje universitario con quienes colaborará Jujol, Font i Gumà y Antoni Gallissà —en particular este último— a quienes debe, seguramente, la conexión entre lo popular y la arquitectura¹⁵⁸. Aunque, sin duda, la vía de mayor intercambio proyectual y constructivo cristalizará, en forma de obra construida, durante los años de colaboración directa con Antoni Gaudí, a lo largo de más de una década.

Esta sucinta consideración acerca de las posturas que sobre el lenguaje existían en el panorama internacional y nacional, previas y coetáneas al aprendizaje universitario de Jujol, componen los posibles focos de influencia bajo los cuales evolucionará el arquitecto. Jujol, aunque aparentemente ajeno a cualquier discusión teórica sobre el futuro del lenguaje y una supuesta arquitectura nacional, elabora, desde su intervención en la fachada de Casa Bofarull (fig. 75-03), una crítica a las propuestas desintegradoras basadas en la recuperación de los lenguajes historicistas apostando, en su lugar, por un uso del lenguaje conectado a través de sucintos guiños a un territorio —el entorno rural—, y una experimentación que busca la expresión plástica a partir de una nueva sintaxis.

157 «Hay una constante en el gusto de Gaudí, el de una inversión de los modos de comportamiento de los materiales: los densos se han de comportar como ingravidos, licuados, vacíos, mientras que los materiales transparentes aumentan su densidad hasta alcanzar un grosor que frena y ralentiza su movilidad.» Entrevista a Josep Quetglas en *Diario de Mallorca*, 19 de marzo de 2008. Ejemplos los hallamos en gran parte de su obra: la fachada de la Casa Milà, los vitrales de la restauración de la Seo de Mallorca, el mueble tocador del Palacio Güell, mirillas, puertas y tiradores de varias de las casas que diseñó, la fachada del Nacimiento en la Sagrada Familia, etc.

158 «Josep Font i Gumà, col·leccionista de rajoles (...) figura dins l'arquitectura de la seva època com a capdavanter del moviment arquitectònic popularista. Abans de l'obra de Font, l'arqueologisme arquitectònic fixava la seva atenció en els monuments religiosos i en els grans monuments civils (castells i palaus); les característiques de la masia que no fossin d'un caire purament literari, les de la casa marinera que tenia el seu encís més gran en la senzillesa, no eren valorades correctament pels excursionistes. A Gallissà li agradaren els decorativismes (...). L'arquitectura de maó a la manera mudejarista la presentà aquest altre català com a adaptable a la seva pròpia producció.» Josep Francesc Ràfols, *Modernisme i modernistes* (Barcelona: Destino., 1982) 256.



75-03: Fotografia extraída de Vincent Ligtelijn & Rein Saariste, *Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 72.

La referencia neo-mudéjar llegará a Jujol a través de una vía más local, personificada en dos de sus maestros: Gaudí y Gallissà. En sus primeras obras, Gaudí experimentará con las posibilidades que le ofrece un lenguaje rico en texturas y sugerencias cromáticas¹⁵⁹ —ejemplos los hallamos en la Casa Vicens (fig. 75-04) o en los pabellones de entrada a la finca Güell (fig. 75-05). También un edificio barcelonés de Gallissà¹⁶⁰, la Casa Llopis (fig. 75-06), muestra esas inclinaciones hacia el mudejarismo susceptibles de haber sido recogidas por Jujol. Igualmente abundante en recursos plásticos y dirigida hacia los sentidos, la arquitectura de Jujol, de factura económica más modesta que los ejemplos citados, conectará fácilmente con la capacidad que tiene el ladrillo visto para expresar los juegos de profundidad, y claroscuros inherentes a una arquitectura que hace de la luz uno de sus aliados.

Es fácil comprobarlo en sus dibujos: desde los apuntes previos del estado actual de la masía (fig. 2-11), hasta las múltiples anotaciones de viaje que efectúa, el rayado se identifica como *alter ego* de las sombras propias y arrojadas del motivo representado. Siempre presentes ya sea en un paisaje, personas, animales o cosas (fig. 75-07), el fuerte contraste que señala en cada uno de ellos obtiene su réplica arquitectónica manifestada en la voluntad de incorporar la luz como un material constructivo más¹⁶¹.

159 «(...) en el mudéjar i en el gòtic-mudéjar de l'art de Gaudí hi ha intromissions reveladores de la seva personalitat. Un rigor científic coexistent amb la vigorosa corporeïtat sense defugir d'una certa tendència cap al rom i el carnós, es diria que determinaren, estilísticament, la seva personalitat.» J. F. Ràfols, *op. cit.* 262-263

160 Gallissà serà, a juicio de Antoni de Moragas, el eslabón existente entre Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch. El mismo Moragas apunta la idea que a su vez, Jujol, se configura como el enlace entre las dos ramas principales que se derivan de la Escuela de Arquitectura de Barcelona de principios de siglo XX: Domènech i Montaner, y Gaudí. «A l'arquitectura modernista —i amb això tothom hi està d'acord— hi ha dues branques: la de l'Antoni Gaudí i la de Lluís Domènech i Montaner. La relació entre ambdues branques és escassíssima, tal com es pot deduir dels abundants textos que sobre tot parlant de Gaudí s'han publicat. Hi ha però, un arquitecte que fa d'enllaç entre una branca i l'altra: en Jujol. És ben estrany que, fins ara ningú s'hagi adonat d'un fet que no estava, d'altra banda, amagat; que en Jujol va treballar amb l'Antoni Gallissà fins a la mort d'aquest últim i que l'aprenentatge, sempre valorat per en Jujol, el va fer a l'obrado de Can Camps. Els diversos treballs que en els darrers temps s'estan fent sobre Jujol obliden aquesta particularitat indiscutible. Aquest fet té la seva importància. Perquè d'aquesta manera en Jujol ha estat en contacte amb la branca Domènech —en morir Gallissà encara va anar a treballar amb en Font i Gumà— i amb en Gaudí com tothom sap a bastament. Tindria interès de comprovar què traslada en Jujol d'un món a l'altre. Exactament del món d'en Gallissà al món de Gaudí. Aquest treball està per fer.» Antoni de Moragas Spa, *L'Antoni Maria Gallissà i Soqué, Arquitecte. 1861-1903*. Tesis Doctoral, ETSAB-UPC, 1985: 1150. Lo que es indudable es que existirán afinidades de carácter —la humildad como moral de vida—, vitales —la enfermedad en uno y otro les impide, hacia el final de su docencia en la Escuela de Arquitectura, llevar a cabo con normalidad las clases— y de método muy próximas entre Gallissà y Jujol, hecho que propiciará el reconocimiento que Jujol siempre tuvo para con Gallissà.

161 Pujades habla de «envoltura» para definir el efecto que produce, en los edificios modernistas, el uso de la sombra como material constructivo.



75-04: Casa Vicens (1883-1888), Antoni Gaudí. Fotografia: Fons Cuyàs, ICC, s.f.



75-05: Pabellones finca Güell (1884-1887), Antoni Gaudí. Fotografia: Fons Cuyàs, ICC, s.f.



75-06: Casa Llopis (1902), Anton M. Gallissà i Soqué. Fotografia: zAmalvare, 2008.



75-07: Dibujo de Comarruga fechado en 1912, y de Vilallonga en 1914, respectivamente, extraídos de Josep M. Jujol jr., *Jujol a Tarragona* (Tarragona: Arxiu Jujol, 2010) 112-113.

Por otra parte, no cabe interpretar en el uso que Jujol hace del mudéjar, un propósito voluntariamente ideológico o conmemorativo como hará, por ejemplo, Elies Rogent en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona, con una clara intencionalidad integradora de las culturas en el marco de un entorno universitario. Quizá la única pista emocional sea la conocida capacidad y el gusto de Jujol por vincular fragmentos vitales de la historia de los propietarios en distintos elementos del edificio; en ese sentido, no sería extraño pensar que los viajes del tío de las hermanas Bofarull, Juan Bofarull Serra *el Sevillano*¹⁶² —quien regresará a Els Pallaresos cuando una enfermedad presagie su final—, tuviera su merecido homenaje en la fachada que mira a las propiedades de la familia. La relación entre la fachada neo-mudéjar y los ecos de una arquitectura que frecuentó el tío de las hermanas Bofarull reflejarían esa posible conexión que ayuda a dar forma al edificio.

En términos generales, el uso en viviendas particulares, del carácter neo-mudéjar, tenía un fin distintivo que señalaba la diferencia o superioridad de aquellas familias que adoptaban dicho estilo como evocación de la lejanía y exotismo de otros lugares, vetados a aquellas familias que no disponían de la solvencia económica¹⁶³ o la posición social necesaria para acceder a su conocimiento. Valorar el grado de influencia de las hermanas Bofarull en las decisiones proyectuales de Jujol, instigadas por un sentimiento —habitual de la época— con tendencia a mitificar lo exótico como base para aceptar un determinado estilo en la galería no es fácil: la ausencia de documentos que testifiquen su implicación no permite su comprobación, pero parece muy poco probable pensar en una intervención directa sobre las ideas de Jujol, más allá de las opiniones naturales que pudiera manifestar cualquier usuario ante las obras de su propia casa.

Aceptemos la total e individual responsabilidad por parte del arquitecto, de la imagen de la fachada posterior, la ausencia de voluntad ideológica en la misma y el canal de

162 *Vide* cap. 1.6: *Las hermanas Dolores y Josefa bofarull: perfil de las propietarias*. 134. En cualquier caso no hay que olvidar que Juan Bofarull actuará, a través de la herencia y las rentas dejadas a sus sobrinas Dolores y Josefa Bofarull, como mecenas de la casa al menos durante el primer periodo de las obras.

163 «No hay (...) una resurrección en ningún sentido. Sino tan sólo una evocación, casi siempre epidérmica, al servicio de un íntimo desasosiego de ciertos sectores pudientes de la época: sectores que pretendieron por diversos medios —y éste fue uno de ellos— aislarse de su entorno, que se iba haciendo amenazador (el “crescendo” de la inquietud social en Cataluña), y declararse, y sobre todo *sentirse*, “diferentes”, “refinados”, “superiores”, “lejanos”... Los orígenes, muy modestos, de algunas de las principales familias burguesas (...) explican semejante pretensión.» Federico Revilla, “Otras precisiones sobre la arquitectura neomusulmana en Cataluña”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* n. 5, 1984: 397.

recepción por el que Jujol utiliza un determinado lenguaje:

¿Cómo se construye la fachada?

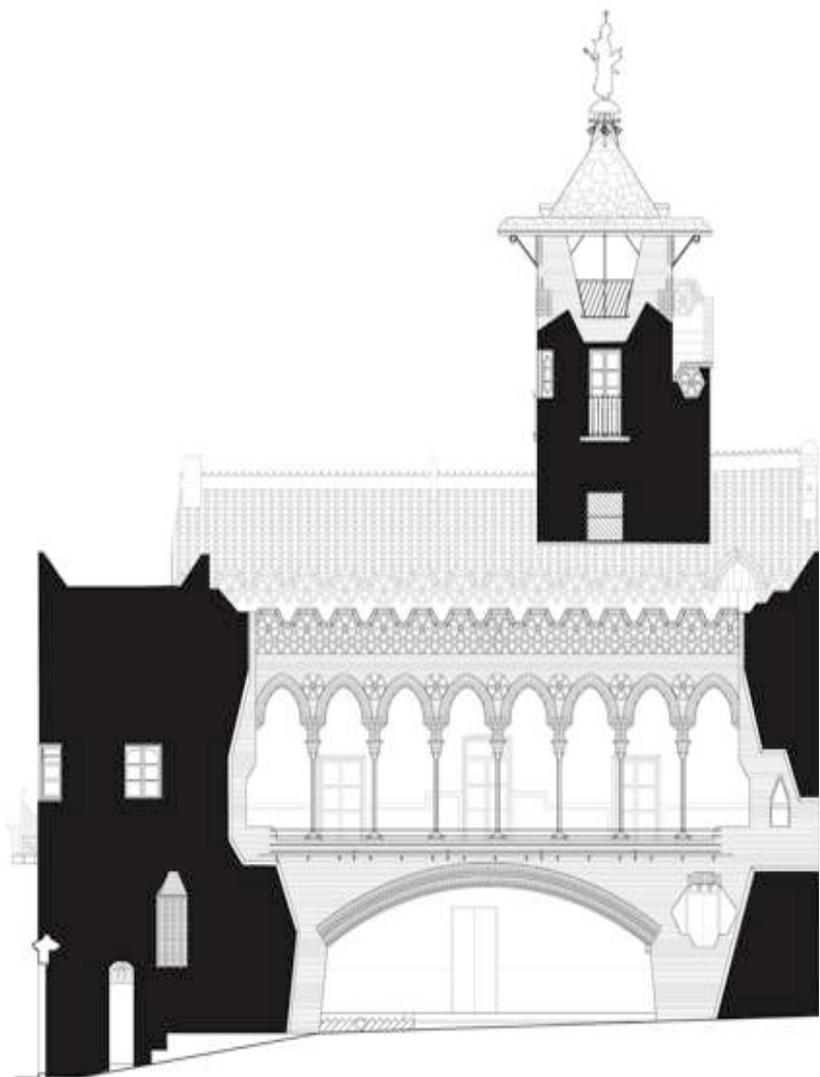
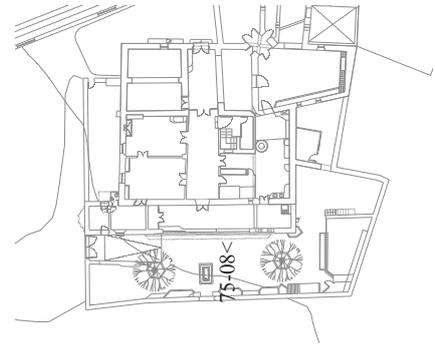
Exfoliación y pliegues *versus* volumen

Recuperemos la idea con la que abríamos este apartado: una primera imagen de la fachada muestra su fragmentación a partir del uso de los materiales. Es cierto; no debe realizarse ningún esfuerzo para detectar las agrupaciones que, según el material empleado, se identifican: ladrillo visto para el cuerpo central de planta baja y piso, y último tercio de la torre; revoco para los dos laterales y los dos primeros tercios de la torre (fig. 75-08). Buscar el criterio empleado por Jujol también parece relativamente sencillo: en la composición general de la fachada los grandes huecos se enmarcan en ladrillo visto, mientras que aquellos paños de pared que contienen huecos menores, son los que se revocan y, en ocasiones, sirven de soporte para algunos esgrafiados.

La técnica de intercalar paños de pared de obra vista con paños en revoco es común en los edificios de los arquitectos catalanes de la época. Pero en los ejemplos citados páginas atrás, la Casa Vicens o la Casa Llop, tal procedimiento se sucede de forma ordenada, de manera geométrica: de abajo hacia arriba en el caso de Gaudí, invirtiendo la desmaterialización del volumen gradualmente¹⁶⁴; y, en Gallissà, geometrizando en franjas horizontales cada uno de los cuerpos de la fachada. Por el contrario, partiendo del mismo esquema, la composición empleada por Jujol no obedece a una sistematización lineal; no hay una voluntad por crear continuidad en el volumen general —Gaudí—, ni por manifestar la división de un paramento en retícula —Gallissà; Jujol incorpora la irregularidad, el desequilibrio, la inestabilidad compositiva, rompiendo la simetría en fachada —entendida como el plano de cerramiento del edificio— y convirtiéndola en una topografía vertical a partir de la exfoliación de sus distintas capas materiales.

Denomino exfoliación de la fachada al proceso mediante el cual Jujol descubre las distintas superficies que conforman, matéricamente, la construcción de su plano vertical —ladrillo y revoco, ladrillo y piedra, ladrillo y ladrillo, etc.—, con el objeto de diferenciar

¹⁶⁴ Ya a sido apuntado el interés de Gaudí por invertir los valores convencionales de los materiales con que construye su arquitectura, inversión que traslada también a sus composiciones volumétricas. *Vide* nota 157 del presente capítulo. 462..



75-08: Imagen que contrasta las áreas tratadas con revoco de las tratadas con ladrillo visto de la fachada posterior de Casa Bofarull. Dibujo: Guillem Carabí sobre planos levantamiento estado actual, de los arquitectos Saül Garreta y Pau Jansà, autores del *Projecte d'arranjament de la Casa Bofarull Centre d'Interpretació arquitecte Josep Maria Jujol*.

y potenciar ópticamente el hueco —el volumen— que se construye inmediatamente después de la piel exfoliada del edificio.

La constancia del procedimiento empleado permite su reconocimiento en varias de sus obras.

El uso entre capas de la obra de fábrica de ladrillo no es excepcional en Jujol: la utiliza en las bóvedas y pilares exteriores de la iglesia de Vistabella (fig. 75-09), en los pilares de los talleres Mañach (fig. 75-10), o en la fachada principal de la Torre Sant Salvador (fig. 75-11). En los ejemplos citados, el ladrillo siempre aparece deslizándose por detrás de otro material ya sea de nuevo, otro ladrillo, la piedra o la pintura de un revoco. Esta exfoliación que manifiesta el tratamiento superficial de la fachada ha sido interpretada, por Rafael Moneo, como una derivación de las innatas condiciones de Jujol para la pintura:

la casa Bofarull (...) niega con los revocos y las superficies planas el gusto por lo constructivo y que rezuma la inverosímil galería, niega con lo pintado lo real (...) pero no es el modo en que la pintura se incorpora a su arquitectura lo que interesa, sino que se pretende, con la arquitectura, actuar como un pintor pudiera hacerlo.¹⁶⁵

Moneo argumenta la supuesta *falta de construcción* en Jujol a partir de un uso de la arquitectura no como geometría, sino como soporte: según actuaría un pintor que deseara atrapar el instante. Así opera Jujol, insiste Moneo, de manera que evocar la historia en la fachada tendría un carácter de recuerdo estilístico, relegando la historia y la construcción a un segundo plano, a modo de soporte, y no como constituyente fundamental arquitectónico. Moneo, continuando su discurso, describe la arquitectura de Jujol a partir de la metáfora del maquillaje: aquella que, a diferencia de la máscara, permite ver el fondo sobre el que se apoya, y cuyos recursos materiales no dejan de ser arquitectura de lo instantáneo, de lo efímero.

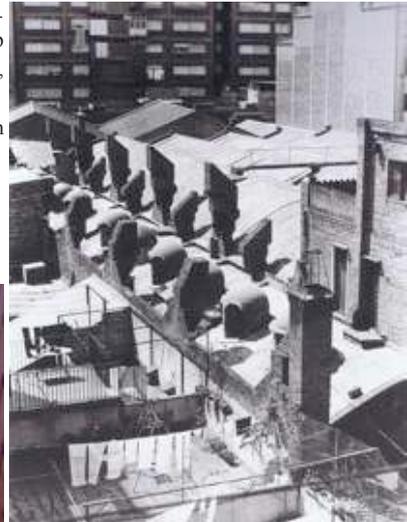
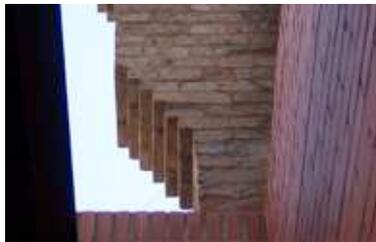
La aproximación de Moneo reconoce, certeramente, el gusto de Jujol por manipular la

165 Rafael Moneo, *Arquitectura Bis op. cit.* 2. Bohigas será más explícito en sus palabras cuando alude a la ornamentación en la obra de Jujol que, según escribe: «es una superposición pictórica o escultórica desligada del entramado arquitectónico que viene a prestar una inaudita confusión de lectura.» Oriol Bohigas, *Arquitectura Bis op. cit.* 6. No debemos, sin embargo, caer en la tentación de leer la intensidad gráfica en la obra de Jujol como una mera superposición colorística sobre la arquitectura. El uso que hace de tal recurso enfatiza, dirige y sigue el discurso narrativo que entremezcla soporte y revestimiento.

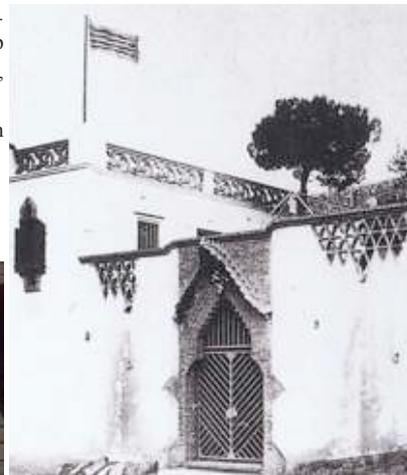
75-09: Campanario iglesia de Vistabella
Fotografía: Jordi Sarrà, extraída de Josep Llinàs & Jordi Sardà, *Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 111.
Detalle obra de fàbrica. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2008.



75-10: Cubiertas Talleres Mañach.
Fotografía: Jordi Sarrà, extraída de Josep Llinàs & Jordi Sardà, *Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 64.
Detalle obra de fàbrica. Fotografía: Guillem Carabí, octubre de 2010.



75-11: Fachada Torre Sant Salvador.
Fotografía: Jordi Sarrà, extraída de Josep Llinàs & Jordi Sardà, *Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 40.
Detalle obra de fàbrica. Fotografía: Guillem Carabí, junio de 2010.



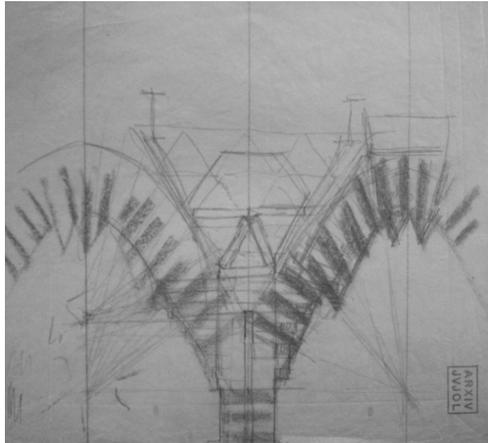
envolvente de sus edificios, pero se hace más difícil seguir su supuesto a propósito de la falta del uso constructivo en la arquitectura de Jujol por cuanto basta comprobar, en varias de las láminas del proyecto para la reforma de Casa Bofarull, como el detalle se invoca en los encuentros más singulares, ya sea desde la estructura, desde la planta o desde la sección¹⁶⁶. Por otra parte, construcción y plástica irán siempre de la mano en la arquitectura de Jujol: recordemos los ensayos geométricos en la arcada de la galería de Casa Bofarull (fig. 75-12), las paredes-pilar triangulares que sostienen la escalera en la sala del Teatro del Patronato Obrero (fig. 75-13), la carpintería principal de la tribuna en Casa Negre (fig. 75-14) o los lucernarios de las cubiertas de los talleres Mañach (fig. 75-10), por poner ejemplos en los que la geometría, el mecanismo o el encuentro constructivo se generan como expresión de lo tectónico.

No es el detalle lo que genera el proyecto en Jujol, no puede serlo: construcción y forma, otrora trabados a través del lenguaje, son precisamente los que aquí se alteran. Pero tampoco puede obviarse la importancia que le concede como instrumento al servicio de lo plástico. Es, precisamente, la distancia que Jujol toma con lo convencionalmente constructivo lo que le permite explorar soluciones más allá de la ortodoxia.

Quizá la percepción de Moneo haya estado más atenta a las heterodoxias formales de Jujol, difícilmente clasificables, y no a un método consciente en las manipulaciones resultado de un proceso basado en la actuación continua, impaciente; contantemente implicado en el *hacer* y no en el *razonar*; quizá sea porque intentando rescatar en dos de sus obras más controvertidas —Palacio del Vestido y Fuente Monumental de la plaza de España— lo que de clásico pudiera subyacer en la arquitectura de Jujol¹⁶⁷, aleja los fantasmas de una arquitectura *otra* que subvierte las viejas relaciones permanentemente

¹⁶⁶ Por ejemplo, relativos a la fachada, *vide* AJ/CB/003, AJ/CB/057, AJ/CB/002, AJ/CB/033+034, en capítulo 3.2: *Torre de escalera y soluciones de fachada posterior*. 200 y ss.

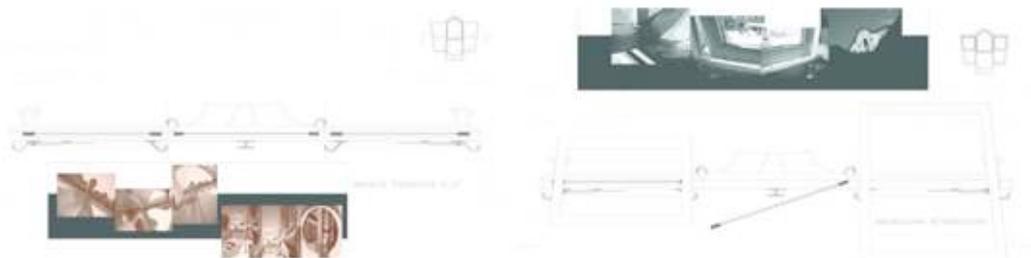
¹⁶⁷ «Querría ver este cambio de actitud de Jujol [refiriéndose a la Fuente Monumental de Plaza España y el Palacio del Vestido, obras de innegable factura clásica] más como una expiación de su “mala vida pasada”, que como un tributo ineludible, inevitable, al signo del clasicismo que acompañaba aquellos tiempos que soplaban con tanta fuerza en los últimos años 20.» Rafael Moneo, *Arquitectura Bis*, *op. cit.* 3. Contemporáneo a Jujol, también Folch i Torres, en una declaración coetánea a las obras de reforma de la Casa Bofarull, se refiere a la arquitectura de Jujol despectivamente como arquitectura acuarelista: «Els edificis es converteixen en còpies fetes en pedra de dibuixos fetes a llapis.» Joaquim Folch i Torres, en Perejaume, *op. cit.* 23. En cualquier caso, Perejaume ha expresado, de forma más respetuosa, un parecer que compartimos: «És en va que tractarem d'establir si l'obra de Jujol és més a prop de l'arquitectura o de les altres arts, el fet és que aporta nous guanys per a l'una i per a les altres.» Perejaume, *op. cit.* 23.



75-12: AJ/CB/029. Ensayo de geometría en la arcada de la galería de Casa Bofarull.



75-13: Pared-pilar en el Teatro del Patronato Obrero (Metropol). Fotografía: Guillem Carabí, noviembre de 2011.



75-14: Detalles de carpintería de la tribuna de Can Negre, según estudios de Anna Amano y Ariadna Alonso. Ejercicio realizado durante el curso *Taller Jujol 2007* en la ESARQ UIC, dirigido por Guillem Carabí, con M. Arenas y C. Peig.

establecidas entre la clásica triada vitruviana¹⁶⁸. Y, sin embargo, Moneo intuye ese proceder nervioso, esa actitud, esa «mala vida pasada» como la única manera capaz de integrar el instante, lo efímero, en la arquitectura.

Pero esos recursos que persiguen el instante adoptan mecanismos arquitectónicos, es decir, no efímeros sino perdurables en el tiempo. No son las superficies planas sino el relieve, entendido como aquella propiedad que permite valorar, por adición o sustracción, la profundidad de lo aparentemente plano, lo que caracteriza el gusto de Jujol por lo estratificable, lo exfoliable. Para Jujol la superficie es siempre un volumen —dotado de dimensión en la dirección perpendicular a su superficie—, un plano de infinita densidad, un plano en tres dimensiones y, por tanto, generador de espacio —quizá sea debido a ello la dificultad manifiesta en leer la arquitectura de Jujol únicamente desde los planos de una planta.

Reconocer un posible origen del tratamiento del relieve realizado por Jujol en la fachada, a partir del revoco y el ladrillo¹⁶⁹, nos conduce a otras obras que utilizaban de forma masiva la fábrica de obra vista en Cataluña y que, en años pretéritos, había estado reservado a la piedra. Existen numerosos ejemplos. Desde los más incipientes para la exposición de 1888, como el Arco del Triunfo de Josep Vilaseca o el Café-Restaurante de Domènech i Montaner, edificios de principios de siglo como la plaza de toros Las Arenas (1900) de August Font o la fábrica Casa Ramona (1911) de Puig i Cadafalch, a las obras coetáneas a Casa Bofarull como toda la serie de edificios agrarios de César Martinell (1919-1925). En todos ellos el uso plástico¹⁷⁰, basado en la superposición de un mismo material para conseguir determinados efectos de luz y sombra, encuentra

168 Fullaondo y Muñoz también han expresado su desencuentro con el ensayo de Moneo cuando afirman que «El enfoque, como es habitual en el autor [Moneo], está sembrado de intuiciones preciosas. Pero en la aureola general del ensayo, soterrando la “disciplina” y el “neo-rossianismo, no podemos en absoluto estar de acuerdo. Por ejemplo, frente a “los viejos pecados”, la salvación no podía estar en las terribles columnas del Palacio del Vestido. Bastaría darse una vuelta por la Casa Planells.» J. D. Fullaondo, M. T. Muñoz, *op. cit.* 223.

169 Anna Pujadas ha descrito exhaustivamente el papel del ladrillo en la arquitectura catalana finisecular, situando el origen del uso del plano estriado mucho más atrás, en la arquitectura monumental mesopotámica, persa y egipcia. «(...) aquesta forma creada per la llum és una segona forma, com un *vestit*, com un *embolcall*, però no pas per això diríem que és un afegit superflu a l'edifici, sinó que més aviat diríem que sense aquesta forma lumínica aquest edifici seria només, com es deia a l'època, un *esquelet constructiu*. Aquest recurs (...) és tan antic com l'arquitectura mateixa. El podem veure en els orígens de l'arquitectura monumental a Mesopotàmia, a Pèrsia, a Egipte. Es tracta, per dir-ho senzillament, d'estriar el pla. Molts edificis modernistes utilitzen la llum d'aquesta manera.» Anna Pujadas, “La decoració en els edificis modernistes catalans i els tractats d'arquitectura”, *Locus Amcenus 4*, (1998-99): 236-7.

170 Ya me he referido en páginas anteriores a la definición de *plástico/a* utilizada. *Vide* nota 9: 360.

fáciles antecedentes. Aunque la tarea se torna más difícil si lo que pretendemos es verificar puntos de contacto entre obras coetáneas afines a la corriente modernista que manifiesten, en el enlace entre materiales, la capacidad de Jujol por entender los *fragmentos* de fachada como retales irregulares, cuyo recosido otorga continuidad y completitud al conjunto.

En la fachada posterior confluyen diversos y variados elementos. Joan Alberich¹⁷¹ ha visto resonancias de la finca Güell de Gaudí en la galería de la Casa Bofarull. Es cierto; pueden reconocerse coincidencias formales en las piezas de cierre del piso superior de la galería. Estas celosías encuentran su homónimo en el cierre superior de los pabellones de la finca Güell (fig.75-15), pero el tratamiento de las superficies que envuelven los edificios es otra cosa.

Fijar la mirada sobre la división de los fragmentos permite identificar una línea de costura que separa el revoco del ladrillo visto. La línea se retuerce, siguiendo una trayectoria quebrada que no parece atender más que a la propia imprecisión de quien sujeta dos trozos de una tela y los recose precipitadamente, sin esperar o sin voluntad de trazar una raya que elimine la imperfección de la unión. La metáfora del recosido no es arbitraria; puede ser una figura válida para explicar la forma en que Jujol ensambla la fachada: recoser equivale a unir dos piezas usadas; también remendar aquel fragmento cuya superficie ha quedado excesivamente frágil —después de la exfoliación, del raspado—, y reutilizar, es sabido que no era una técnica desconocida para Jujol¹⁷². Pero faltaría, para dar mayor verosimilitud a la interpretación, la incorporación de un tercer material, el hilo enhebrado que actúa de unión entre las dos piezas.

171 «Amb aquesta galeria d'arcs apuntats que recolzen sobre delicades columnes de ciment armat, Jujol torna a fer servir les galeries característiques de les masies dels segles XVII i XVIII. És en realitat l'únic element historicista que además, té relació formal amb alguna obra de Gaudí, com la finca Güell, per la utilització del maó i per la similitud en les formes de les obertures.» Joan Alberich, *Jujol a les comarques de Tarragona: una visió de Joan Alberich* (Tarragona: Museo d'Art Modern, Diputació de Tarragona, 2002) 27

172 Son muy numerosos los ejemplos, en la obra de Jujol, en los que se contabilizan la reutilización de piezas usadas. Por recordar algunas pertenecientes a Casa Bofarull y ya comentadas en páginas precedentes, mencionamos: los aperos de labranza en la puerta de acceso principal; los hierros que conforman la estructura del Ángel Custodio que corona la casa; la campana que hace de soporte del ángel; las piedras sobre la fachada de los edificios anexos a la casa, etc.

Ese hilo enhebrado existe. Jujol lo construye —metáfora de la unión¹⁷³— en forma de diagonales pintadas que atraviesan transversalmente el perímetro de la junta (fig. 75-16). Un conjunto de bandas sobre la superficie inclinada que une la diferencia de grosor entre revoco y ladrillo, recorriendo toda la junta vertical. La superficie de la fachada se configura, así, a modo de tres grandes retales que Jujol une en costura desigual, irregular. No hay aquí soporte y pintura, sino unión de superficies, de diferente grosor, de distinta textura. Para Jujol, la pared es un compuesto de capas: ladrillo, estuco, esgrafiado, quizás piedra. Si el desgaste o la rotura¹⁷⁴ provocan una pérdida de capa, aflora la siguiente; y si la pérdida es mayor, se recose otro fragmento. Las bandas inclinadas aparecen como señal e imagen del interior de una superficie que aflora después de desgastar su capa inmediatamente superior. Es la cara, antes oculta, que surge del enlace entre los distintos pliegues que adopta una superficie.

Otro ejemplo en la misma fachada: la ventana más próxima a la galería, en el paramento izquierdo, a la altura de la planta primera (fig. 75-17). En el marco frontal y bajo la piedra del vierteaguas, aparecen de nuevo bandas transversales inclinadas que recorren todo el marco. Es el ribete o la greca que anuncia la vuelta —el pliegue— del material de revoco, transformado ahora en esgrafiado.

Una solución análoga se aprecia en otras situaciones, por ejemplo en Casa Negra; las bandas diagonales rodean, en zócalo, el hueco de la escalera, o rellenan la hendidura triangular que guarda el retablo de Santa Tecla, frente a la escalera (fig. 75-18). La greca anuncia, en cada caso, la presencia de un vacío, la ausencia de capa, el desgaste de su superficie. En el retablo de Casa Negra, la pared se vacía para proteger un espacio mínimo en el que contemplar y rendir devoción a la santa: el intradós revestido de baldosas con bandas inclinadas enseña ese interior oculto después de ahuecar el espacio. En la escalera, ésta se rodea en el borde inferior con las mismas bandas diagonales que forman las baldosas situadas en horizontal, señalando así el recorrido de su perímetro. Pero, ¿qué es una escalera, sino un hueco vertical? ¿No es la escalera un vacío logrado a partir del pliegue interior de los forjados?

173 Cruzar, unir dos materiales en forma de nudo es un procedimiento habitual en las barandillas de los edificios de Jujol, quien une los hierros de tal manera como si fueran cuerdas. Se observa en la barandilla de la galería, también en el interior —lo veremos más adelante— de la torre de la escalera, en el último nivel accesible del ángel que la corona, y en todos aquellos edificios cuyas barandillas son de hierro colado: Torre Gibert, Casa Ximennis, Casa Planells, etc.

174 No espontáneas, desde luego, sino previstas desde el proyecto o la obra.



75-15: De izquierda a derecha, detalle de las celosías en finca Güell de Gaudí, y en Casa Bofarull. Fotografías: *Gaudí y el modernismo en Cataluña*, http://www.gaudiallengaudi.com/images/G_Pavellons_Guell_Pavello_dreta.JPG, recuperado el 26 de julio de 2011 y Guillem Carabí, junio de 2011, respectivamente.



75-16: Detalle de la fachada posterior donde se señala la línea de unión entre distintas superficies de la fachada posterior, identificada por bandas transversales intercaladas. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



75-17: Detalle de ventana y encuentro paramento con revoco con obra vista en fachada posterior. Se aprecian las bandas transversales en los puntos en que el esgrafiado aparece, de igual manera como si se levantara en rollo la capa de revoco. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



75-18: Comedor de invierno en Casa Negra, y detalle de retablo Santa Tecla. En ambos casos se aprecian las bandas diagonales. Fotografías: AHSJD, copia del álbum de Pere Negre Ribalta, hacia 1925.

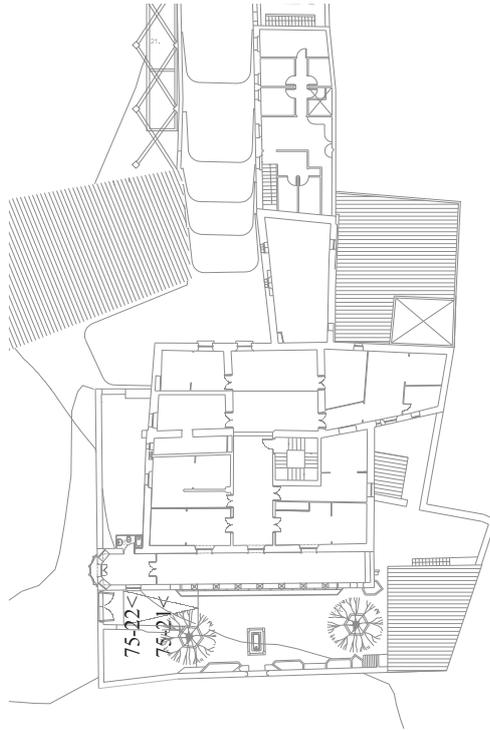


Un ejemplo más de la Casa Negre, en este caso del mobiliario exterior. El banco del jardín permite de nuevo leer el interés de Jujol por establecer el reconocimiento de los estratos de una misma superficie. El banco es una pieza que se ondula y se ensancha en sus extremos para permitir el asiento de dos personas a ambos lados. La superficie horizontal, de formas redondeadas, se recubre de fragmentos cerámicos rotos —*trencadís*—, mientras que las superficies verticales se revisten de baldosa blanca y verde cuyo dibujo, convenientemente ensamblado, reproduce el sentido de una flecha en movimiento. No hay continuidad volumétrica en el material —superficie vertical y superficie horizontal son distintas—, pero tampoco son planos geométricos cuya diferencia se señala en la arista.

La superficie de asiento no es un plano, sino una superficie de estratos superpuestos que coincide con el suelo, a distinta altura. Suelo y asiento son, a distinta cota, una misma cosa (fig. 75-19). Son los paramentos verticales los que establecen esa continuidad entre estratos —suelo, asiento, remate superior—, a modo de ribete, de cinta añadida, de flechas en movimiento.

En ocasiones, el pliegue es de tal magnitud que involucra toda la fachada. En la Casa Ximenis de Tarragona (fig. 75-20), Jujol utiliza de nuevo la línea de costura aludida en otros ejemplos para enlazar su intervención, en este caso con las medianeras que la rodean. La fachada es plana; las ventanas, sin vierteaguas ni antepechos, en ausencia de cualquier moldura que implique un añadido, construyen una superficie continua, como un estrato más del espacio interior que es devuelto al exterior en su superficie más pública, la que se muestra a la calle.

En la arquitectura de Jujol los distintos elementos, que forman un paramento, no se adhieren, se hallan siempre, desde el principio, dentro de su superficie que dejará, o no, ver su composición según se despliegue. Una superficie siempre se compone, por definición, de múltiples capas, de múltiples estratos, de múltiples materiales que emergen por exfoliación, por desgaste. Paredes que, en un determinado instante, se pliegan volviéndose del revés. ¿Cómo se entiende, si no, la presencia del medio cuerpo posterior de un pez que aparece a quince metros de altura sobre el paramento de la fachada de Casa Bofarull? (fig. 75-21).



75-19: Banco del jardín de Casa negra, con Manuel Cortés Pibernat y Engràcia Negre Balet. Fotografia: AHSJD, copia del àlbum de Pere Negre Ribalta, hacia 1925.



75-21: Detalle de pez en fachada posterior Casa Bofarull. Fotografia: Guillem Carabí, agosto de 2010.



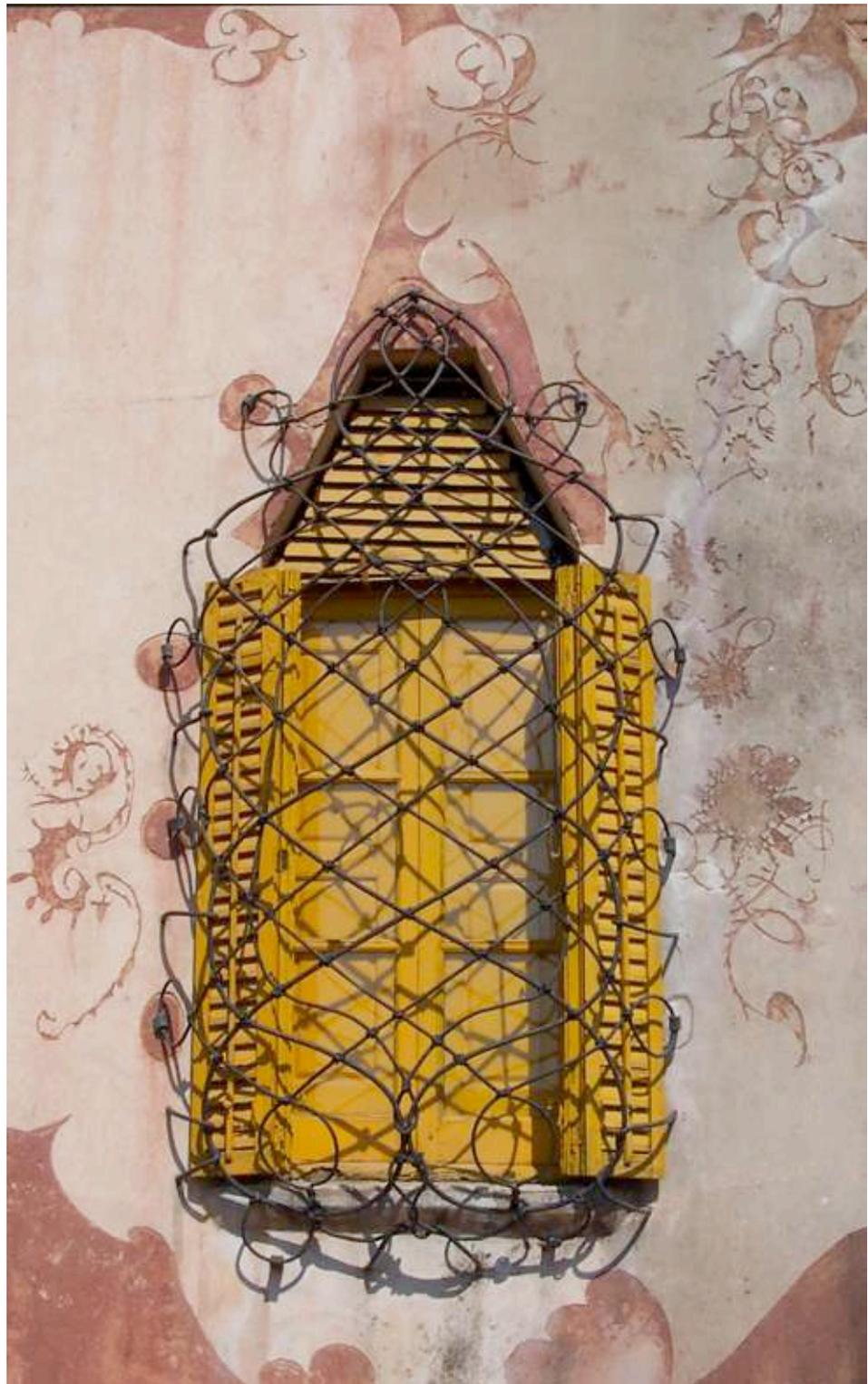
75-20: Fachada de la Casa Ximenis (1914) con los esgrafiados que atraviesan horizontalmente el plano vertical. Fotografia: <http://www.epdlp.com/edificio.php?id=1557>. Recuperado el 1 de agosto de 2011.

Su posición se justifica por hallarse justo detrás de uno de los depósitos de acumulación de agua que dispuso Jujol, como manera de recoger la lluvia y reutilizarla en el jardín; en efecto, pero lo que estamos viendo, lo que sobresale del plano de fachada es su mitad posterior. Si acudimos a las innumerables gárgolas en forma de animal que se instalaban tradicionalmente bajo las líneas de cornisa de los edificios, veremos éstas siempre mirando al espectador. Animales o monstruos, a través de su boca expulsaban el agua de lluvia que canalizaban los desagües de la cubierta, a la vez que ofrecían su mirada más desafiante y su aspecto más reconocible hacia el observador. El pez de Casa Bofarull debería estar dentro del depósito, en su medio natural, el agua, pero ha sido desplazado y su cuerpo atrapado a medio camino entre el estrato líquido del depósito y el último estrato de la fachada, el aire. La fachada es aquí de agua, ladrillo, revoco y aire.

Jujol hace del despliegue de la materia¹⁷⁵ uno de sus recursos plásticos más frecuentes. Pero en Jujol, ningún procedimiento puede ser tan abstracto; aferrado a lo concreto, a lo físicamente perceptible, necesita de un agente externo que provoque tal acción. Sólo debe atrapar esa fuerza externa que desencadena el movimiento a través de una imagen, sólo debe detener por un instante uno de los elementos naturales que le rodea: el aire.

El aire siempre presente —recuérdese al Ángel Custodio que corona la casa, su ropa, sus alas, su función— se convierte de nuevo en material constituyente de una de las ventanas de la fachada en su extremo izquierdo (fig. 75-22). Superpuesta al amarillo de la carpintería, la reja de hierro colado se retuerce atrapando todo el hueco de la ventana. Intervenciones esgrafiadas aparecen, en los puntos de conexión del hierro con la pared —por descontado, nada de simetría; si en el lado izquierdo las conexiones se rellenan de color, en el derecho se deja sólo el círculo de contacto—, y en el extremo superior de la ventana, resquicio por donde ventila y airea sin que pase la luz. Cada uno de los hierros de la reja que envuelven la ventana se anudan, entrelazándose en un torbellino moldeado por el paso del aire que influye, a su vez, en los gestos del esgrafiado que acompaña la ventana. Hojas en forma de corazones, quizás rosas —símbolo mariano—,

175 Deleuze ha desarrollado con precisión el concepto de *pliege hasta el infinito*, a través del pensamiento de Leibniz. El pliege, como característica primera del barroco, es el procedimiento que permite a la materia salir de su marco constituyente: «La ley de extremo de la materia es un máximo de materia para un mínimo de extensión. Por consiguiente, la materia tiene tendencia a salir del marco, como ocurre a menudo en el *trompe-l'oeil*, y a estirarse horizontalmente: evidentemente, elementos como el aire tienden hacia lo alto, pero la materia, en general, no cesa de desplegar sus repliegues a lo largo y a lo ancho, en extensión.» Gilles Deleuze, *El pliege* (Barcelona: Paidós, 1989) 157.



75-22: Ventana correspondiente a la habitación nueva del comedor o costurero, y detalle de los nudos de la reja. En los esgrafiados se aprecia la imagen lejana de hojas en forma de corazón, rosas y formas que recuerdan las formas heráldicas. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.

estrellas y la presencia camuflada de la Tau, conforman el universo que Jujol incorpora sobre la fachada¹⁷⁶. El aire pone de manifiesto el movimiento que anima ese universo jujoliano, pero que tiene como procedimiento el despliegue. Es, como señala Deleuze, el desbordamiento de la materia.

La ventana correspondiente al gallinero (fig. 75-23), situada unos centímetros por debajo, así lo confirma: a su alrededor se manifiesta el esgrafiado que surge —¿desde dentro o desde fuera?— y se apropia de la zona inferior de la fachada. Sólo a la altura del paño, la pared se verá modificada con un movimiento que sigue la silueta de la mano al introducir la llave. Sobre la plancha de hierro de la puerta de acceso al gallinero, dos órdenes de clavos configuran el remachado de la puerta.

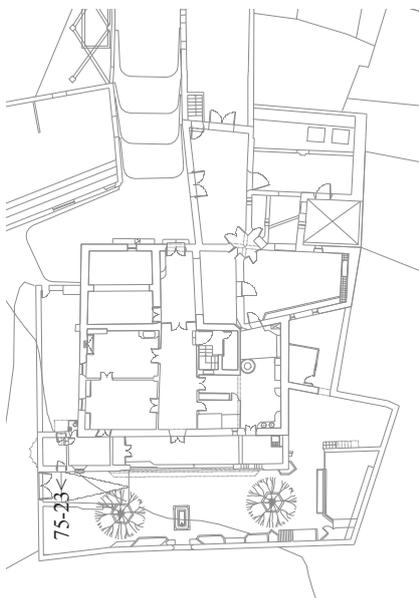
El primero lo forman las quince diagonales de remaches diminutos que ocupan la superficie de la puerta; el segundo orden, un marco rectangular de remaches que asegura y resitúa la geometría de la puerta y que, una vez cumplida su función, dispersa su recorrido a lo largo de la superficie de hierro para siluetear una forma irregular; cresta de gallo, gallina o pavo, su alusión a una u otra figuración dependerá de quién lo mire —siempre en relación a su uso —¡por supuesto!

Uno y otro orden se apoyan y se entrecruzan, no son independientes, no buscan la individualidad y, si acercamos la visión (fig. 75-24), se nos descubre una nueva sorpresa: gran parte de los remaches utilizados están trabajados, grabados, manipulados en su cabeza para mostrar ese universo jujoliano antes aludido. Aquí los signos se transmutan en ojos, cruces, estrellas, algún corazón, rayados; algunos clavos incluso recobran un nuevo uso a partir de su condición de fragmento repudiado o separado de su origen inicial. Sus formas los delatan, clavos que no eran clavos, fragmentos de hierro, sobrantes, que pertenecieron o han sido rechazados de su objetivo inicial y ahora vuelven redimidos.

176 Recordemos la devoción mariana de Jujol que se traducía en los primeros dibujos del arco de la galería en planta baja —*vide* AJ/CB/060 en capítulo 3.2 *Torre de la escalera y soluciones de fachada posterior*. 219 —, donde Jujol sitúa una imagen de la Virgen sobre la clave del arco, que más tarde será desplazada al hueco derecho al lado también del arco. El universo que Jujol plasma en los esgrafiados, se repiten en varias de sus obras; lo sintetiza él mismo en la descripción del pendón que realiza para la capilla de la Virgen del Claustro en Tarragona: «La Thau, escudo de nuestra metropolitana primada iglesia es además signo de paz como figura de la Cruz y emblema de confraternidad y amistad entre los hebreos, según se deduce de Ezequiel profeta (Ez. 9,6 y del Nobiliario de Garma). La estrella símbolo es también mariano: *stella matutina*, *stella maris*. Los manojos de rosas significan el Gozo, la corona de espinas el Dolor; las estrellas la Gloria, emblemas de los tres órdenes de misterios.» Josep M. Jujol, “El nuevo Pendón del Rosario de la Aurora de la catedral”, *La Cruz: diario católico*, Tarragona: miércoles, 18 de noviembre de 1925.



75-23: Puerta gallinero y detalle del abultamiento generado para facilitar la manipulación de la llave. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



75-24: Detalle de los clavos y remaches situados sobre la superficie de la puerta. Fotografía: Guillem Carabi, agosto de 2010.



No es una cuestión de escala. Se ha comprobado en el ángel que corona la casa, en su estructura interna formada a partir de hierros nuevamente ensamblados y reutilizados¹⁷⁷.

Por pliegue, exfoliación o recosido, el método compositivo de la fachada de Casa Bofarull se reconoce en cualquiera de los croquis de proyecto que Jujol dibuja; los papeles, unidos con cinta adhesiva cuando sus dimensiones se ven superadas por las del dibujo que deben contener, se amplían hasta coincidir con el espacio necesario. No cambia la escala del dibujo; cambia el papel que se amolda a fuerza de ganar dimensión uniéndose con el siguiente (fig. 75-25).

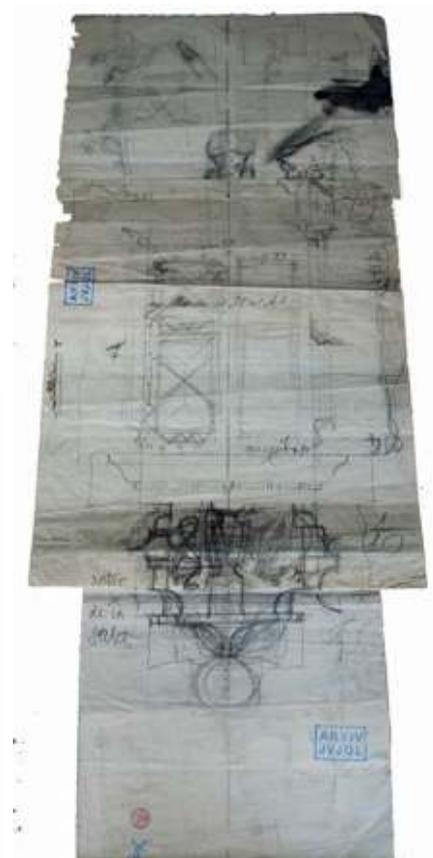
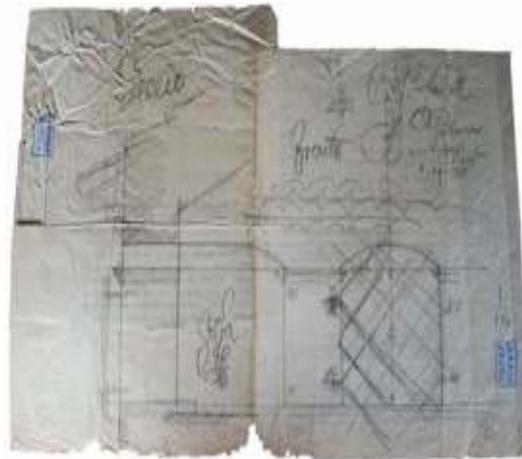
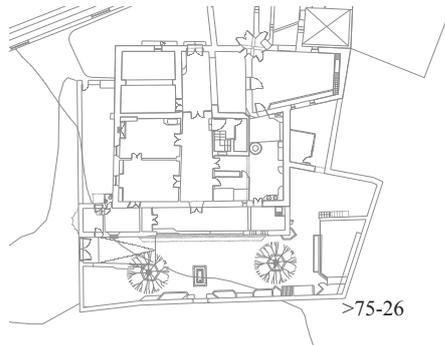
Así sucede en gran número de los dibujos del proyecto de reforma de Casa Bofarull —láminas dobladas, recortadas, unidas—, como en los primeros croquis de Casa Negre —cuando engancha el croquis recortado de la fachada entre los pliegues de un sobre de correos—, como en los dibujos para los vitrales de la iglesia de Vistabella —añadiendo retales de hojas de diario para formar la base sobre la que repasar con rotulador, los perfiles de los vidrios a montar— y así, sucesivamente, tanto desde sus inicios profesionales como en sus últimos proyectos.

Hasta ahora se ha reconocido el pliegue y el recosido en los elementos constituyentes de la fachada posterior: puertas, ventanas, líneas de junta... Pero, ¿qué sucede cuando lo que debe resolverse es el giro completo del edificio?

Sólo existe una esquina en Casa Bofarull. Aunque se trata de un edificio aislado, su posición y el grado de intervención en su exterior hace que, ya desde los primeros croquis, Jujol identifique únicamente el lado suroeste —el que da a la era— como una esquina¹⁷⁸. Mientras que el lado opuesto queda diluido en el quiebro con la pared del fondo —que sirve de cerramiento a dependencias animales como la conejera o la zona posterior del establo (fig. 75-26)—, la esquina suroeste salta desde el interior del jardín y comparte ángulo con su muro de cierre sobre el que remonta su volumen (fig. 75-27).

177 *Vide* cap. 7.2 *Angele Dei qui custos es mei*. 380. Quizás el paradigma de la reutilización la hallamos en la construcción de la iglesia de Vistabella, verdadero círculo cerrado en el que no se producen escombros de rechazo porque todo se reutiliza, desde las cajas de embalaje hasta las piedras, desde las latas de alimento de quienes trabajaron en su construcción hasta los elementos de juego de los niños del lugar, desde los encofrados hasta el cuero.

178 *Vide* fig. 2-11 cap. 2.2 *Apuntes del estado original*: 164.



75-25: De arriba a abajo AJ/CB/075 y AJ/CB/079: Dos ejemplos de unión entre papeles para su uso como láminas de proyecto. La unión no responde a criterios de dimensión, presentación o plegado sino únicamente a la necesidad de ofrecer más superficie de delineado.



75-26: Esquina sureste. A través de la verja actual de la finca vecina se entrevé en primer término el palomar acabado en pirámide construido por Jujol y, detrás, la esquina perteneciente a la casa. En su momento, el muro de cierre del jardín de Casa Bofarull tampoco permitía, debido al desnivel existente desde el camino, apreciar de forma completa dicha esquina. Fotografía: obtenida con streetview <http://maps.google.es/maps?ct=reset> y recuperada el 4 de agosto de 2011.

La torre en esquina debe su altura, en parte, a una demanda visual: ocultar uno de los depósitos que abastecen de agua de riego a la casa¹⁷⁹. De su imagen se destacan los remates superiores piramidales y el hecho que, en planta, se presente como un volumen aislado, únicamente unido al resto de la fachada por su prolongación con la galería.

Una torre que no es una torre

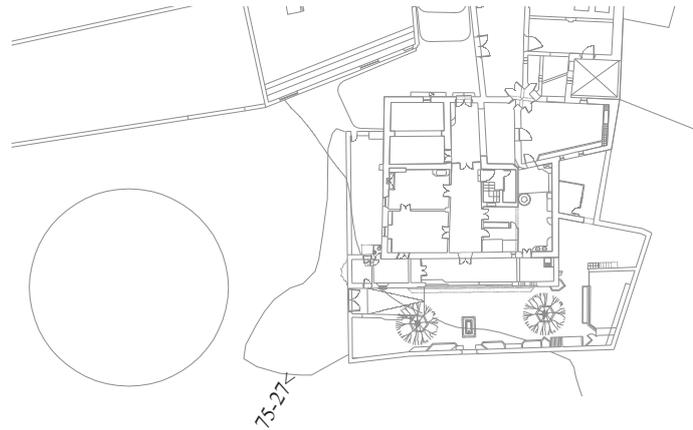
Las habituales ampliaciones a lo largo del tiempo soportadas por la casa habían configurado, como preexistencia, un bulto sobre el muro de cierre del jardín sin mayores pretensiones que cubrir una pequeña superficie conectada con el primer piso. El bulto, a modo de rudimentaria galería¹⁸⁰, dejaba el resto de espacio hasta el final de la fachada descubierta. La intervención de Jujol es clara: completar la galería hasta el extremo izquierdo, cubriendo toda su superficie, y hacer accesible la planta desván a través del terrado de la misma galería. Dicho de otro modo, dotar a la fachada de una nueva imagen y aumentar la superficie útil en dos plantas.

El proyecto se sustentará en el reconocimiento de lo existente, apoyándose en el extraño apéndice que sobresale por el extremo izquierdo de la antigua fachada. Primera constatación: desde el proyecto ya se comprueba la voluntad de Jujol por dotar a ese fragmento prismático de una ambivalencia visual —torre o fachada— según se mire desde la era o desde los campos. El propio dibujo en planta participa de esa ambigüedad: Jujol enlaza la torre en esquina con el resto de fachada (fig. 75-28), únicamente singularizada por el ritmo de los huecos —arcos y pilares— que vacían la masa del muro, en contraposición a los huecos de la esquina a los que añade vierteaguas y balcón. Pero un leve quiebro, una minúscula diagonal, una casi imperceptible disminución de grosor anuncia el cambio entre uno y otro cuerpo.

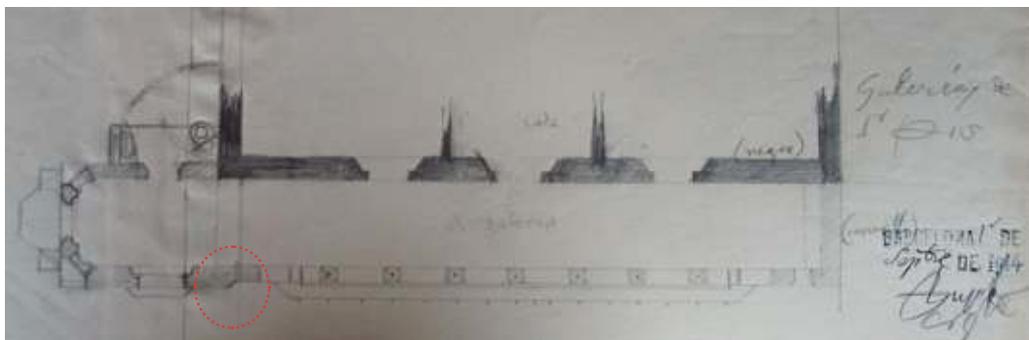
Segunda constatación: desde el interior, el espacio se independiza, viene separado por una puerta que separa los usos: despacho mirador y galería. El elemento que actúa de

179 «Al nivel de las buhardillas y en los extremos de la cubierta de la gran galería construyó unos depósitos de gran capacidad (el mayor tiene dieciocho metros cúbicos) que abastecen de agua los diferentes servicios. Estos depósitos pasan desapercibidos tanto desde el exterior del edificio como del visitante que lo recorre, toda vez que el mayor, que sobresale de la techumbre, se construyó aprovechando la parte alta de una torre que se alzó en el extremos de la galería para dotar de agilidad a la fachada de poniente, que no llegó a restaurarse.» Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 89.

180 *Vide* AJ/CB/018 y AJ/CB/026 en cap. 2.2: *Apuntes del estado actual*: 164-168 y AJ/CB/050, AJ/CB/052, AJ/CB/051 y AJ/CB/049 en cap. 4.1 *Láminas originales*. 236-240.



75-27: Esquina suroeste Casa Bofarull, con el torreón en primer plano. El área situada encima de las ventanas también se hallaba esgrafiada. Actualmente, y después de las restauraciones, se optó por limpiar y decaparlos debido a su mal estado de conservación, quedando como se refleja en la imagen. Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2010.



75-28: Fragmento de AJ/CB/054 (Els Pallaresos: AJ, 1914). Dibujo de la solución de la galería en planta primera. Se observa la continuidad entre el volumen situado a la izquierda —la torre— y la fachada de la galería. En rojo se señala el minúsculo quiebro que denota un cambio de uso, de geometría y de material.

separador, la puerta de madera, participa de las dimensiones totales del hueco empleando el mismo tipo de marquetería y combinación de vidrio y madera que el que define el paso real, de menor tamaño (fig. 75-29).

Tercera constatación: a media altura de la torre en esquina —planta primera— sobresale un cuerpo (fig. 75-30) en la fachada oeste, de reducidas dimensiones y *suspendido* de la pared, que contiene el lavabo. Existe un titubeo a la hora de designar la geometría de éste: si en los planos del documento que Jujol entrega a las señoras Bofarull el lavabo se encierra en una geometría circular, el mismo plano que sirve de original antes de hacer las copias, dispone una corrección que regulariza el bulto proyectado en un rectángulo (fig. 75-31). A la misma altura, tres ventanas, que anulan las dos únicas aristas visibles, rodean el prisma de la torre en esquina.

La torre está literalmente sesgada en todo su perímetro, a la altura de la galería, todo lo que le permite la técnica constructiva empleada —paredes de carga¹⁸¹. Dos ventanas sobre cada una de las aristas a cuarenta y cinco grados y dos más en el centro de cada paño de pared colindante, vacían de masa su volumen. Es un procedimiento que se repetirá, como veremos más adelante, en la torre de la escalera. En ambos espacios el programa será el mismo: un mirador en el interior de una estancia. Especificar que se trata de un mirador *dentro* de un espacio, no es gratuito. Gran parte de los miradores que proyecta Jujol, se resuelven como un espacio abierto y cubierto por un techo a modo de sombrero —bóveda, minarete, cúpula, pirámide, etc. Dos de los diversos miradores que Jujol construye en Casa Bofarull —bajo la torre de la escalera y en la torre en esquina— siguen teniendo, por encima, masa edificada del edificio: es decir, se trata de miradores intermedios, un espacio que todavía puede ser atravesado por un recorrido vertical y pasar al piso siguiente. Eso quiere decir que, para que dicho espacio obtenga la calidad visual propia de un mirador, para cumplir dicha función contemplativa, deberá vaciar su superficie vertical lo máximo posible. Vaciar algo que luego se cubre es una cosa, pero bien distinto es vaciar una masa que, inmediatamente por encima, sigue teniendo masa: los inconvenientes estructurales son bien conocidos. ¿Qué es, pues, la pieza en esquina: una torre o la prolongación de la galería?

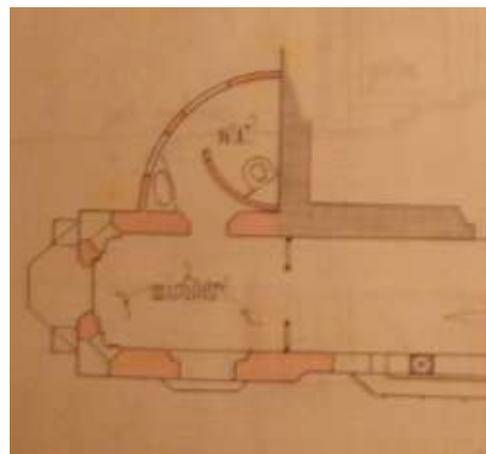
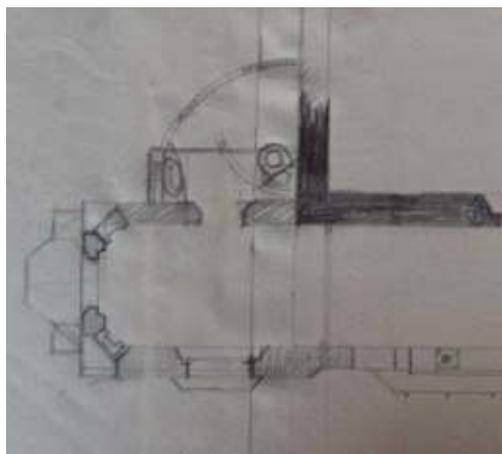
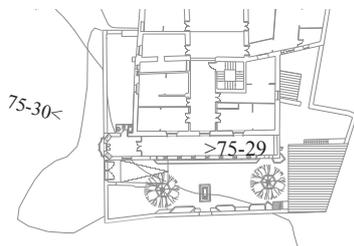
181 Técnicamente una pared de carga basa su comportamiento estructural en la continuidad de su masa construida y, por tanto, la abertura de huecos y sus dimensiones sin la ayuda de arcos de descarga, deben limitarse el máximo posible.



75-29: Puerta de acceso, desde la galería, al despacho mirador de planta primera. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



75-30: La torre en esquina con el cuerpo del lavabo a media altura, y las ventanas rompiendo la arista. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



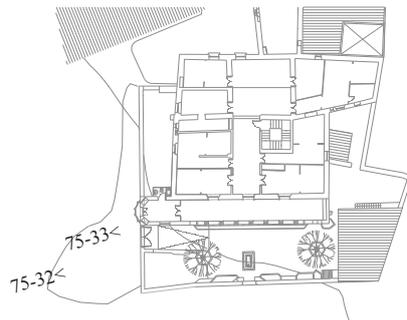
75-31: Detalle de AJ/CB/054 (Els Pallaresos: AJ, 1914) y de expediente proyecto de reforma Casa Bofarull (Els Pallaresos: APMMS, 1914). En el primero se solapan las dos soluciones del cerramiento de lavabo anexo a la torre en esquina.

La respuesta de Jujol se concreta en las dos opciones: lo uno y lo otro, vertical y horizontal, torre y galería. Jujol lo quiere todo. Las ventanas de la torre en esquina agujerean toda la masa posible para convertirse en un mirador panorámico —no hay mirador posible con esquinas¹⁸²—; pero a su vez, el espacio interior respeta las mismas dimensiones que le llegan desde la galería. Es cierto que, en el estado original, la casa ya disponía de una estructura formal en la que los gallineros y el porche formaban parte del mismo cuerpo, pero singularizar la torre desde la fachada hubiera resultado tan fácil como aumentar desde uno de los lados sus dimensiones. Por el contrario, Jujol se esfuerza en darle el máximo de longitud, lo que equivale a conservar la misma profundidad tanto en la zona de la arcada como en los laterales.

Torre en esquina y fachada se confunden sobre un mismo plano, de manera que se unifica el volumen aparente del edificio por su plano posterior, en su origen amalgama de ampliaciones relacionadas con la vida rural. La misma situación se observa en el encuentro entre torre en esquina, y muro del jardín. El ajuste aquí se subraya por el recorte curvo que tres tramos de circunferencia dibujan sobre el encabalgamiento del muro de piedra del jardín (fig. 75-32). Torre en esquina y muro son distintos pero sus planos coinciden, se superponen. El objetivo: mostrar, de nuevo, su exfoliación para identificar, bajo el volumen de la torre en esquina, el verdadero límite de la casa, el muro de piedra.

Sobre ese mismo plano se sitúa la ventana más noble de la casa: es la única que ostenta balcón y esgrafiados por encima y por debajo de su hueco. Como motivo principal, la inicial del apellido Bofarull entremezclada con divertimentos gráficos que parecen sostener la «B» sobre una fantástica embarcación (fig. 75-33). La voluntad de Jujol de singularizar la torre en esquina no presenta dudas, como tampoco las tiene, la voluntad de contraponer, a la vertical de la torre, un orden horizontal sesgando las aristas de

182 «El territori comprés en un panorama esdevé la categoria més extrema que el llenguatge emprà per a determinar l'amplitud. El paisatge obté la categoria de panorama quan la seva dimensió es considera superior, per exemple, a una àmplia vista o a un paisatge immens.» Pere Freixa, *Fotografia panoràmica i representació del territori. Una aproximació a les Rutes Amagades de Mallorca de Jesús García Pastor (1964-1980)*, Tesis Doctoral, Facultat de Belles Arts UB 2010: 47. Cuando Jujol denomina *mirador* a una estancia no es por un anhelo de aquello que se pudiera ver desde una ventana, sino por las connotaciones que ello implica: llamar mirador a una estancia conlleva la posibilidad de contemplación del territorio desde una visión panorámica. Colocar una ventana en cada pared y sumarle las situadas sobre las aristas que abren al máximo el ángulo de percepción, permite transformar el territorio observado en paisaje, algo que Jujol conoce empíricamente desde sus años de experiencia excursionista.



75-32: Detalle de las ventanas de la torre en esquina y encabalgamiento sobre el muro de piedra que cierra el jardín, en forma de recortes curvos. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



75-33: Detalle de la torre en esquina y ampliación del esgrafiado con la inicial del apellido Bofarull. Fotografía: Jordi Sardà, extraída de José Llinàs&Jordi Sardà *Jujol* (Köln: Taschen, 2007) 99



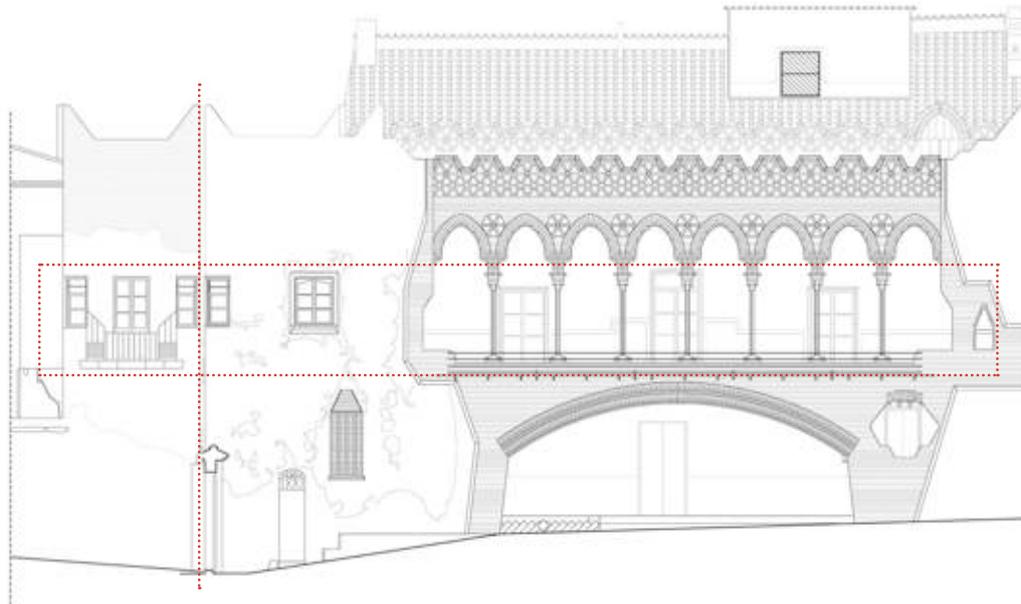
la torre en esquina que recoge la abertura de la galería (fig. 75-34). Las ventanas de la torre en esquina se incorporan a un orden superior, el del hueco horizontal de la galería, interrumpido, rítmicamente, por las delgadas siete columnas de hormigón. La composición se altera, ofreciendo una lectura múltiple de sus órdenes compositivos.

Pero no es ausencia de composición; no es arquitectura del fragmento. No hay, en definitiva, sintaxis que trabe a través de sus normas y sus leyes los distintos elementos. Pero que no existan partes a las que nos podamos acoger no es lo mismo que decir que su operar actúa a base de fracciones, de unión de escisiones previas. Se trata, más bien, de la discontinuidad entendida como substrato subyacente desde el que aparecen nuevas virtualidades sobre lo existente. El corte, la discontinuidad, aquello que aflora aparece siempre desde lo presente, desde un universo ya implícito en su idea de arquitectura.

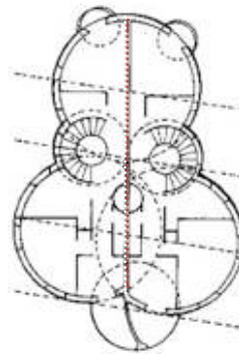
Son situaciones que se repiten en varias de sus obras, al margen del programa que contienen. Por ejemplo en la Torre Gibert (fig.75-35): desde la percepción del maclaje exterior de unos volúmenes cilíndricos nada hace suponer que, en el interior, aparecerá, como un plano infinito, la pared divisoria que separa en su interior dos viviendas apareadas. Por ejemplo en la iglesia de Vistabella (fig. 75-36): una vez dentro, el espacio resultante a partir de un cuadrado inicial, que da forma a la planta, se descompone en un vacío —el atrio que sobresale al exterior— y en un lleno —la capilla de los Dolores que prolonga el eje transversal en el espacio intermedio formado por las estancias anexas a la iglesia.

La simultaneidad de lo lleno y el vacío, de la vertical y la horizontal, de lo rugoso y lo liso, de lo cóncavo y lo convexo, lo recto y lo curvo es, en definitiva, un proceder que hace de la irregularidad, de aquello que se produce por sorpresa¹⁸³, de lo que rechaza la monotonía y la norma, motor activo de su arquitectura.

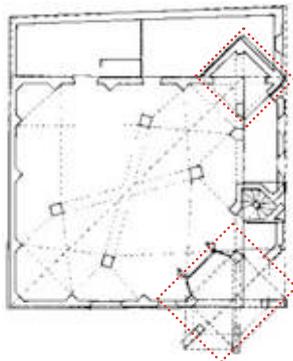
183 Ligtelijn ha vinculado esta predisposición de la arquitectura de Jujol a la sorpresa con la *síncopa* musical: «(...) el desplaçament de l'atenció per part de la imatge experimentat com un canvi en l'accent es pot comparar, fins i tot més bé amb la síncopa, més coneguda en música que en arquitectura. Segurament Jujol, amant de la música de Bach, estava familiaritzat amb aquest fenomen, en el qual l'efecte ve produït per la tensió entre l'esperat i el que de fet té lloc.» Vincent Ligtelijn, "Jujol, pintor-arquitecte", *Jujol dissenyador op. cit.* 117-8.



75-34: Fachada sur y torre en esquina desplegadas. El ritmo horizontal de huecos se prolonga en el tramo correspondiente a la torre. Dibujo: Guillem Carabí sobre planos levantamiento estado actual, de los arquitectos Saül Garreta y Pau Jansà, autores del *Projecte d'arranjament de la Casa Bofarull Centre d'Interpretació arquitecte Josep Maria Jujol*.



75-35: Esquema en planta de la Torre Gibert o de la Creu (1913-16), extraída de Ignasi de Solà-Morales, "La arquitectura de Josep M. Jujol", dibujo de M. Gausa, en *Quaderns 179-180* (Barcelona: COAC, 1996): 15; e imagen Torre Gibert. Fotografía: Digital Camera Lens, *Torre Gibert, un edificio único*, <http://www.digitalcameralens.com/Html/Articulos/Torre%20Gibert/Torre%20Gibert.htm>. Recuperado el 11 de agosto de 2011.



75-36: Esquema en planta de la iglesia de Vistabella (1918-23), extraída de Ignasi de Solà-Morales, "La arquitectura de Josep M. Jujol", dibujo de M. Gausa, en *Quaderns 179-180* (Barcelona: COAC, 1996): 14; e imagen de la capilla de los Dolores. Fotografía: Joan Farré, agosto de 2011.

7.6 LAS PINTURAS DE LA GALERÍA

Para dibujar sólo se necesita tener a mano un lápiz, y cualquier trozo de papel será bueno para sostener las líneas que brotan espontáneamente del artista. Para pintar, no: hay que preparar colores y el papel adecuado, según el sistema a utilizar. Todo esto requiere tiempo, no es posible la espontaneidad, se requiere una premeditación, una instalación para pintar. A ello se debe el que todas las pinturas de Jujol sean, casi sin excepciones, anteriores a 1924, fecha en que entra a profesar en la Escuela del Trabajo. Cada vez tenía mas horas ocupadas y su afición se vera arrinconada hasta los años de la guerra, en que, al quedarse sin trabajo, dispone de más tiempo. Terminada la guerra, no se terminan las dificultades económicas, y vuelve a tener ocupado todo el tiempo: deja de nuevo la pintura. Con el paso de los años, viendo cada vez más cerca su jubilación llega un momento en que la desea intensamente, para alcanzar una vida tranquila que su quebrantada salud le reclama, Y poder, de esta manera, dedicarse a pintar.¹⁸⁴

El hijo del arquitecto explica, en la biografía que traza de su padre en el año 1974, la voluntad de Jujol por dedicarse a la pintura en cuanto sus obligaciones se tornaran menos absorbentes. Ese momento nunca llegó, pero que la pintura era para él una actividad que traspasaba los límites del mero entretenimiento es indudable: basta recordar la exposición que realiza en 1926 para las galerías Dalmau de Barcelona, en la que muestra, además de su obra arquitectónica acabada y en curso, dieciséis pinturas. También exhibían, además de Jujol, el pintor Castellarnau y el escultor Martorell, pero la cantidad de obra que expone Jujol respecto a los dos anteriores es desbordante: dieciséis acuarelas, doce estudios o proyectos y quince fotografías de obra realizada; entre ellas, claro está, Casa Bofarull¹⁸⁵.

De todo el material expuesto no se ha conservado nada, que se tenga noticia, con la excepción de una acuarela realizada en 1925, titulada *Posta de sol (Catedral de Tarragona)*.

La obra de Jujol aparece profusamente interrelacionada con la pintura: esgrafiados de grandes dimensiones, ángeles sobre la pared, innumerables fondos tras imágenes religiosas, coloreado de claves, vigas, puertas o ventanas... Esta abundancia ha dado pie

184 Josep M. Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 124.

185 Dadas las fechas de la exposición, 1926, es de suponer que las fotografías exhibidas de Casa Bofarull hacían referencia a la parte más vistosa de la reforma: la torre de la escalera, la fachada posterior a los campos y el remate de la casa con el Ángel Custodio.

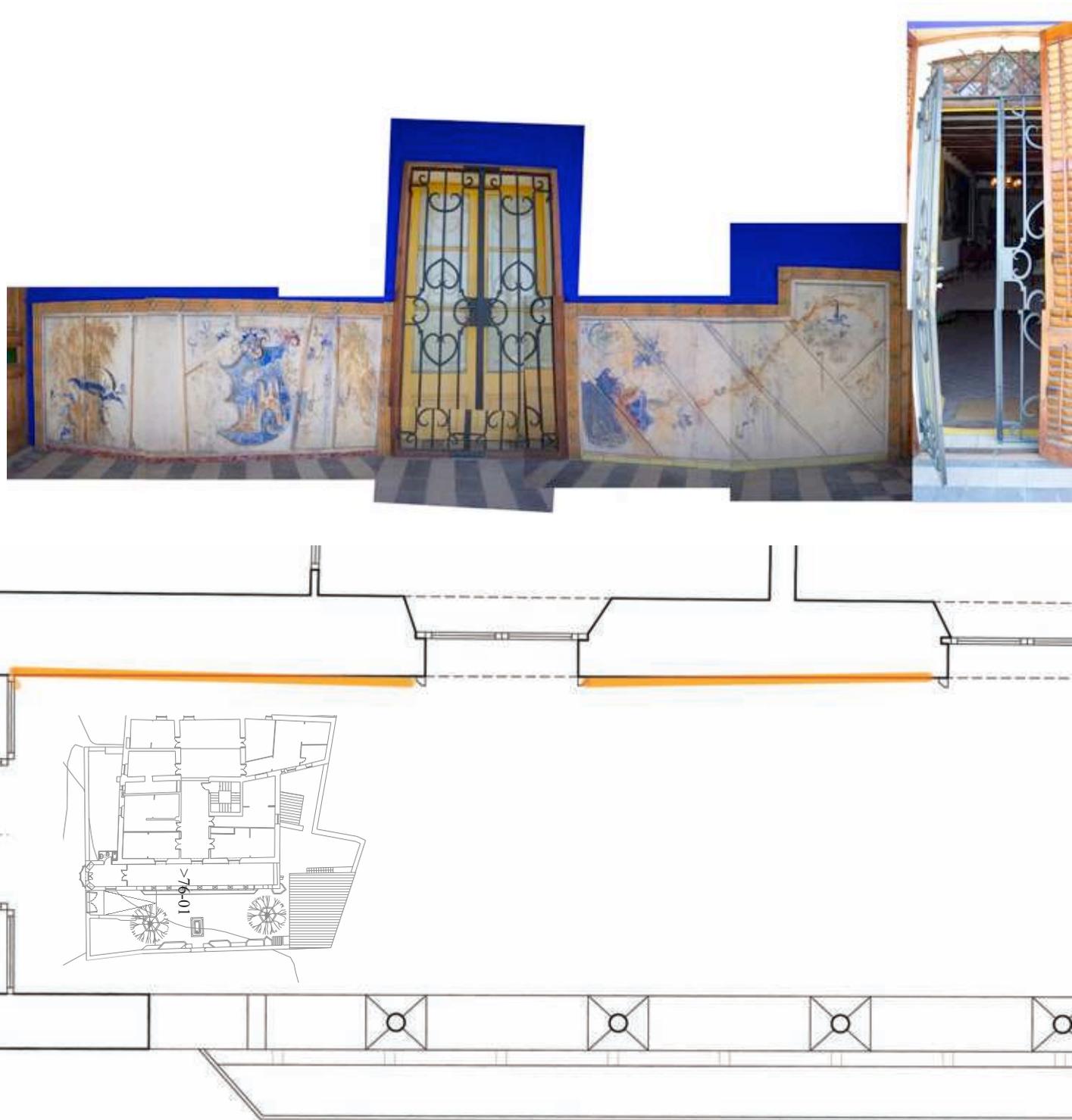
al tratamiento unívoco de la pintura como disciplina ornamental en la arquitectura de Jujol: en este sentido, la alusión a una arquitectura más pictórica que tectónica ha sido frecuentemente utilizada por la crítica¹⁸⁶ sin haber reparado en las capacidades de la pintura para involucrarse, no tan sólo en un discurso narrativo, sino en la competencia para modificar substancialmente las condiciones lumínicas —y por tanto espaciales— de un interior arquitectónico¹⁸⁷.

Pero existe también en la obra de Jujol una pintura al margen de los esgrafiados, inscripciones y colores incorporada en su arquitectura que, aunque insertada en el contexto de un espacio arquitectónico, se limita a un marco. Me refiero a aquella que se circunscribe al ámbito estricto de un soporte, sin mayor pretensión *aparente* que la de manifestar una actitud artística. Leer esa pintura también nos aporta pistas acerca de los procesos creativos del arquitecto.

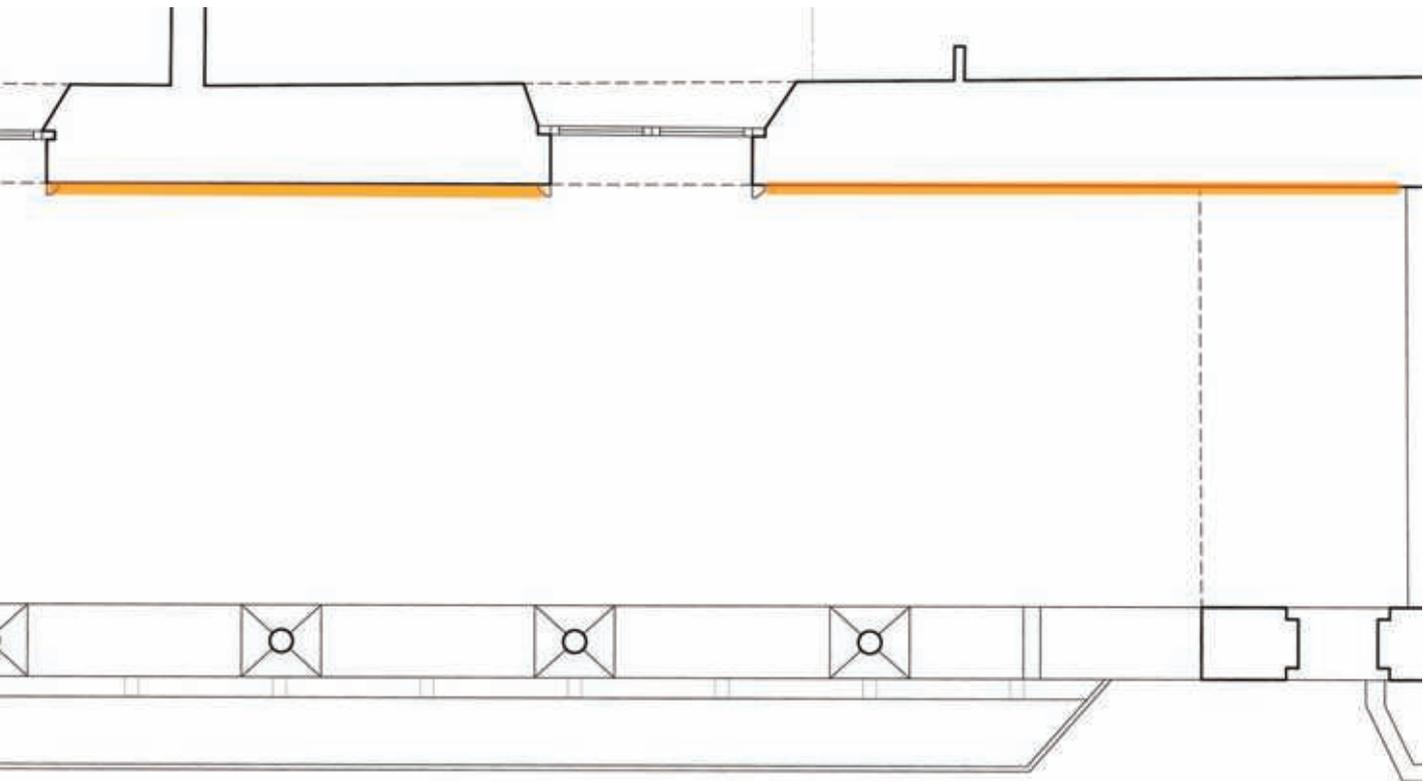
A lo largo de la galería de Casa Bofarull, una alegoría de las cuatro estaciones recorre todo el perímetro horizontal y funciona de zócalo hasta media altura. El espacio es el propio del ámbito arquitectónico en el que se encuentra: corredor de generosas dimensiones —quince metros de longitud por tres metros de ancho— y accesos al distribuidor, las habitaciones y el despacho mirador (fig. 76-01). El fondo de la galería sobre el que se realizan las pinturas es de azul intenso, y cada una de ellas se recuadra con una cerámica ocre que enmarca cuatro espacios. Cada plafón se interrumpe por tres de las puertas desde las que se accede a las estancias indicadas, y aunque resguardadas con fragilidad bajo el techo de la galería, las pinturas se han deteriorado con el paso del tiempo y han ido perdiendo gran parte de la intensidad que debieron tener en su origen.

186 Dos ejemplos en distinta clave: Bassegoda y Bohigas. Desde comentarios reductivos, «Des de 1906, en que assolí el títol a l'Escola d'Arquitectura, exercí amb honradesa i passió el seu ofici de constructor, per bé que la seva obra es caracteritza més pel color i el dinamisme de les seves formes, que no pas per especials conquestes tècniques i estructurals.» Joan Bassegoda, en *Actualitat permanent de l'arquitectura de Jujol op. cit.* 41, hasta una quizás apresurada desvinculación entre pintura y arquitectura que, defiende Bohigas «es una superposición pictórica o escultórica desligada del entramado arquitectónico que viene a prestar una inaudita confusión de lectura.» Oriol Bohigas, *Arquitecturas Bis op. cit.* 6.

187 Quetglas se ha referido, en diversas ocasiones y en la dirección señalada, a los trabajos de Gaudí y Jujol en la catedral de Mallorca: «(...) las pinturas al óleo de Jujol sobre las tablas de coro se justifican por su capacidad de indicar un espacio virtual tras la sillería —recuperando para el recinto coral una imaginaria colocación central—, borrando el rincón y el opaco color marrón de la madera.» Josep Quetglas, “Pintado con su sangre”, *Escritos colegiales* (Barcelona: Actar, 1997) 141.



76-01: Conjunto de pinturas situadas en la pared sur de la galería y su referencia en el plano de planta. La exposición solar las ha deteriorado, que separa las estancias de la galería. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010



perdiéndose gran parte de la intensidad de los colores. Las pinturas forman se disponen en zócalo cubriendo el primer tercio de la pared

Jujol divide la superficie de cada uno de los cuatro plafones con acanaladuras verticales, horizontales o diagonales que no parecen guardar relación entre sí. No se identifica ninguna regla geométrica que anuncie una determinada manera de fragmentar la superficie con arreglo a una instrucción previa. Por el contrario, su diversidad permite pensar en un trazado aleatorio, más pendiente del instante que del resultado: ahora vertical, ahora horizontal, inclinada esta última... Cada una de las pinturas, según indica el hijo del arquitecto, pertenece a una estación del año¹⁸⁸. El hilo conductor entre todas ellas lo forman los cestos, frutos del campo y vegetación que recorre cada pintura. Repasemos con más detenimiento cada una de las pinturas que ilustra la pared de la galería, tomadas de izquierda a derecha:

Primer plafón (fig 76-02).

El perímetro es un rectángulo de medidas aproximadas 3x1 metros. Verticalmente se divide en seis rectángulos, de los cuales los tres primeros y los dos últimos son de dimensiones similares y el central más ancho, con un recuadro en el ángulo superior derecho y un trapecio en el izquierdo. Las divisiones, como ya se ha apuntado, no limitan los colores que en ellos se suceden, sino que forman un orden aleatorio paralelo a la narración de la pintura. Un voluminoso haz de espigas protagoniza el lado izquierdo de la pintura, recogido por cintas azules, la silueta de una hoz y, en un costado, la palabra «Juny» iniciada por una *J* rematada en cruz, habitual en la caligrafía de Jujol. A continuación y en el margen superior puede leerse «I S T I U», identificando la estación a la que alude este primer plafón. Llenando el espacio central el escudo de la familia Bofarull, reinterpretado por Jujol. En el extremo derecho se repite un motivo en forma de atado seco de espigas.

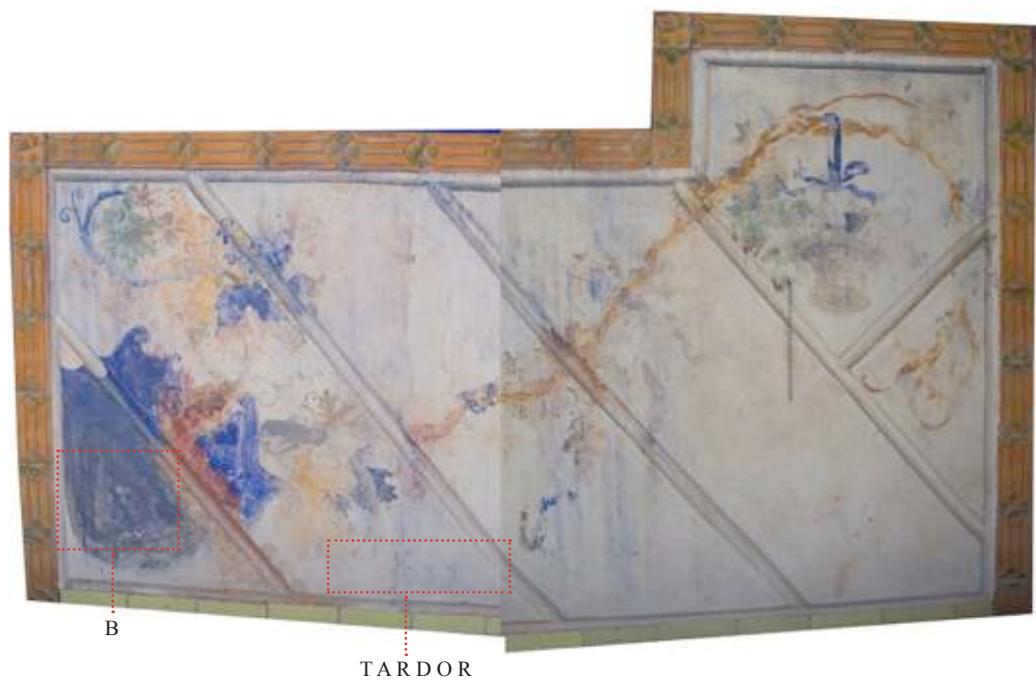
Segundo plafón (fig 76-03).

Debido a la contigüidad del acceso al pasillo principal por la derecha, el rectángulo que limita el plafón crece verticalmente en ese punto para igualar la altura del paño de la reja que antecede la puerta. En su lado izquierdo, el marco mantiene la misma altura que la anterior. Sus medidas aproximadas son 2,5 x 1 metros, aumentado ligeramente en altura el último tercio derecho. El plafón se halla dividido por cuatro diagonales más

188 «Jujol dejó una importantísima muestra de su pintura en la pared de la galería, a modo de arrimador, enmarcada con cerámica de serie vulgar. Se trata de unas alegorías de las estaciones del año con los frutos que se recogen en cada una de ellas, centrado con el escudo de la casa.» Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 90.



76-02: Detalle del primer plafón de pinturas. Fotografia: Guillem Carabí, agosto de 2010



76-03: Detalle del segundo plafón de pinturas. Fotografia: Guillem Carabí, agosto de 2010

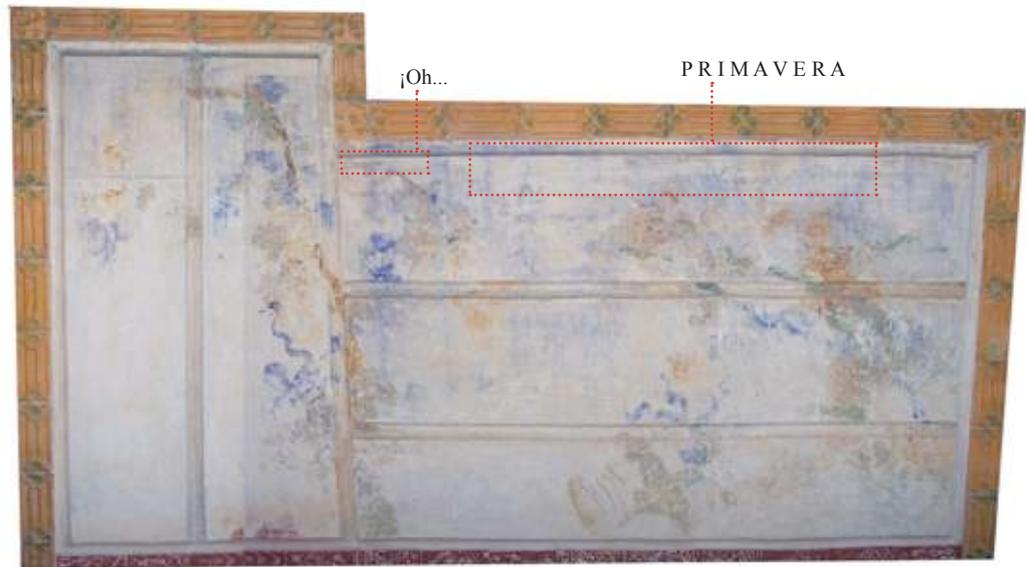
una perpendicular a la última. Una mancha indefinida, similar a la forma que presentaba el escudo de la pintura anterior, inicia la pintura en su extremo inferior izquierdo. Hojas y ramas azules, ocres y amarillas recogen esa mancha inicial y desplazan la atención hacia el ángulo opuesto, en el que destaca un cesto colgado de la rama que atraviesa de izquierda a derecha la pintura. En el borde inferior, y cerca de la primera mancha, aparecen ya muy desgastadas y difíciles de identificar una inscripción que bien pudiera indicar la palabra «Tardor».

Tercer plafón (fig 76-04).

Simétrico al anterior en cuanto a dimensiones se refiere. Dos rectángulos, vertical y horizontal definen los límites de la pintura. El plafón está dividido, en su rectángulo vertical, con una banda también vertical en el extremo contiguo a la puerta principal, y con dos bandas horizontales el rectángulo horizontal. El motivo principal lo define unas ramas que atraviesan la pintura de arriba a abajo en el lado izquierdo y de izquierda a derecha en el opuesto destacando de nuevo un cesto situado en el margen inferior del rectángulo horizontal. Los tonos dominantes son los ocres y los azules, con presencia de verdes y amarillos. En el extremo superior izquierdo del rectángulo horizontal, se observa una inscripción muy deteriorada; parece tratarse de un salmo por su inicio en forma de alabanza: «¡Oh...!», pero la dificultad de lectura no permite identificar más contenido. A continuación y a la misma altura, se entrecruzan asimismo unas letras separadas a lo largo del tramo rectangular horizontal cuyo conjunto indica la estación: «P R I M A V E R A».

Cuarto plafón (fig 76-05).

Por último se sitúa el plafón más al extremo, con un recorte en el ángulo inferior derecho que cabalga sobre el plano horizontal del asiento que remata el espacio de la galería. De dimensiones aproximadas 3,5 x 1 metros, su superficie está dividida por medio de diagonales que se orientan en sentido inverso a las del segundo plafón, y una casi vertical en el extremo izquierdo. En una de las divisiones que origina un triángulo se observa el nombre de la estación a la que alude: «H I B E R N». La pintura la protagoniza una escena alegórica a la caza del conejo: unas flechas bien visibles persiguen al animal que se acerca a otro conejo, más tranquilo y degustando una zanahoria, observado a su vez por un pájaro. Hacia la derecha, unas siluetas en forma de lámpara de aceite parecen emanar los efluvios de su contenido. En el ángulo superior derecho se conserva en



76-04: Detalle del tercer plafón de pinturas. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010



76-05: Detalle del cuarto plafón de pinturas. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010

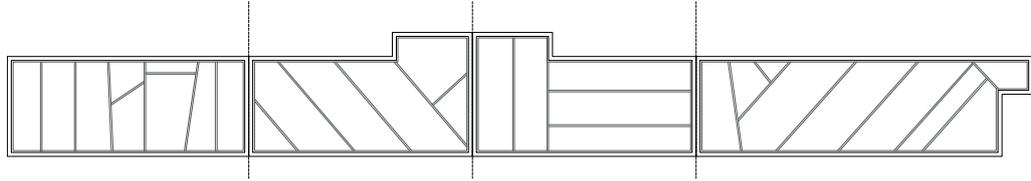
perfecto estado de lectura, la inscripción «oleum effusum nomen tuum¹⁸⁹», perteneciente al segundo verso del Cantar de los Cantares. En el ángulo inferior derecho, una cebolla o quizás un fruto del campo.

El precario estado de conservación de las pinturas nos impide describir con mayor precisión cada uno de los temas identificados pero se puede reconocer, en el modo de disponer las pinturas, el tratamiento que hace de las inscripciones, o la manera en que divide cada uno de los plafones, un modo de actuar que no depende tanto del soporte ni de la disciplina, sino de un modo de entender la manifestación artística que enlaza con algunas de las manipulaciones que lleva a cabo en Casa Bofarull.

1. Las divisorias de los plafones (fig. 76-06). Si los colocamos uno detrás de otro sin la interrupción de las puertas para identificar algún tipo de regularidad en las divisiones, el resultado es taxativo: no existe ningún tipo de relación directa entre el número de divisiones, su forma, la geometría o la superficie que las limita. De ello puede deducirse dos cosas: la primera, ya anunciada, es la ausencia de un orden convencionalmente compositivo. La segunda, intuitiva y reflejada a menudo en su arquitectura, la búsqueda de la irregularidad como matriz operativa. Esta *invariante* —que traslada insistentemente a su arquitectura— provoca aquí una diferencia esencial respecto al paño de pared inmediatamente superior y pintado de azul intenso: la superficie se divide, se trata, se acanala con sus divisiones preparando un soporte que, análogo al resto de pared, debe ser singularizado y táctilmente tratado para incorporar a continuación las pinturas. La división no responde a una voluntad de reglar, ordenar las pinturas que aparecen entre ellas sino que, al contrario, fijan su objetivo en la reivindicación de dotar al paño de pared de un interés propio que además se solape a su condición de servir de soporte a las pinturas.

Se trata de una manipulación simultánea que evita la prioridad de un elemento sobre el otro: todo es importante —las pinturas, la pared de soporte, la situación, el motivo—,

189 Osculetur me osculo oris sui ; / quia meliora sunt ubera tua vino, / fragantia unguentis optimis. / Oleum effusum nomen tuum: / ideo adulescentae dilexerunt te. (Reciba yo un ósculo de su boca. / Porque tus caricias son mejores que el vino. / Fragantes como los más olorosos perfumes. / Bálsamo derramado es tu nombre: / por eso las doncellas te quieren.). *Sagrada Biblia*; Introducciones y revisión general de R. P. Serafin de Ausejo (Barcelona: Herder, 1971)788.



76-06: Esquema de las áreas de división de los plafones de las pinturas en la galería de Casa Bofarull. Dibujo: Guillem Carabí.



76-07: Ejemplos de pintura minoica. De arriba a abajo: Fresco Jardín poblado de aves, en el segundo palacio de Cnosos; Fresco en el palacio de Creta; Fresco de los Delfines en el palacio de Cnosos. Imágenes: <http://lapaletadelartista.wordpress.com/2011/08/07/grecia-arte-minoico-y-micénico/>. Recuperado el 19 de agosto de 2011.

todo es singular, todo es irreplicable, así como sucede en la naturaleza¹⁹⁰.

2. El discurso narrativo. Desde el descubrimiento de la cultura minoica que sabemos de la existencia de frescos que decoraban, con escenas naturales en color, las paredes de las casas y los palacios de Creta (fig. 76-07). Animales en enérgico movimiento representaban escenas cotidianas, también de caza y de lucha. Realizadas de manera plana, sin perspectiva, dichas pinturas no dejaban por ello de transmitir la idea de movimiento. Tanto el motivo principal como el acompañamiento en forma de fauna y flora se veían animados formalmente a partir de la postura que adoptaban los motivos o la superposición cromática empleada. El movimiento era un rasgo implícito destacable de los frescos. Aunque la analogía de las pinturas de Casa Bofarull con las escenas minoicas no deja de ser instrumental¹⁹¹, es fácil advertir rasgos comunes entre ambas constatado a partir de unos dibujos planos, un figurativismo en su realización más próximo a la mancha que a la línea detallada y una colocación de las imágenes que no parece buscar orientación y composición y sí, en cambio, un movimiento de objetos que basculan por la superficie al ritmo del trazo en función de la decisión instantánea que sugiere el movimiento del brazo.

En la alegoría a la primavera, el verano, el otoño y el invierno, el conjunto constituye un singular recorrido a través de las estaciones cuyo ritmo plástico no parece responder a transiciones linealmente encadenadas sino a afinidades cromáticas. Cada plafón conserva su propia individualidad pero manteniendo vínculos de conexión entre el resto a partir, fundamentalmente, de la repetición de algunos elementos comunes —el cesto, el escudo, las ramas— que sin estar necesariamente en cada uno de ellos mantienen

190 La idea de repetición como motor del pensamiento y del lenguaje ha sido estudiada por Deleuze confrontando tres posturas: la de Kierkegaard, Nietzsche y Péguy. Según el autor, cada uno de ellos reconoce en la repetición la filosofía del porvenir, en contraposición a las leyes de la naturaleza. En ese sentido afirma Deleuze: «Se trata, por consiguiente, de oponer la repetición a las leyes de la Naturaleza. (...) Si la repetición atañe a lo más interior de la voluntad, es porque todo *cambia* alrededor de ella, de acuerdo con la ley de la naturaleza. Según la ley de la naturaleza, la repetición es imposible.» Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002) 28. La obsesiva diferencia en el hacer de Jujol, la testaruda singularidad de sus acciones artísticas enlazan con una idea de naturaleza singular sobre la cual cualquier idea de vuelta a la forma, de retorno a lo universal destronaría la ley general de la naturaleza. En consecuencia, solo Dios podría ejercer la repetición.

191 El descubrimiento de la cultura minoica, liderada por las excavaciones de Sir Arthur Jonh Evans, se dio a principios de siglo XX, entre 1900 y 1906 —casi una década antes de que Jujol iniciara los trabajos en Casa Bofarull— pero su difusión masiva no fue efectiva hasta prácticamente mediados de los años cincuenta. Aún así, las publicaciones *The Minoan and Mycenaean element in Hellenic life* y *Scripta minoa: the written documents of Minoan Crete, whit special reference to the Archives of Knossos* ya se hallaban en los fondos de la Biblioteca de Catalunya desde 1916 y 1915 respectivamente, según consulta realizada al Servei d'Adquisicions de la BC, efectuada el 23 de agosto de 2011.

el discurso narrativo. No importa la falta de orden correlativo *natural* en las pinturas de las estaciones —Jujol dispone, de izquierda a derecha, verano, otoño, primavera, invierno—, sino el motivo en sí, las estaciones del año. La escena del primer plafón es estática: los haces de espigas en los extremos, y el escudo en el centro responden a una voluntad de reposo, de mensaje del trabajo realizado y finalizado; serán los trazos ambientales —ornamentos florales, lazos— los que se encargan de recordar el movimiento siempre presente. El siguiente plafón, el otoño, enlaza esa quietud con una mancha que, ya ha sido advertido, es reflejo del escudo anterior: en su interior aún puede identificarse la B de Bofarull. Pero inmediatamente aparecen unas hojas sobre el escudo, de colores azul, verde y rojo que animan esa esquina del plafón para enlazar con una rama más vigorosa cuyo objetivo es sostener un cesto con el que finalizar el motivo representado. La rama, en un movimiento inesperado, enrosca y protege el cesto, que se repetirán en el siguiente plafón pero en contrario movimiento: ahora, el cesto parece descender hasta el suelo movido suavemente por el soplo del aire después de haberse soltado de la rama. Lazos y ramas se confunden en distintas direcciones.

Por último, invierno se descubre como una síntesis que parece mostrar reposo y acción a partes iguales, con distinta intensidad. La escena del conejo perseguido por una flecha se sucede a la un segundo conejo en reposo y observado por un pájaro en idéntico estado. De nuevo, como sucedía con el escudo, una mancha informe que sólo por su tono cromático podemos identificar como un tercer animal, parece indicarnos los tres estados del alimento: en estado natural, como pieza asediada y, finalmente, cocinada.

3. Las inscripciones. Los nombres de las estaciones se entremezclan con los dibujos y con expresiones latinas. La que Jujol inscribe, en el extremo superior derecho del último plafón es elocuente, por su posición, su claridad —está aislada de la pintura— y su disposición —la expresión no cabe sobre la divisoria inclinada, lo que produce un encabalgamiento de las dos últimas palabras. «Oleum effusum nomen tuum»: tu nombre es como aceite —perfume, ungüento— que se derrama. Es la exclamación de la enamorada hacia su amante, un canto que celebra el amor de los esposos, también de

Jesús con la Iglesia¹⁹².

Quizás un mínimo rastro de que disponemos para intuir las intenciones y voluntades de Jujol tras el uso del versículo del *Cantar de los Cantares*, se encuentre en la confianza que el arquitecto manifiesta hacia el teólogo alemán Rupert de Deutz. De entre las pocas referencias a intelectuales que Jujol señala en sus también escasos textos, podemos hallar, en la memoria del proyecto de la iglesia de Vistabella, una sucinta mención al abad Rupert¹⁹³ quien redactará sus *Commentaria in Canticum Canticorum* entre los acontecimientos cotidianos de la vida de Jesús y María, en clave de relato. Newman¹⁹⁴ ha señalado al respecto que Rupert de Deutz construye una narración literal al contenido de los versos del Cantar, profundamente enlazada a la visión de lo *afectivo* como argumento esencial. Amor, afección, estima, afecto como pasión del ánimo, tales serán los valores que Jujol alude cuando incorpora el versículo del *Cantar* en la pintura de la galería.

Los precedentes son, en este caso, fáciles de hallar: las inscripciones del banco serpentín del Park Güell (fig. 76-08), las incisiones de los pilares de la Casa Milà (fig. 76-09) —por citar dos obras en las que la devoción mariana de Jujol encuentra su caja de resonancia en Gaudí, o a la inversa—, y el Teatro del Patronato Obrero (fig. 76-10) y las reformas de la Casa Negre (fig. 76-11) como obras enteramente propias, corroboran el profundo sentido de fe y afección de Jujol hacia Jesús y María.

192 La interpretación del Cantar de los Cantares está dividida según dos corrientes principales; algunos especialistas, a raíz de la tesis tradicional judía y cristiana, y analizando con más atención el género literario del Cantar, concluyen que «en el Cantar aparecen con frecuencia imágenes alegóricas que en la tradición de Israel tienen ya su sentido espiritual claramente determinado. (...) Tales son, por ejemplo: esposa, rey, pastor, rebaño, viña. (...) La tradición cristiana, a la luz del NT, encuentra en el Cantar las relaciones entre el Mesías y su reino, entre Cristo y su iglesia. [pero] La dificultad de concebir un libro como escrito, todo él, directamente en sentido alegórico, sin la base de un sentido literal propio, motivó que (...) algunos estudiosos, protestantes y católicos, intentaran buscar en el Cantar un sentido literal, bien como soporte de otro sentido superior, o bien quedándose simplemente en el sentido material que las palabras del libro expresan. las opiniones son muy diversas y es imposible reseñarlas aquí. pero todas ellas piensan en el amor humano. El Cantar sería una colección de cánticos de amor.» *Sagrada Biblia op. cit.* 787.

193 «Fer esglésies és feina d'àngels, segons visions dels profetes (Zacaries, cap. 2 amb comentari de Rupert Abad; Apocalipsi, etc.)» Josep M. Jujol, «L'església primera de Vistabella» en *Lo missatger del Sagrat Cor de Jesus març 1923*: 135. Dada la menguada alusión a personajes que realiza Jujol en sus escritos, es prudente pensar que cuando lo hace es con conocimiento de causa y cierta acomodo a su filosofía.

194 «Rupert of Deutz reads its "historical" sense as an account of events in the lives of Jesus and Mary -that is, he takes the Song as a narrative of literal events constructed though allegorical readings. The first such event, the Incarnation, is poetically the "kiss of the mouth", for which the Bride yearns.» Barbara Newman, *Frauenlob's song of songs* (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2006) 94

76-08: Detalles de inscripción en columna interior de la Casa Milà. Fotografías: Guillem Carabí, noviembre de 2011.



76-09: Detalle inscripción en banco serpentin del Park Güell (1900-1914). Fotografía extraída de Conrad Kent y Dennis Prindle, *Hacia la arquitectura de un paraíso: Park Güell* (Madrid: Hermann Blume, 1992) 140.



76-10: Detalle de inscripción en el pavimento del vestíbulo del Teatro del Patronato Obrero (1908-09). Fotografía: Guillem Carabí, noviembre de 2011.



76-11: Detalle de inscripción en la fachada principal de Casa Negre (1914-1930). Fotografía: Guillem Carabí, septiembre de 2007.



En el ciclo de las estaciones pintado en la galería de Casa Bofarull se reconoce, también, no solo una escenificación del paso del tiempo y las actividades en el medio rural sino una mezcla de estructura y narrativa que, como sucede en la arquitectura de la reforma, aleja a Jujol de las últimas composiciones modernistas de la primera década del siglo XX.

Tomemos como ejemplo unas pinturas que, aunque anteceden en algunos años las alegorías de Jujol en Casa Bofarull, representan el mismo tema y conservan una función análoga a las de la galería: se trata de las cuatro estaciones que Alexandre de Riquer realiza, en 1897, para el interior de la casa Alomar (fig. 76-12). En ellas se reconocen algunas de las características propias de la época, como la técnica plana o el uso del rótulo integrado en la pintura también, técnicas también compartidas por Jujol. Pero las composiciones de Riquer contienen una diferencia fundamental: la elaboración de un primer plano —la personificación de la alegoría— que se separa visualmente del paisaje que lo ambienta. Cada personaje se superpone al fondo a través del trazo que lo perfila y del contraste cromático empleado, como si de un montaje por separado se tratara. La pintura ocurre en dos tiempos separados, no integra fondo —ambiente— y figura—alegoría. La representación enfatiza así su carácter ficticio cuando se incorpora a la naturaleza un elemento ajeno, ya sea personaje o atributo.

Las pinturas de Jujol no responden a esa separación pictórica del motivo: fondo y objeto son la misma cosa. Eso significa que su mirada homogeneiza la representación de la naturaleza y los elementos que se insertan en ella —un escudo familiar, por ejemplo. Para Jujol la realidad sólo es una parte de la naturaleza; incorporar otros elementos —ya sean estos materiales o inmateriales— no es sinónimo de mantener su individualidad en oposición a un fondo sino, al contrario, forman parte de la nueva realidad que integra a partir de su mirada.

Iniciábamos el apartado recordando una de las pinturas que Jujol expone, en las Galerías Dalmau, el año 1925: *Posta de Sol (Catedral de Tarragona)* (fig. 76-13). La Catedral aparece conscientemente *requemada* por el sol de Tarragona, en una imagen que asemeja el resplandor que desprenden las llamas al arder. El sol de Tarragona, tan apreciado por el arquitecto, se convierte en verdadero protagonista que tiñe la tosca perspectiva y permite valorar la cara opuesta sombreada en tonos violáceos. Sombra y luz traspasan



76-12: Alegorías de las cuatro estaciones, pintadas por Alexandre de Riquer en el interior de la Casa Alomar. Imágenes: *Alexandre de Riquer i Anglada*, <http://www.gaudiallgaudi.com/EDd01%20A%20de%20Riquer%20Decoracion.htm>. Recuperado el 22 de agosto de 2011.



76-13: *Posta de sol (Catedral de Tarragona)*. 1925. Imagen extraída de *Jujol a Tarragona* (Els Pallaresos: Arxiu Jujol, 2011)

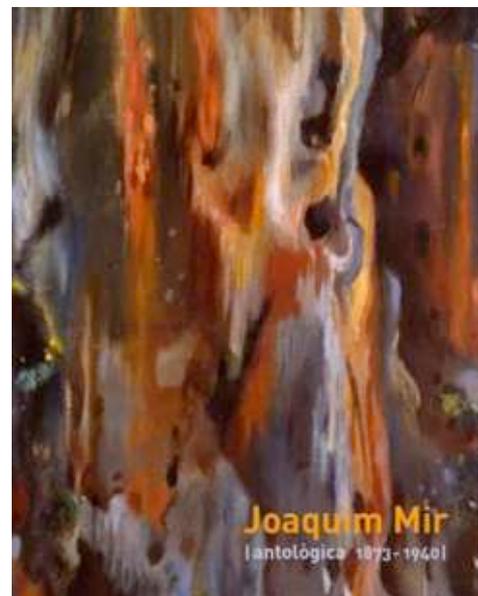
el fondo y se mezclan con el destello iluminado del propio edificio. Los trazos a lápiz que aún se identifican sobre la superficie de la tela, así como las manchas que parecen reverberar los pináculos de la catedral, proyectan una imagen unitaria del cuadro. Fondo y motivo se originan desde la misma pincelada donde el color, como mancha, amaga cualquier voluntad de reconocer en la obra representada estereotipos sentimentales de la época¹⁹⁵.

Esta confianza en la mancha y el color como técnica que partiendo de la realidad se acerca a una abstracción no intelectualizada, es compartida por otros pintores. Entre ellos, coetáneo a Jujol, destacará la obra de Joaquim Mir quien residirá en la isla de Mallorca —coincidente en el tiempo con las intervenciones de Jujol en la sede de la Catedral— atraído por la obra del belga, también pintor, Degouve. Aunque nunca se conocieron, Mir y Jujol compartieron una mirada que iba más allá de la representación realista. Sirvan de ejemplo las imágenes que se utilizarán, como portada anuncio de las exposiciones de los dos artistas, en Palma de Mallorca y en Barcelona (fig. 76-14). Su origen es diverso; su situación también: los espaldares del coro en la Catedral de Mallorca servirán de soporte a las pinturas de Jujol, y la cala San Vicenç, a Sa Calobra, será el lugar donde la mirada de Mir congelará abruptos paisajes.

En Jujol una suerte de estallido, de salpicaduras en rojo, blanco y ocre que en distintas direcciones se superponen a la oscuridad de la madera, se entrelazarán con inscripciones de referencia litúrgica; sangre de Cristo que se manifiesta sobre el fondo del coro¹⁹⁶. La pintura de Mir se diluirá arrastrando en su desequilibrio colores y formas respondiendo así al cromatismo de los paisajes que descubre en las cuevas de Mallorca; el pintor buscará, en una cruzada personal que le alejará de su anfitrión en la isla, Santiago

195 Una frase, atribuida al pintor Joaquim Mir, resume la independencia del arte respecto a la sociedad que empezaba a surgir en artistas cuya obra exploraba otras inquietudes ajenas al contexto social: “Jo pinto i prou”. «Durant una pila d’anys es repetí moltíssim una frase seva que es féu famosa: —Jo pinto i prou! Fou el resum de la seva estètica habitual. És una frase que no necessita cap comentari per raó de la seva mateixa claredat.» Josep Pla, *El pintor Joaquim mir*. (Barcelona: Destino, 1996. 1ª edición, 1944) 153.

196 «(...) de colores rojos, blancos, verdes, rosas, despiezada en pinceladas encabalgadas y de direcciones divergentes, revienta como una salpicadura: sangre de Jesucristo. (...) Sobre el dolor insoportable, si se bucea en el interior de las manchas de sangre, hay paisajes en miniatura, ubérrimos.» Josep Quetglas, *Escritos colegiales op. cit.* 141-2.



76-14: Imágenes portada de las exposiciones *Josep Maria Jujol arquitecte 1879-1949*, en Palma de Mallorca, 1989, y *Joaquim Mir | antològica 1873-1940* |, en Barcelona, 2008 respectivamente. En el primer caso se trata de un detalle de las pinturas que Jujol realizará sobre la sillería del coro, hacia 1909; el detalle que ilustra la exposición de Mir pertenece a *El rovell* (Colección particular, 1903).

Rusiñol, motivos que no hubieran sido nunca reproducidos por artista alguno¹⁹⁷. Cuando le preguntan a Unamuno acerca de la pintura que Mir realizaba en Mallorca, responde que no se trata de visiones fantásticas sino de la percepción más concreta y natural de quien había captado la naturaleza mallorquina. Cuando Gaudí celebra y aplaude las acciones de Jujol sobre los espaldares del coro de la seo de Mallorca estaba a su vez reconociendo, al igual que Unamuno¹⁹⁸, la percepción clara y sin interferencias de quien interpreta con un estallido de colores su fe cristiana.

Decía Pla de Joaquim Mir que cuando pintaba todo su entorno inmediato acababa manchado y policromado; su camisa, sus manos, su barba¹⁹⁹... No es difícil imaginar a Jujol en una de sus acciones sobre los espaldares del coro de la Catedral o en alguno de los interiores de la Casa Milà, chorreando pintura por el efecto de las salpicaduras provocadas en el bamboleo del gesto de los brochazos al meter los brazos en los cubos llenos de pintura y proyectarla sobre las paredes²⁰⁰.

Las pinturas de Jujol en la seo de Mallorca las realiza hacia 1909; las pinturas de la galería son de 1917. Un programa acorde con una vivienda y sus propietarias podría tener mayores limitaciones que un programa perteneciente a un edificio de carácter religioso en el que el usuario final debía estar por encima de todo —no así el Cabildo, quien una vez fallecido el obispo Campins, promotor de los trabajos de Gaudí y Jujol en

197 «(...) [Mir] necessitarà sempre un paisatge verge, seu, particular; diríem, un paisatge en què no pogués ésser interferit ni per imatges creades per altres ni per peus forçats estranys. Els temes de Mir són creacions absolutament personals, rigorosament pròpies, desproveïdes de tota intervenció llunyana o pròxima, activa o passiva, d'algun altre ésser humà.» Josep Pla, *op. cit.* 160.

198 Existió también un encuentro particular entre Unamuno y Gaudí. Visitó Unamuno las obras de la Sagrada Familia acompañado de Joan Maragall, recorriendo las obras a grandes zancadas mientras decía en voz alta “No me gusta, no me gusta”. Detrás, Gaudí, no ocultaba su enfado repitiendo, «No li agrada, no li agrada». Maragall, consternado, se subía por las paredes. Dicen que luego se pasaron horas frente a frente haciendo pajaritas de papel, en una especie de torneo papirofléxico. Gaudí guardó las que le regaló Unamuno hasta su muerte.

199 «Quan pinta s'empastifa de color i embruta tot el que té al seu voltant. En acabar la jornada, les pedres pròximes a la seva tela, els arbres del costat, apareixen plens de líquens més policromats que els de la naturalesa. He pintat al costat de Mir a l'aquarel·la i he tornat a casa ple de taques de color de tub. La petaca, el tamboret, els vestits, el cos del pintor apareixen plens de color. De les cinc de la tarda per amunt, la seva barba sembla un arc de Sant Martí.» Nota inédita de Enric C. Ricart en Josep Pla, *op. cit.* 192.

200 «De él se contaba, no sé con qué grado de certeza, que al decorar un piso de Barcelona metía más o menos pintura en un bote y luego, cogiendo éste, echaba el contenido contra la pared y que el “quid” estaba en la manera de proyectar la pintura: de frente, más o menos sesgado, de abajo arriba, de arriba abajo, etc.» Emilio Sagristà, *op. cit.* 35.

la catedral, ordena su expulsión²⁰¹. Fondo de la sillería en Mallorca, fondo de la galería en Casa Bofarull: en ambos casos los fondos de los muros ganan hondura, dejando de ser paredes límite para convertirse en nuevas atmósferas que alargan la profundidad del plano. Si en los espaldares del coro era un estallido de color, en la galería de Casa Bofarull, cuya pintura puede calificarse de figurativa, un constante movimiento hace que pierda sentido el orden de los plafones, el orden de la mirada. Los motivos aún pueden ser identificados pero resbalan por el límite de lo impreciso; las manchas pugnan por protagonizar una pared que ha dejado de ser estática para involucrarse en el movimiento frenético por mediación de las manos de Jujol —quizás sea el movimiento ficticio propio del vaivén de las olas que empuja la nave de Casa Bofarull a través del vaivén de los viñedos. Un movimiento que impide leer en orden los acontecimientos para transformarse en un *continuum* de narraciones y exploraciones sensoriales, táctiles y materiales.

Situarse en el interior de la galería de Casa Bofarull significa contemplar desde la altura el inmenso mar de viñedos; pero también, a la inversa, desde el mar de los viñedos un fondo azul intenso descubre la profundidad de una nave que, desde los desgarros y exfoliaciones que desdibujan la fachada, desde el movimiento desacompañado que muestran las pinturas de la galería, en definitiva, desde la manipulación constante y obsesiva de su superficie, alberga un obrar que no finaliza, que podría seguir soportando una operación detrás de otra como el recorrido cinematográfico propuesto en las pinturas de la galería.

La fachada de Casa Bofarull muestra un origen que arranca a partir de la estética neomudéjar, pero cuyo interés comunicativo de Jujol no se halla precisamente en el uso historicista de un estilo, sino en el encadenamiento de unas manipulaciones cuyos códigos deben leerse como una aprehensión directa de la naturaleza, de su movimiento,

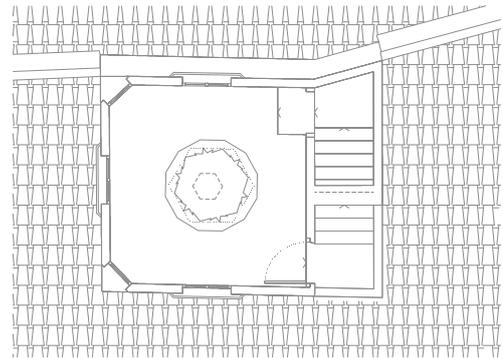
201 «Desde 1901 hasta la muerte del obispo, en 1914, Gaudí trabaja en la catedral, ayudado primero por Joan Rubió y, desde 1908, por Josep Maria Jujol. Quizás haya que buscar en el recelo de Rubió ante la importancia que va tomando la intervención de Jujol, un trabajo de descrédito que ocasionará el despido fulminante, por parte del Cabildo, de Gaudí y Jujol, al desaparecer Campins. Rubió, en cambio, sería confirmado en su puesto, y seguiría actuando durante años, aunque no dejaría en Mallorca nada de interés.» Josep Quetglas, *D'A* núm. 1, *op. cit.* 42.

de sus texturas, de su irregularidad, en definitiva, de su plástica²⁰². La fachada posterior de Casa Bofarull se construye a base de exfoliaciones, recosidos, y de la exploración de la profundidad de su superficie; técnicas que resultan muy familiares a los procedimientos que, durante ese mismo periodo, inventan, experimentan y utilizan algunos de los autores que desde París y Berlín sacudirán, durante el periodo de entreguerras, el panorama artístico europeo. Quizá debamos empezar a hablar de un Jujol más cercano a, por ejemplo, Kurt Schwitters cuando este acomete, desde su *Merzbau*, un trabajo sin fin; cuando desde fragmentos de una realidad cotidiana construye una individualidad en la que todas las partes *flotarán* con la misma importancia: una viga, trozos de yeso, corsés de señora, juguetes infantiles...

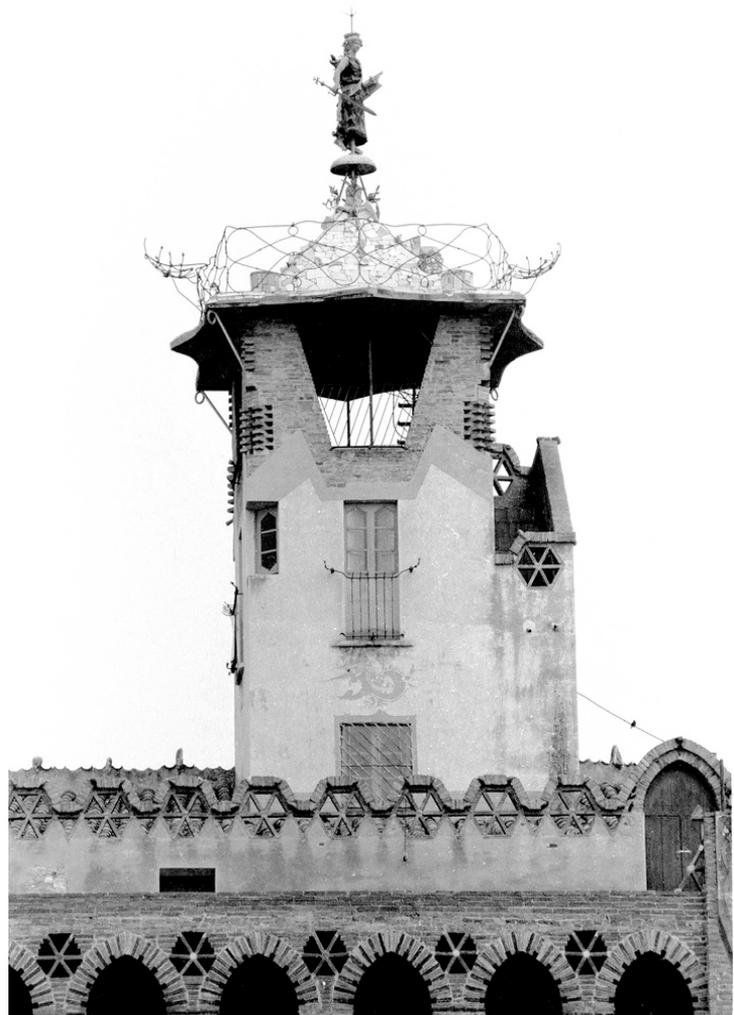
7.7 SUBIR PELDAÑOS Y ALCANZAR EL CIELO: LOS MIRADORES DE LA TORRE DE LA ESCALERA

El primer elemento que identifica la Casa Bofarull desde la larga distancia es, como ha sido comentado en capítulos anteriores, el ángel situado a veintiún metros de altura sobre el nivel del suelo, y apoyado sobre la torre de la escalera. Pero, hablando en términos estrictamente arquitectónicos, es la prolongación del cuerpo de la escalera la que singulariza la arquitectura de Casa Bofarull (fig. 77-01). En su interior se emplazan hasta tres miradores: el primero, interior, es la última planta habitada de la torre; el segundo, cubierto, se sitúa debajo de la cubierta piramidal que sostiene el ángel; el tercero y último, descubierto, es el espacio que permite acceder al Ángel Custodio. Esta voluntad de acceder hasta el último elemento en altura, construido sobre la casa por una razón, podemos suponer evidente, de mantenimiento —el Ángel Custodio es una veleta que depende de un mecanismo para su funcionamiento, no hay que olvidarlo—, se resuelve mediante la construcción de la torre cuyo tratamiento, desde el primer escalón hasta su llegada a la última cubierta, la convierte en un recorrido vertical cuya resonancia visual con el entorno se hace más intensa cuanto mayor altura gana su ascenso; se elabora, así, una secuencia que va desde lo simbólico hasta lo sensible.

202 «El artista ya no permite que la idea estética aparezca a través de medios secundarios, como símbolos, escenas de la naturaleza, cuentos, etc. sino que da a la idea de estética una forma inmediata con el medio artístico indicado.» Theo van Doesburg, *op. cit.* 84. Jujol aún mezclaba esos *medios secundarios* que anuncia Doesburg, pero los efectos de sus manipulaciones se encaminaba hacia los nuevos principios del arte plástico.



>77-01



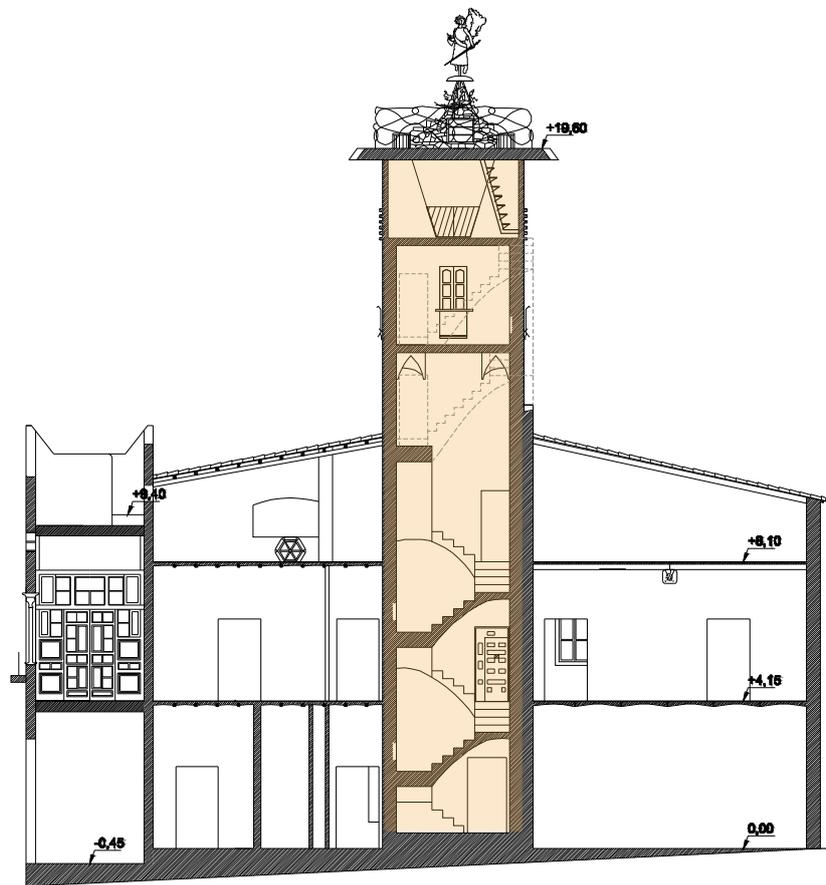
77-01: Imagen de la torre de la escalera y mirador desde la fachada sur. En la mitad derecha de la imagen se aprecia la escalera que sale al exterior para dar acceso al mirador abierto bajo la cubierta piramidal. Fotografía: Josep M. Torra, marzo de 2008.

La noción de mirador responde, en sí misma, a una voluntad perceptiva: situarse en un punto elevado para poder así lanzar la vista y contemplar el paisaje envolvente. Esta idea de envolver con la mirada es una acción que lleva incorporadas diversas connotaciones, tanto en el ámbito de lo profano —organizar el territorio de las formas visibles entorno al ojo, poseer la realidad a través de la visión, manifestar el sentimiento que procura una sensación de que el mundo se organiza a partir de quien mira—, como de aquello más sagrado —integrarse con lo trascendente a través de la contemplación de la naturaleza, acceder a una comunión con lo divino a través de la altura, etc. Tanto en uno como en otro ámbito, la distancia en vertical, que separa un mirador del plano habitual de uso, ya sea urbano o rural —la calle, el terreno, una plaza, la era, etc.—, es indisoluble de su función. Así, el mirador que culmina la torre de la escalera de la Casa Bofarull toma forma, como ya nos está acostumbrando Jujol, a partir de una mezcla tácita entre la tradición más ancestral —un vestigio mediterráneo tan interiorizado como el de la torre²⁰³— el símbolo —transmisor de su particular cruzada cristiana²⁰⁴— y su capacidad de innovación artística en la manifestación de los dos anteriores.

Describo el desarrollo de la escalera (fig. 77-02). Para ascender al punto más alto desde su entrada, deberemos subir los cuarenta y cinco escalones de granito que nos separan de la planta baja a la planta desván; a continuación, ascender de nuevo para llegar a la planta habitada de la torre, situada ya encima de la casa; a partir de aquí, salir al exterior desde un cuerpo tangencial a la torre y, por una escalera de un tramo y diez escalones, acceder al mirador situado justo bajo el ángel custodio; el último acceso, el que permite reparar cualquier incidencia que tuviera la estatua o su engranaje, se alcanza a través de una nueva escalera, esta vez metálica y soportada por un perfil, que finalmente desemboca en el hueco que atraviesa la cubierta piramidal. Una vez en este punto, es posible deambular y rodear totalmente la figura del ángel, protegidos por la baranda de hierro en forma de cuerdas trenzadas y previstas para hacer las veces de

203 «La torre no pertanyia a la tradició europea: no era un monument grec, ni romà, ni germànic. La torre és un element semític. Va ésser a l'Àsia pròxima on els grecs varen fer-la seva en l'estructura escalonada del Mausoleu, i allí la van aprendre els romans, per copiar-la en l'anomenat Sepulcre del Escipions a Tarragona. (...) Als Països Catalans tot fa pensar que hi devia servir a través de l'Àfrica del Nord i de l'Espanya musulmana. Era el vell zigurat verticalitzat per a servir de trona al muetzi que arribava a donar forma als massissos minarets quadrats del Magreb i de les torres almohades.» Alexandre Cirici, *L'arquitectura catalana* (Barcelona: Teide, 1975) 66.

204 «En la torre ¿no podemos entender el castillo de la perfección usando una frase teresiana de “Las Moradas” y en el guerrero que escala la torre, elevándose sobre la tierra, al buen cristiano, que se esfuerza en alcanzar a lo alto de la perfección *altiora pero* (sic)? *Ad majora natus sum?*.» Josep M. Jujol, “Fiestas centenarias” *op. cit.*



SECCIÓN POR ESCALERA

0 5 10 15 m.

77-02: Sección por escalera. Dibujo: Guillem Carabí sobre plano realizado por J. R. Agustín, autor del levantamiento de planos en *La Casa Bofarull*, Josep Maria Jujol. EPSEB, 2004.

tederos que iluminan el conjunto escultórico²⁰⁵. El ascenso, atendiendo a sus diferentes resoluciones arquitectónicas, puede dividirse según cuatro espacios encadenados, y diferenciados, que atienden cada uno a sus propias particularidades: 1, desde la planta baja hasta la planta desván; 2, de la planta desván hasta la planta habitada de la torre; 3, de la planta de la torre al mirador bajo cubierta, y 4, el espacio definido por la cubierta piramidal, última cubierta arquitectónica antes de llegar al ángel veleta. Son éstas las mismas divisiones que establece Jujol, en el primer croquis que elabora de la torre²⁰⁶, en 1913.

Recorrido interior de la escalera

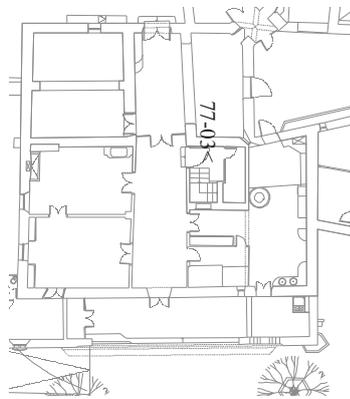
El primer espacio anunciado es el que discurre por los tres pisos de la casa y se caracteriza por mantener cuatro tramos de cinco escalones en cada ascenso completo. Para llegar al piso superior, hay que salvar veinte escalones con sus correspondientes descansillos; toda la escalera, en este primer espacio, se desarrolla sin más huecos que los que dan acceso a cada planta, con la excepción de una ventana cuadrada situada en la fachada sur, justo por encima de la cubierta inclinada de la planta desván. Acompañando la escalera, una barandilla continua de hierro y pasamanos cilíndrico de madera: los hierros asemejan trozos de cuerda atados y anudados entre sí, cuyos encuentros con las pletinas verticales de cada esquina finalizan a modo de culebras que se hubieran enredado entre ellas; el pasamanos, de madera, se interrumpe en rítmicos estrangulamientos de su sección, lo que facilita su montaje como si de una pieza continua se tratara (fig. 77-03).

Cada una de las paredes, que limitan interiormente la caja de la escalera, mantiene una línea paralela continua a la ascensión que las divide en dos colores: el amarillo en su zona inferior, y el azul en la superior, sensiblemente de mayor altura (fig. 77-04). Aquí, la tradicional división de las paredes de los interiores domésticos, cuyo origen próximo debemos buscar en las casas señoriales del siglo XIX²⁰⁷, se torna en división

205 *Vide* cap. 7.2 *Mirar al cielo: descubrir el ángel*: 396-398.

206 *Vide* fig. 2-22 en cap. 2.3 *Veintidós metros de altura: pilotar desde la cúspide*: 176.

207 Parte del proceso de ennoblecimiento de las casas señoriales, durante los siglos XVIII al XIX consistía en tratar las superficies verticales de las salas principales con zócalos, arrimaderos, plafones y cornisas que contenían escenas pintadas alusivas a la historia de la familia de la casa, pinturas mitológicas y alegóricas, imitación de órdenes clásicos o plafones que ordenaban y modulaban las paredes. Tal como explica M. Isabel Rosselló, en las salas de menor compromiso o que se entendían como de un orden jerárquico menor, se advierte un proceso de abstracción donde los órdenes clásicos y las pinturas alusivas dejan lugar a las fajas y los plafones, perdiendo su función decorativa e incidiendo en su cometido funcional como era el de preservar el paño de pared sobre el que se apoyaban los muebles. M. Isabel Rosselló, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, Tesis, ETSAB-UPC 2005: 117.



77-04: Detalle de sombras arrojadas sobre la pared. El orden de los colores de fondo potencian la lectura de las sombras. Fotografía: Guillem Carabi, marzo de 2007.



77-03: Detalle de la escalera. En primer término el pasamanos de madera con cabeza de serpiente, y los hierros de la barandilla como culebras. Al fondo, el amarillo y azul que recorre en paralelo toda la escalera. Fotografía: Guillem Carabi, marzo de 2007.

cromática invertida respecto a lo que podemos denominar una lógica convencional²⁰⁸; eso significa que quien recorra la escalera habrá tocado los cuerpos escurridizos de culebras y serpientes y visto los dos colores que mejor sintetizan el exterior de la casa: amarillo y azul intenso, la luz y el cielo del Camp de Tarragona. Al margen de la búsqueda y feliz coincidencia fenoménica entre los colores utilizados y su entorno, no es menos evidente el conocimiento que, del contraste de las tonalidades, tenía Jujol. Compartiendo poco en común con investigaciones más técnicas —como la teoría de Newton sobre la física de la luz— o de carácter más psicológico —la *Teoría de los colores* de Goethe—, y situado, seguramente, en franco paralelismo con el método de observación de Aristóteles y Leonardo da Vinci:

Entre diferentes colores igualmente perfectos, aparecerían de modo más excelente los que sean contemplados cerca de su contrario directo: un color pálido contra el rojo; un negro frente al blanco..., el azul cerca del amarillo; un verde próxima al rojo; porque cada color es visto más nítidamente si se opone a su contrario en vez de a cualquier otro similar.²⁰⁹

La combinación de colores que sugiere Leonardo, basada en la experiencia y no en el desarrollo de complejas teorías científicas sobre el círculo cromático, obtiene una clara resonancia en el modo de trabajar experiencial que le gustaba utilizar a Jujol. Uno de sus últimos alumnos, Josep M. Fargas, lo expresa de la siguiente manera:

Quan anàvem a la Catedral de Barcelona, Jujol ens portava per comentar les inscripcions llatines que es veien a les verticals de l'absis; una vegada em va fer comentar els colors que hi veia. Vaig començar dient que era un marró... Jujol m'interrompí immediatament: "el marrón és de porteres, no existeix el marrón! Marrón i beige són afrancesaments ridículs; vostè només ha de dir clar o fosc!"²¹⁰.

De las palabras de Fargas, rescatadas de entre los recuerdos que conserva de las clases de dibujo de Jujol, se deduce el interés que el arquitecto mostraba por el lenguaje: Jujol sentía verdadera aversión por el uso de palabras importadas, más cuando su

208 Jujol invierte el sentido *lógico* que se supone en dos tonos que, lejos de utilizarse como protección frente a la colocación en la pared de mobiliario, debería responder a la captación en mayor o menor grado, de la escasa luz solar que le llega al hueco de la escalera. En la Casa Bofarull, Jujol invierte esta lógica —tono más claro en la mitad inferior, y más oscuro en la mitad superior— en clara alusión simbólico-abstracta del entorno natural inmediato. El resultado óptico en su visión de abajo hacia arriba es una caja de escalera fuertemente contrastada con el óculo que se abre al final del recorrido vertical.

209 Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, citado en Paul Zelanski y Mary Pat Fisher, *Color* (Madrid: H. Blume, 2001) 55-56.

210 Josep M. Fargas, arquitecto. Entrevista personal, el martes 14 de diciembre de 2010. [Cuatro meses después de la entrevista me informo de su fallecimiento el día 19 de abril de 2011, a los ochenta y cinco años de edad, a través de *La Vanguardia*. Desde estas líneas, mi más sincero recuerdo a quien fue insigne arquitecto barcelonés y uno de los alumnos en la última etapa docente de Josep M. Jujol].

origen respondía a unas raíces que poco tenían que ver con las propias —recordemos la poca confianza que tenía en las innovaciones lingüísticas que no se fundamentaban en la etimología de las palabras²¹¹. La burguesía afrancesada, aquella que distinguía una clase social con una posición cómoda y adinerada, aquella con la que Jujol no conseguía conectar para obtener buenos encargos²¹², era la que utilizaba esos esnobismos afrancesados en el lenguaje, tan alejados de los principios filológicos que siempre había defendido el que había sido su amigo y durante algún tiempo profesor particular de su hijo, Emili Vallès²¹³. En cuanto al cromatismo, lo que de verdad parece interesar a Jujol es la síntesis que genera en la retina una determinada mezcla de tonalidades, es decir, la combinación de tonos que se perciben como un claro o un oscuro.

Las vehementes palabras que dirige a un joven y sorprendido alumno Josep M. Fargas, no buscan tanto un rápido esquematismo a la hora de definir un color, sino hallar el fondo que se esconde tras la imposibilidad de definir con palabras una mezcla difícil de calificar, la suma o compendio de sus propiedades más definitivas. La solución que propone, «clar» o «fosc», alude a una definición que pone de manifiesto la voluntad por incorporar las cualidades de volumetría —luz y sombra— que un determinado tono pueda dar al conjunto. En su respuesta a Fargas, Jujol está corroborando lo que destilan sus escritos cuando, en sus descripciones de obra, ornamentos o motivos construidos, necesita aludir a lo que habitualmente entendemos por color: salvo rara excepción en la que explicita el color como es el caso del rosa, el rojo, el blanco, el oro o el plata,

211 «Estaba en desacuerdo [Jujol] con algunos aspectos de la “Renaixença” lingüística de Pompeu Fabra y más conforme con Emili Vallès, quien, en su opinión, era mucho mejor filólogo, ya que se preocupaba de buscar la etimología de las palabras.» Josep M. Jujol, Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 122.

212 Jujol no sentía excesivas simpatías por la gente adinerada, máxime si además eran causas de tipo económico las que impedían acabar el trabajo según había sido proyectado; su aversión queda patente en la respuesta que Jujol da, al sobrino de los propietarios de la Casa Milà, junto a Federico Correa, cuando se presentan a él como nuevos alumnos en la Facultad de Arquitectura: «Fuimos como alumnos nuevos a presentarnos, y Alfonso Milà le dijo que era sobrino del propietario de La Pedrera, y esto produjo en Jujol una reacción violenta: “Parece mentira, esos horribles burgueses que no quisieron por razones económicas terminar el edificio”.» “Jujol como profesor —entrevista a Federico Correa—”, *Quaderns 179-180*, *op. cit.* 35.

213 Sabemos por su hijo y biógrafo Josep M. Jujol Jr. que Emili Vallès, filólogo y matemático, daba clases particulares de cálculo al hijo de Jujol adolescente. Es inevitable pensar que, de la amistad que se mantuvo entre ambos durante años, se derivaran conversaciones acerca de temas diversos, ente ellos, la lengua. La posición de Vallès al respecto, queda reflejada en el discurso de inauguración de 1916, efectuado en el Instituto de Cultura: «No és que mai s’hagi deixat de parlar ni d’escriure en català, i d’això són testimonis qualque publicació en llengua nostra que mai no ha deixat d’aparèixer àdhuc en els temps de major desorientació lingüística com fou la primera meitat del segle XIX, i en som també nosaltres, anelles encara d’una cadena que, per mitjà dels nostres passats, ens lliga a la tradició que ens fa fills directes, i no pas descendents col·laterals de la llengua de Roma.» Emili Vallès, “Apologia de la llengua catalana”, *Discurs inaugural del curs acadèmic de l’Institut de Cultura i Biblioteca popular per la dona del dia 1 d’octubre d’enguany*, Barcelona, 1916: 40.

habitualmente prefiere utilizar expresiones como «(...) el color de las letras es variado (...)»²¹⁴, «(...) colores de mosaico de cristal (...)»²¹⁵, o «(...) orientaciones varias y colores(...)»²¹⁶.

Retomemos el curso de la escalera; si la naturaleza al entrar en la casa funcionaba, como veíamos en páginas precedentes, como resonancia de lo sagrado, como resonancia de la creación divina, ahora esa misma naturaleza se advierte más terrenal e inunda el interior de la torre de la escalera validando el preciso comentario de un joven y alumno de Jujol, Alfonso Buñuel, puesto en boca de Ràfols²¹⁷:

de «tremendo efecto es», dice Buñuel, en el interior, el barandado de la escalera mirándolo desde abajo. «Infinidad de lombrices de hierro se retuercen allí, desesperadas y elegantes.»

A las lombrices que señala Buñuel, hay que añadir los dragones²¹⁸ situados en las esquinas de la claraboya hexagonal abierta en el suelo de la última planta habitable de la torre (fig. 77-05). El «efecto» señalado por Buñuel responde a dos razones fáciles de descifrar: por una parte, a la mirada dirigida desde abajo hacia arriba, siempre llena de sugerencias por cuanto no es nuestra mirada habitual —no es ésta la mirada que nuestro cerebro está habituado a procesar, más dado a mantener una visión aproximadamente paralela al horizonte y en franca conexión con la ley de la gravedad. La segunda razón tiene que ver con el número de animales —«infinidad»— que dan forma a los diferentes elementos de la escalera: si en la entrada de la casa un insecto-sacerdote *oficiaba* la misa, ahora son las lombrices, las culebras (fig. 77-06), las serpientes, los dragones o los camaleones los que acompañan nuestro recorrido vertical con destino al mirador. La simbología asoma de nuevo entre los recursos zoomorfos utilizados por Jujol. ¿No es la serpiente, cuyo rostro nos mira fijamente antes de iniciar el paso para cruzar el primer peldaño de la escalera, reflejo de lo terrenal, del animal que, protagonista de tantas tradiciones y folklore de carácter mediterráneo, en ocasiones repele y en otras se

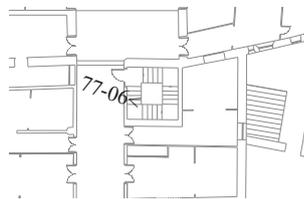
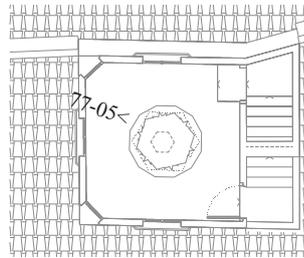
214 Josep M. Jujol, “El nuevo pendón del Rosario de la Aurora de la Catedral”, *op. cit.*

215 Josep M. Jujol, “Acerca del nuevo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona”, reproducido en Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 165.

216 *Ibidem.*

217 J. F. Ràfols, “Jujol”, *Cuadernos de arquitectura op. cit.* 23. El comentario proviene de un ensayo de Alfonso Buñuel elaborado durante su último año universitario, en 1945; este trabajo es aludido en repetidas ocasiones por Ràfols, pero no ha quedado constancia alguna de la conservación física del mismo.

218 Los animales de hierro forjado debían sujetar la cadena de la que pendería una lámpara en vertical hasta llegar a la primera planta de la escalera, iluminando el hueco en su zona más oscura; finalmente no se instaló la lámpara, pero sí los animales. *Vide* fig. 3-16 cap. 3.2 *Torre de la escalera y soluciones de fachada posterior.* 203.



77-05: Detalle de los animales que rematan las esquinas de la claraboya de la última planta de la torre. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



77-06: Detalle de las barandillas pobladas de numerosas culebras. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.

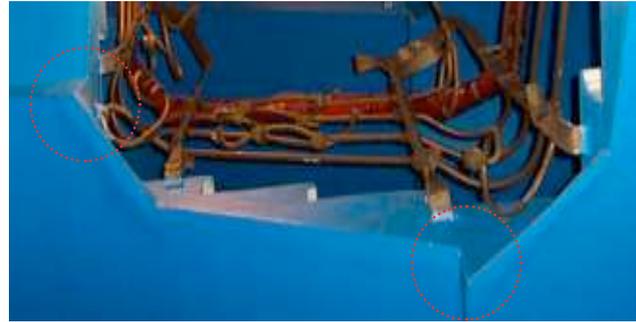
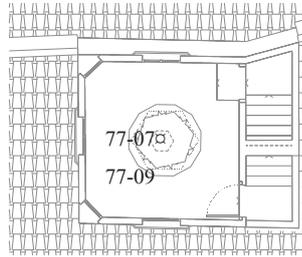
entrelaza con lo divino manteniendo vivo el discurso siempre dinámico entre lo terrestre y lo celeste? ¿No muestra la actitud de Jujol, reprendiendo al hierro-culebra que se rompe al trabajar la barandilla²¹⁹, ese momento original primavera del mundo en el que, como indica el *Génesis*, hombres y animales hablaban un mismo lenguaje en un lugar común llamado Paraíso?

Pero si la arquitectura, para ser interpretada como vehículo de transmisión de los valores morales y cristianos que acompañan cada gesto de Jujol necesita del símbolo, también es, ante todo, plástica. A los recursos cromáticos y zoomorfos debe sumarse, como operación para potenciar la idea de movimiento —es decir, lo que anima, lo que da vida²²⁰—, la manipulación geométrica de cada uno de los vértices (fig. 77-07) del ojo de la escalera: una vez más negando la esquina, Jujol achafana los dos planos de encuentro que forman el vértice, desplazando ligeramente el encadenado de la siguiente arista. Esta operación enfatiza la idea de movimiento rotacional, al transformar la simetría de las esquinas en triángulos direccionados (figs. 77-08 y 77-09).

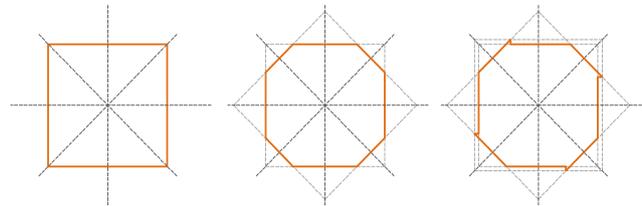
El montaje escenográfico, sin embargo, no se detiene aquí. Un giro inesperado convulsiona al espectador quien, de nuevo, ve como se tornan difusas las fronteras entre exterior y interior, real o irreal. Si la naturaleza había tomado el interior de la caja de la escalera a través del control cromático y la inclusión de reptiles que se retuercen por el ojo de la escalera, la visión del óculo superior, claraboya abierta cuya luz llega a través de las ventanas situadas en el 2º espacio, ofrece una imagen muy próxima a la descripción del mecanismo que mejor sintetiza la manera moderna de mirar y congelar por un instante la

219 Es ineludible señalar la conocida anécdota que explica el señor Magarolas al respecto y que ilustra a la perfección este sentido de animación que otorgaba Jujol a los materiales. Cuenta el hijo del herrero Ramon Magarolas que en más de una ocasión vio, siendo niño, como Jujol, al observar que un hierro de la barandilla se rompía al procurar su padre con fuerza que éste se doblara en el transcurso del trabajo, Jujol se quedaba mirando el hierro y acto seguido le increpaba durante un buen rato: «Veus, això et passa per dolent!». Francesc Magarolas, entrevista personal, el viernes 30 de octubre de 2009.

220 Jujol identificará en varias ocasiones la idea de plástica con la del movimiento y, éste, con la de la vida. Refiriéndose al portal mayor de la Catedral de Tarragona, escribe: «(...) véase animar las piedras y cobrar vida. Muy fuerte impresión producen en el ánimo del contemplador de tales sillares, aquellos dorados rojizos mármoles seguramente extraídos de las ruinas romanas de la ciudad clásica: parece que se mueve y agranda aún más la inmensa arcada y que muestra su hermosa escultura tan ingeniosamente combinada con la construcción (...)» Josep M. Jujol, “El mejor punto de vista”, *Semana Santa* (1946). Marta Llorente ha fundamentado, en términos similares, la relación de *animación* existente entre naturaleza y vanguardias: «(...) El sentido que daba Kandinsky a la propia naturaleza se basaba en la creencia de que bajo su apariencia quieta y fragmentada late el alma continua de las cosas.» Marta Llorente, *La memoria de la abstracción*, Tesis Doctoral, ETSAB 1991, 81. Kandinsky se situaría como un precedente en el que hallar puntos de contacto entre espiritualidad y plástica, un terreno que no le es ajeno a Jujol.



77-07: Detalle de la escalera donde se aprecia el cuadrado achaflanado de las cuatro aristas que forman del hueco de la misma, y el sutil desplazamiento en el encadenamiento de la siguiente arista. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



77-08: Esquema proceso geometrización del forjado del hueco de la escalera: 1º cuadrado completo; 2º achaflanado de las esquinas; 3º prolongación chafalán y trazado perpendicular a la arista. El dibujo muestra la superposición de dos cuadrados, uno girado 45º y el siguiente aumentado de escala para justificar el crecimiento del chafalán. Es muy posible que el desarrollo en obra fuera más intuitivo y menos geométrico que lo que aparenta el esquema. Dibujo: Guillem Carabí.



77-09: Visión en *contrapicado* de la escalera. Al fondo, el hexágono amarillo que distingue la última cubierta bajo la estatua del ángel. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.

visión de un paisaje: la fotografía. El hijo de Jujol describe, acertadamente, la similitud del techo de la caja de la escalera con un objetivo fotográfico:

(...) Parece como si nos hallásemos, en el fondo de un pozo en el que unas sogas movedizas cayeran al abismo, mientras que el brocal semeja el colosal objetivo de una cámara fotográfica, permanentemente abierto en su forma hexagonal. A su través, se advierte un pequeño ojo brillando igualmente, sugerido por una claraboya del pavimento del mirador²²¹.

El símil se acentúa por el ingenio estructural que utiliza el arquitecto para solucionar el último forjado del hueco de la escalera: una estructura recíproca²²². La disposición de las vigas, que conectan su último tercio entre ellas y forman el hexágono del hueco de la claraboya, produce como resultado un efecto de movimiento centrífugo a su alrededor; este movimiento lanza dinámicamente las vigas hacia el perímetro de los muros azules que rodean la escalera, dejando el centro saturado por el contraste de su antítesis cromática, el amarillo, que potencia el efecto de espacio concatenado que gira y parece no tener fin (fig. 77-10).

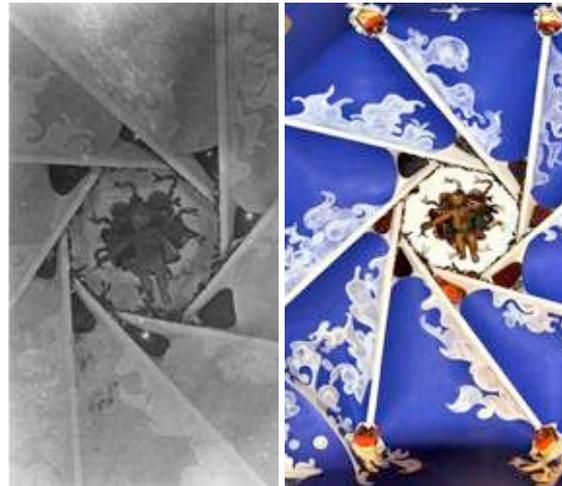
El uso de una estructura recíproca también es ensayado, de forma coetánea, en la Casa Negre de Sant Joan Despí (fig. 77-11). Aunque con una resolución sensiblemente distinta —el final del techo lo ocupa la imagen de un niño ángel de apariencia barroca y las vigas se acompañan de unas llamas azules pintadas, siendo el centro de la estructura un octógono—, el resultado y el método empleado son los mismos: un espacio centrífugo como remate interior de una caja de escalera. Buscar los antecedentes de estos movimientos centrífugos nos lleva, de forma inequívoca, a sus colaboraciones con Antoni Gaudí. Aunque en estructuras más sencillas por cuanto no debían sostener estructuralmente un forjado, pero igualmente expresivas en lo referente al impacto visual, las rodajas del techo de la sala hipóstila del Park Güell y los techos de las Casa Batlló y la Casa Milà (fig. 77-12) son ejemplos a los que acudir si queremos identificar similares efectos en su resolución formal, válidos, sin embargo, para mostrar la continuidad de una expresión plástica que enfatiza el movimiento rotacional, pero no adecuados si lo que queremos es analizar el proceso constructivo de tal agitación formal. Para hallar esos indicios constructivos debemos dirigir nuestra mirada hacia un referente mucho

221 J. M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 88.

222 El término *arquitectura recíproca* lo tomo de *Reciprocal Frame Architecture*, concepto acuñado y desarrollado por Olga Popovic, que define como «(...) a three-dimensional grillage structure mainly used as a roof structure, consisting of mutually supporting sloping beams placed in a closed circuit.» Olga Popovic, *Reciprocal Frame Architecture* (Oxford: Architectural Press, 2008) 1.



77-10: Detalle de la claraboya y el techo con estructura recíproca. Fotografía: <http://img440.imageshack.us/img440/2792/casabofarulltarragonaesxz9.jpg>. Recuperado el 05 de abril de 2011.



77-11: Vista cenital interior del techo de la Casa Negre, en una imagen de época y en una actual. Fotografías: AHMSJD, 1925-28 y Bernat Gual, octubre de 2010 respectivamente.



77-12: Uso del yeso y del color respectivamente, con el objeto de mostrar una visión en movimiento. Detalle de lámpara de techo en una sala principal de la Casa Batlló. Fotografía: <http://www.flickr.com/photos/javier1949/3302795039/>. Recuperada el 12 de abril de 2011. Detalle de una la rodelas en el techo de la sala hipóstila del Park Güell. Fotografía: Pere Vivas/Ricard Pla, en *Gaudí, una introducción a su arquitectura* (Barcelona: Triangle Postals, 2001) 109.

más alejado en el tiempo; un tiempo y una época pretérita en los que la economía de medios y una filosofía franciscana de los recursos empleados, estimulaba el ingenio para optimizarlos. Deberemos remontarnos hasta principios del siglo XIII, momento en que Villard d'Honnecourt inicia la edición de su *Cuaderno* en el que, a través de sus sesenta y seis láminas,

(...) Encontraréis gran ayuda en la albañilería y en las máquinas de carpintería, lo mismo que en el retrato, los dibujos, tal y como el arte de la geometría lo manda y enseña.²²³

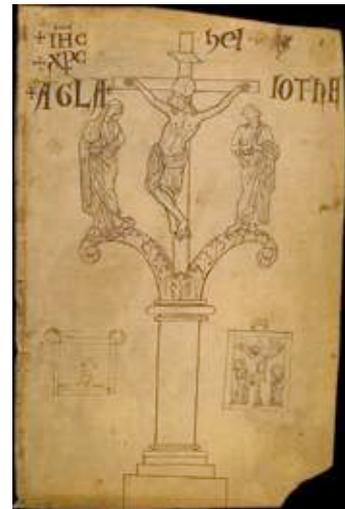
El *Cuaderno* consta de un conjunto de pergaminos con dibujos en ambos lados; cada hoja o lámina mide 14 x 22 cm., y los temas dibujados abarcan desde los apuntes elaborados a partir de las numerosas visitas que realiza Honnecourt a las obras de las catedrales de Chartres, Meaux, Reims o Laon en Francia, Lausanne o Hungría, a los dibujos de ingenios mecánicos tales como una máquina para serrar troncos, pasando por sus inquietudes en aspectos concernientes a un universo tan natural como era la guerra en el siglo XIII, o la escultura como elemento básico de los programas arquitectónicos de los edificios. Jujol conoce el *Cuaderno*; lo manifiesta a partir del comentario escrito en las notas previas para una conferencia, acerca de un crismón, en 1926:

Conec un dibuix del segle XIII en que està representada la crucifixió y damunt diu +IHC, +XPC i además HeL y ho interpreta l'autor del llibre helios = sol o senyor. (diu ell) AGIA per ATIA la santa y damunt de St. Joan: IOH THE y ho interpreta Johannes Theologos. Aquest llibre és un quadern d'un arquitecte del segle XIII que's deia Villard d'Honnecourt que ara és a l'escola de Reims que era de major influència clàssica que l'escola de l'Ille de France de Paris. Sembla que aquest home havia estudiat lo trivium y lo quatrivium diu lo comentador, que publica lo quadern normal que dich fundartse en les moltes notes llatines que acompanyen les figures ²²⁴.

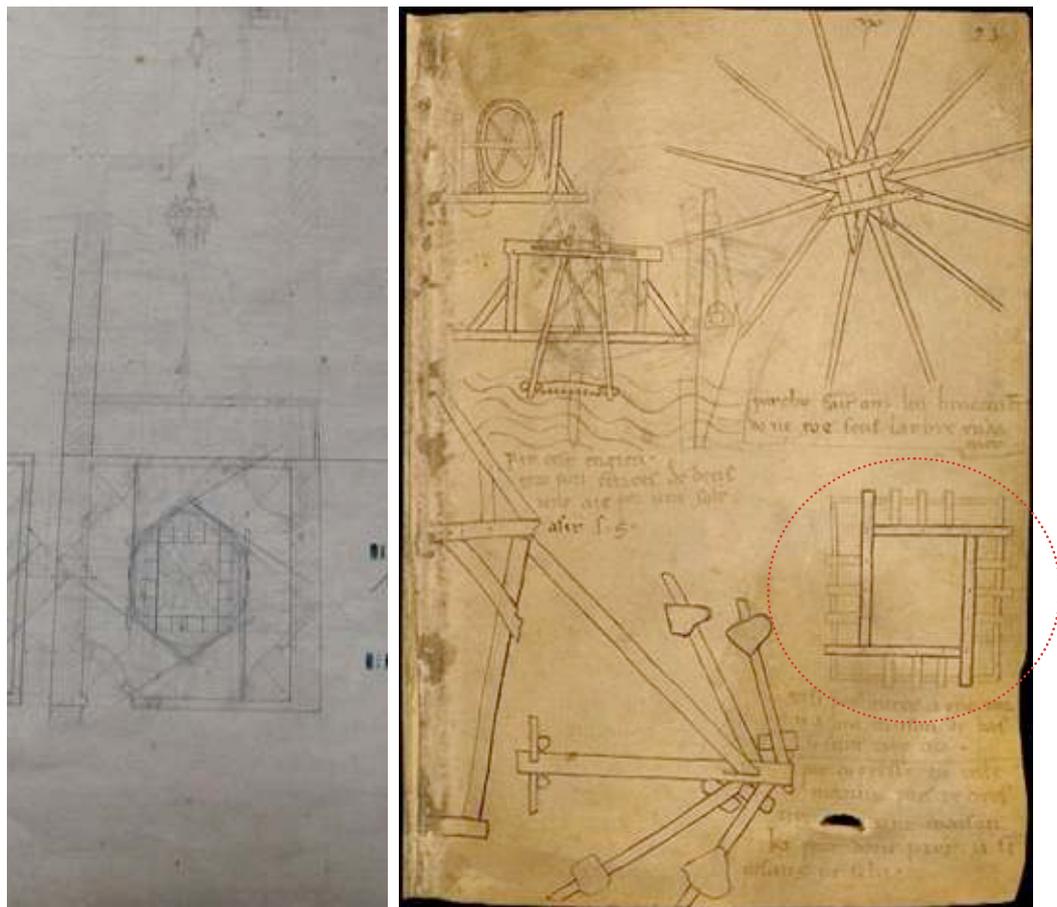
El dibujo del crismón al que hace referencia en las notas está actualmente catalogado como lámina 15 (fig. 77-13), mientras que el croquis que nos interesa se localiza treinta páginas más adelante, en concreto en la lámina 45 (fig. 77-14). Es más que probable que Jujol hojeara toda la edición, y más teniendo en cuenta, que constaba de sesenta y seis hojas, número suficientemente discreto como para que una curiosidad inicial derivara

223 Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Alain Erlande-Brandenburg *et altri* (Madrid: Akal, 1991) 8.

224 Josep M. Jujol, *Apuntes para una conferencia* (Els Pallaresos: AJ, documentación inédita, 1926). Jean-Baptiste Lassus, arquitecto que participó en la restauración de Notre-Dame de París, será quien publica redibujando cada lámina, el cuaderno de Honnecourt; su muerte, en 1857, le impedirá ver finalizada su obra tomando el relevo Alfred Darcel quien culmina la edición iniciada por Lassus. En 1859, una nueva edición inglesa completa la anterior, sumándose un facsimil bajo la dirección de Henri Omont en 1906, para la Biblioteca Nacional de Francia.



77-13: Lámina 15, en Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Alain Erlande-Brandenburg *et altri* (Madrid: Akal, 1991). Calvario con Cristo y dos personajes, inscripciones y croquis periféricos.



77-14: Comparativa fragmento de AJ/CB/058 con el dibujo en planta del proyecto de techo de la torre de la escalera, y la lámina 45 en Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Alain Erlande-Brandenburg *et altri* (Madrid: Akal, 1991). Entre los ingenios dibujados se señala en rojo el correspondiente a una estructura recíproca muy elemental, probablemente con el objeto de servir de soporte para un balcón.

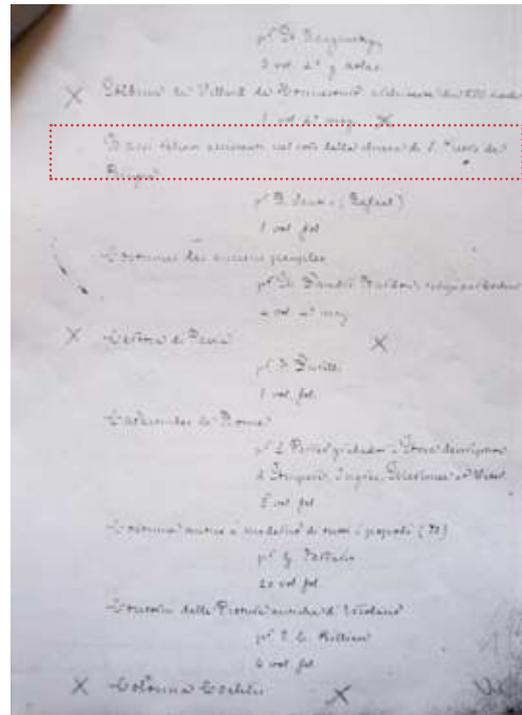
seguidamente en una mirada al conjunto; Jujol cita el *Cuaderno* de Honnecourt en 1926, y la torre mirador ya está construida y acabada desde el año 1919. Siete años separan los dos datos objetivos, pero sabemos también que el libro se hallaba en una de las librerías de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Barcelona, situada en la planta baja del edificio de Elies Rogent; desde su fundación en 1875²²⁵, el álbum aparece en el listado de ese mismo año²²⁶, completando el inventario de libros que pasan a formar parte de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura (fig. 77-15). La manera como Jujol cita el álbum —cuando algo es reciente o se acaba de conocer, suele explicitarse inconscientemente, y Jujol lo menciona con cierta familiaridad—, y la certeza de su existencia en la biblioteca de la facultad, permite tomar el croquis situado en el extremo inferior derecho de la lámina de Villard como un posible precedente.

El dibujo es una estructura recíproca muy elemental, pero en su simplicidad amaga la capacidad de dichas estructuras por sustentarse estructuralmente y, a la vez, expresar un instante congelado del movimiento que visualmente generan. Esta identificación entre una forma que resuelve el espacio y su expresión literal con la idea de movimiento, forma parte del mundo creativo de Jujol, cuya efectividad en resolver constructivamente un espacio asociado a su potencial expresivo, se integra en los automatismos o invariantes que Jujol ha asimilado y que se descubren en varios de los rincones de la reforma de la Casa Bofarull.

Existe un croquis de Jujol que sintetiza esta afinidad por el movimiento en espiral ascendente —coincidente con la dinámica propia de las estructuras recíprocas— y un universo local arraigado a los valores de la tierra. Se trata del dibujo de un proyecto para la decoración de un techo de ubicación desconocida (fig. 77-16); su composición reproduce un movimiento circular que envuelve a los personajes, elementos y fragmentos de naturaleza que en él se representan, dispuestos en círculos concéntricos enlazados

225 «Finalmente, en el año 1875, nace la Escuela de Arquitectura de Barcelona (...). La Academia Provincial de Bellas Artes procede, entonces, al traspaso de las pertenencias de la “Clase de Arquitectura” y de la Escuela de Maestros de Obras a la nueva Escuela. Así llegan, a la biblioteca que entonces se inicia, unos 400 libros.» M. Ll. Pons y Conxita Sangenis, “Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d’Art de Catalunya y el Museu Nacional d’Art de Catalunya”, Barcelona 18-21 de agosto de 1993, en *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: Perspectivas actuales* (München-New Providence-London-Paris: IFLA Publicacions 74, 1993) 177.

226 “Traslación de la Escuela de Arquitectura a la nueva universidad”, *Actas de la Junta de Gobierno de la Academia de Bellas Artes*, 22 de abril de 1875.



77-15: Hoja correspondiente al inventario de libros trasladados a la nueva Escuela de Arquitectura de Barcelona, en las *Actas de la Junta de Gobierno de la Academia de Bellas Artes*, 22 de abril de 1875, ARABASJ. En rojo se subraya el título que reseña al álbum de Villard d'Honnecourt.



77-16: Decoración para techo, de Josep M. Jujol, en Ligetlijn&Saariste, *Josep M. Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 37.

según la lógica geométrica de una espiral. Camuflada entre los distintos motivos, aparece la firma de Jujol y el año de realización del dibujo: 1940.

Un primer límite que recorre el perímetro rectangular de la hoja de soporte, compuesto de motivos vegetales, rodea la composición; sus trazos son los únicos que se llenan de tinta, ganando veracidad su papel de marco: la línea que sirve de límite se repasa aumentando su grosor y, desde ella, van apareciendo los distintos motivos, tomando distintas direcciones y tamaño movidos por un aire invisible, como si de un campo se tratara. Primera operación, pues, apropiarse del límite que, por geometría, ya brinda el soporte sobre el que se dibuja —un papel de carta usado—, reconvertido ahora en ventana a través de la que se verá el nuevo universo dibujado. El grosor añadido a dicho límite o marco también tiene otra función: se establece, visualmente, un primer plano a partir del cual se desarrolla el resto de composición, siempre supeditada a esta primera ventana, siempre supeditada, pues, a una realidad lejana.

En un primer estrato, entrelazado a esta vegetación, se identifican diferentes elementos todos ellos pertenecientes al campo: diversas casas; una iglesia; un carro tirado por bueyes y, al frente, el campesino; un niño jugando al aro vigilado de cerca por su madre con una tinaja sobre la cabeza; un par de hombres transportando un tronco de molino y mujeres ataviadas con el pañuelo y la ropa propias de quien trabaja y vive en el campo. En un segundo estrato, separado del primero por unas líneas que asemejan nubes o montañas, se continúan sucediendo parecidas escenas: un hombre guiando el caballo atado a un arado; una casa con chimenea de la que sale humo; un pastor sentado sobre una roca y en frente un buey, una vaca o cualquier otro animal de pastoreo; un árbol con frutos y una valla de madera. En el tercer y último estrato, la escena de un hombre dirigiéndose a un perro, un árbol y, finalizando la espiral —es más propio hablar de espiral y no de estratos, en tanto que cada uno se enlaza con el siguiente sin solución de continuidad—, cuatro figuras que asemejan otros tantos pájaros en círculo. El dibujo contiene todos los ingredientes que, localizados en un punto intermedio entre figuración

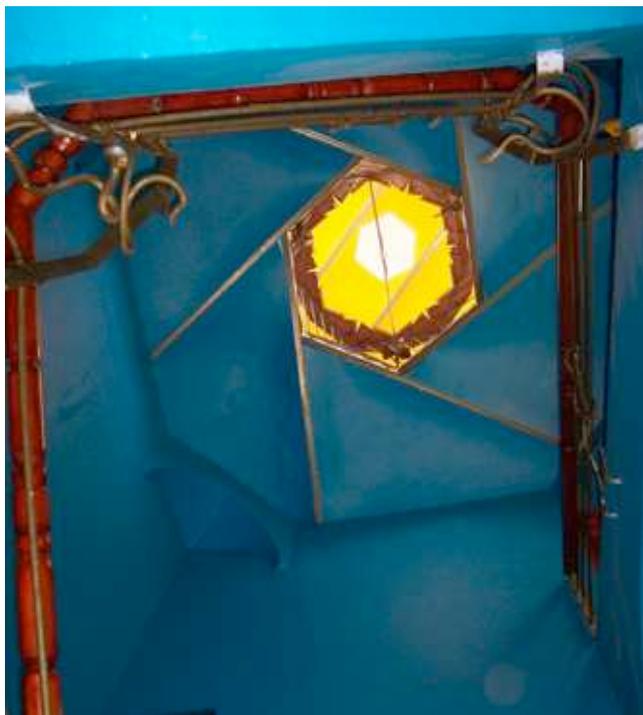
y abstracción²²⁷, pueden leerse en la visión obtenida del hueco de la torre de la escalera (fig. 77-17): elementos del campo —las lombrices—, el exterior natural —el azul del cielo y el amarillo del sol—, y el movimiento rotacional en espiral enfatizado por la barandilla recortada en diente de sierra que permite asomarse a través del hueco.

Mediante las diferentes transformaciones ópticas y materiales, Jujol va construyendo un universo local cuya visión altera, para acercarnos plásticamente a su ideario arquitectónico; el dibujo de 1940, hacia el final de su trayectoria vital, testifica la constancia y confianza en un método no escrito: el movimiento como síntoma de lo vital, de lo animado, el universo rural como telón de fondo y la plástica visual como herramienta que aproxima el espectador a la belleza.

Es el momento ahora de volver sobre el origen de la imagen que soluciona el hueco de la escalera. Líneas atrás he comentado, siguiendo las palabras del hijo de Jujol, la posibilidad de que la imagen cenital del hueco de la escalera pudiera tener su referente más inmediato en un diafragma fotográfico, paradigma de la imagen de la modernidad junto con el cinematógrafo; sin embargo, rastrear una vez más los textos que desde su puño y letra escribe Jujol, abre nuevas posibilidades de interpretación. Una posible referencia en la definición material de la expresión plástica de la escalera o, mejor enunciado, una imagen residente en el imaginario de Jujol que autorizara el detonante para una determinada manera de dar expresión a la realización de un espacio, bien pudiera estar contenida en los versos de Dante. Si, según una vez más asegura su hijo y biógrafo, una de las lecturas habituales a las que acudía su padre era *La Divina Comedia*²²⁸, no es difícil pensar en una asociación visual entre sus versos y la aproximación a su transcripción construida: las alusiones a un cielo —el Empíreo— que gira repleto de luz son numerosas en la tercera cántica o *Paradiso*. Sirva, a modo de ejemplo, la siguiente terceta:

227 Utilizo aquí el término *abstracción* en sintonía con la explicación que, del mismo, realiza Alfred H. Barr: «(...) son abstracciones puras aquellas en las que el artista realiza una composición de elementos abstractos tales como formas geométricas o amorfas. Aproximaciones a la abstracción son las composiciones en las que el artista, partiendo de formas naturales, llega a transformar éstas en formas abstractas o cuasi abstractas. Apunta a un fin abstracto, mas sin alcanzarlo por completo.» Alfred H. Barr, “Cubismo y arte abstracto”, *La definición del arte moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1989) 95. A pesar de —o gracias a— la sencillez de la definición, podemos asimilar la plasticidad de las operaciones de Jujol a lo que Barr denomina «aproximación a la abstracción.»

228 Hasta al menos cuatro veces asegura su hijo que Jujol la había leído, por lo que podemos suponer que Dante representaba una autoridad dentro de su canon cultural. Josep M. Jujol, Jr. Entrevista personal, el 09 de marzo de 2010.



77-17: Visión cenital del hueco de la escalera. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



77-18: Gustave Doré, “In forma dunque de candida rosa / mi se mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa. *Ilustraciones a la Divina Comedia, Paradiso Canto 31*, en Dante Alighieri, *The Divine Comedy by Dante, Illustrated*, Henry Francis Cary editor (London, Paris&Melbourne: Cassel&Company, 1892).



77-19: Antonio Allegri da Correggio, *La asunción de la Virgen*. 1520-23, Cúpula de la Catedral de Parma.

La Providencia, que ha dispuesto todo,
con su luz pone en calma siempre al cielo,
en el cual gira aquel que va más raudo;

ahora hacia allí, como a un sitio ordenado,
nos lleva la virtud de aquella cuerda
que en feliz blanco su disparo clava.²²⁹

Es pertinente recordar las representaciones que del Empíreo se realizan, con el objeto de comparar láminas como la que ilustra la edición de 1892 de la Divina Comedia, de Gustave Doré (fig. 77-18), o pinturas como las realizadas por El Bosco, o Antonio Allegri de Correggio (fig. 77-19). En cualquiera de ellas las similitudes con la imagen del hueco de la escalera de la Casa Bofarull son suficientemente consistentes como para tomarlas en consideración: ascensión, rotación y punto luminoso al fondo componen el tema de la ascensión al Empíreo.

No es extraño para Jujol aludir a la adjetivación que deriva del nombre del poeta italiano, con el objeto de referirse al impacto visual que produce un edificio; así lo hace durante el curso de una conferencia que imparte en las dependencias anexas al Teatro del Patronato Obrero, durante la Semana Franciscana del 7 al 14 de noviembre de 1926. A lo largo de su exposición, Jujol explica sintéticamente las diferentes iglesias por donde se dice pasó San Francisco de Asís; después de describir la iglesia *Caput et mater*, le toca el turno a la pequeña *Porziúncula*. Se trata de una iglesia de reducidas dimensiones del municipio de Asís que, según cuenta la tradición, al ser descubierta por San Francisco mientras caminaba por el campo y hallándola medio en ruinas, la restaura con sus propias manos; ante tal devoción, hacia el año 1211 los monjes del monte Subasio deciden donársela para que haga de ella la cuna de su propia orden. Jujol describe la iglesia de la Porciúncula de la siguiente manera:

La severa i graciosíssima església cedida a Sant Francesc, la “Porciúncula”, lloc de les aparicions de Jesús i Maria, origen del magne jubileu. Aquesta església molt anterior a

229 Dante, *La Divina Comedia*. Traducción de Luis Martínez de Merlo (Madrid: Cátedra). Versión en línea: http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ita/dante/dc3.htm#_msoanchor_1060. Recuperado el 22 de abril de 2011.

l'abans descrita, té una gracia dantesca, gaudiniana.²³⁰

El texto, transcrito por un redactor anónimo del diario *Tarragona*, continúa su resumen refiriéndose a la celda o dormitorio de San Francisco en Barcelona; no disponemos del resto de discurso con el que Jujol debió acompañar tan resonantes calificativos, pero a través de los adjetivos es posible intuir ciertas afinidades que nos ayuden a interpretar el ideario de Jujol. «Severa» equivale, en sus palabras, a modesta, sencilla; la propia historia de la iglesia lo corrobora. A continuación, y por dos veces, utilizará Jujol el concepto de «gracia» que, en su vocabulario personal, halla fácil equivalencia en términos como movimiento o animación. Por otra parte, identificar «dantesco» con «gaudiniano», es una expresión que, de manera similar, ya había utilizado el nuncio de Benedicto XV monseñor Ragonesi, durante la visita a la Sagrada Familia que realiza en 1915, con motivo del acto de consagración del nuevo obispo de Girona, D. Francisco de P. Mas, y su asistencia al Congreso Litúrgico de Montserrat:

Monseñor Ragonesi visitó detenidamente la cripta y la sacristía [de la Sagrada Familia], admiró el maravilloso portal de Nazaret y el claustro del Rosario, recorrió los sitios en donde han de levantarse las distintas partes del templo y vio la maqueta de éste, escuchando las explicaciones del Sr. Gaudí a quien felicitó efusivamente y de quien dijo que era el “Dante de la arquitectura”.²³¹

El paralelismo entre Dante y Gaudí responde sin duda alguna, en labios de Ragonesi, al tratamiento conjugado de poesía, ciencia, filosofía, historia y teología que ambos autores realizan en sus dos obras magnas. Es más que verosímil pensar que la resonancia de tal comentario, publicado en una revista ilustrada de carácter semanal y seguramente comentado en el círculo estrecho de Gaudí, llegara a Jujol, de la misma manera que es comprensible pensar que la actualidad de la construcción de la Sagrada Familia y la visita del nuncio fueran un acontecimiento suficientemente reverberado como para que tal comparación, verbalizada por monseñor Ragonesi, pasara a registrarse en el

230 “Semana franciscana. Conferències de divulgació”, *Tarragona* 10 de noviembre de 1926: 1; citado en J. M. Jujol Jr, *Jujol a Tarragona, op. cit.* 46. Las referencias a la plástica por parte del arquitecto Jujol son, como he señalado en varias ocasiones, más de orden práctico que teórico, pero sirva de ejemplo paradigmático el título de la conferencia reseñada que impartirá Jujol en el año 1926, cuando atravesaba uno de los momentos más prolíficos de su carrera: *Plástica franciscana*, titulará la charla que impartirá en los locales anexos al Teatro del Patronato Obrero, comentando varias de las iglesias por donde pasó San Francisco de Asís. La mención a sus dos grandes reformas, la Casa Bofarull y la Casa Negre, también formará parte del análisis: «D'art menor, record de la convivència amb els frares mendicants, se'n troben en moltes cases de tot arreu, com “Casa Negre” de Sant Joan Despí, entre d'altres, i molt prop de nostra ciutat, als Pallaresos, la Casa Bofarull».

231 *La Ilustración artística, Periódico semanal de Literatura, Artes y Ciencias*, n. 1750, 12 de julio de 1915: 473.

imaginario popular e instalándose como una asociación inevitable²³².

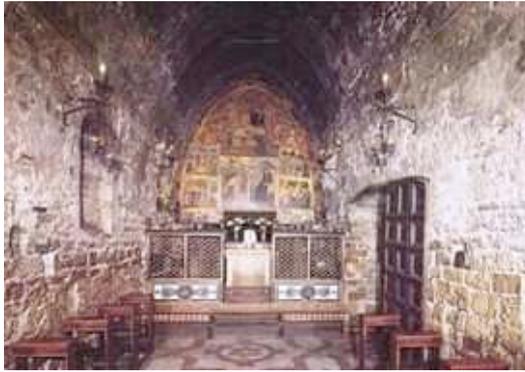
Pero ante la duda razonable que pudiera poner en entredicho lo expuesto, puede ensayarse otra vía de interpretación más arquitectónica: si la admiración de Jujol por su maestro Gaudí está fuera de toda duda, y su afición por la lectura de *La Divina Comedia* es cierta, no es difícil pensar que Jujol asociara, en un espacio de factura tan sencilla y reducidas dimensiones como es la iglesia de la Porciúncula, (fig. 77-20) un efecto similar a la visión que ofrecen, por ejemplo, las Escuelas de la Sagrada Familia (fig. 77-21): tanto en uno como en otro edificio, la relación de escala entre ambos se manifiesta por su aproximación física y por la oposición, en términos de bulto o volumen, respecto a sus mayores, la Sagrada Familia y la basílica de Santa Maria degli Angeli. El espacio de los dos pequeños edificios mantiene su independencia, así como sus valores constructivos, espaciales y representativos propios, a los que parece querer aludir Jujol cuando habla de «gracia dantesca y gaudiniana»: un cambio de escala que concentra y, a la vez, conserva íntegramente el interés artístico de cada una de estas pequeñas piezas.

El rodeo instrumental elaborado no es baladí: el círculo referencial que usa Jujol en sus transformaciones arquitectónicas se va estrechando; sus convicciones más íntimas y la expresión de la moral cristiana continúan, como telón de fondo, en cada operación de modificación de la vieja masía; en definitiva, la referencia a Dante extraída del comentario expresado en una conferencia, legitima el recurso que Jujol está utilizando: la teología expresada en términos poéticos²³³.

Sin embargo, aunque su discurso construido aluda constantemente al espacio de sus personales convicciones religiosas, al símbolo mudo, no es menos cierto que podemos intuir ya, desde la materialización del ángel en la cubierta hasta las últimas operaciones

232 El interés que despierta *La Divina Commedia* en Cataluña durante el siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, viene refrendado por ser el catalán la primera lengua románica a la que se traduce la obra de Dante. «Abans que s'acoplís un segle de la mort del Dant, el dia 1 d'agost de 1429, a Barcelona, n'Andreu Febrer terminava la tasca de traslladar en tercines catalanes la *Divina Commedia*.» Ramon d'Alòs, «De la primitiva traducció catalana de la "Divina Commedia", *La Revista*, núm. 127, 1 de enero de 1921, número extraordinario: 12. Por otra parte, la recuperación de Dante coincide con un momento histórico en el que la vindicación de un pasado glorioso de la cultura catalana es directamente proporcional al papel fundacional que en Cataluña adoptará el arte y la arquitectura como valor de transmisión de los nuevos valores.

233 «I en les seves resolucions, més que un disseny raonat, hi trobem una transmissió del que porta al cor. Un cor que parla sense ordre ni concert, però sempre poèticament.» Josep M. Vall, *op. cit.* 58.



77-20: Interior y exterior de la Porciúncula, Asís. La pequeña iglesia, entregada a San Francisco alrededor de 1211, se incluye actualmente dentro de la basílica de Santa Maria degli Angeli, construida en el siglo XVI. Fotografías: http://4.bp.blogspot.com/_Jv76Q-4-QR8/SmtfenoIyI/AAAAAAAAADGc/D3ttH0bpTal/s1600-h/porciunculafachada.jpg, recuperadas el 20 de abril de 2011.



77-21: Escuelas de la Sagrada Família al lado del templo expiatorio, hacia 1909. Fotografía: Autor desconocido, en Maria Antonietta Crippa, *Gaudí* (Köln: Taschen, 2007).

analizadas, un mundo ajeno al lenguaje en el que la expresión de cada intervención se halla por encima de su clasificación tipológica; un mundo ultralocal, en el que las intervenciones no responden a un encuentro amable con la historia y el pasado, sino que individualiza al sujeto, deshaciéndose de compañías y reivindicando su soledad. ¿De qué manera encaja, entonces, el entorno rural entrelazado a unas operaciones manuales materializadas en el trabajo sobre el hierro, el color, los pavimentos, pero también la idea y el concepto de ennoblecer una casa, como signo distintivo y manifestación celebrada de unos valores morales?

Prosigamos el recorrido en altura.

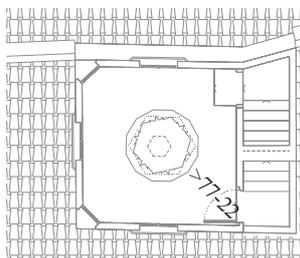
Planta habitada de la torre: 1er mirador. Planta superior: 2º mirador, abierto

El último espacio interior, al que se accede desde la escalera, es la planta que Jujol designa como «V. del Pilot»²³⁴, visión del piloto (fig. 77-22). La expresión, recordemos, describe dos aspectos: uno, la función de primer mirador —hasta tres miradores concatenados se pueden contabilizar a partir de esta planta, si entendemos el acceso al ángel como un espacio más de contemplación—, desde el que se obtiene una visión en 360º del exterior de la casa, los campos cultivados, los espacios de trabajo como la era o la proximidad del resto de casas del municipio. El segundo aspecto es el que identifica la casa —laboratorio de ideas para el arquitecto, y edificio de gestión, producción y presentación pública de las hermanas Bofarull—, como una nave dirigida por la figura del piloto hacia un lugar más allá de lo terrenal —el símbolo de la nave que surca los mares ha persistido a través de los tiempos, y ha sido recogido y tratado, con abundancia de ejemplos, por la literatura catalana²³⁵.

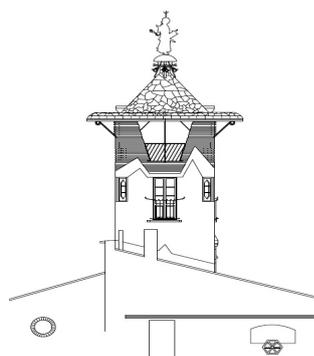
Si la escalera describe un recorrido interior que se hace acompañar por la analogía cromática, la metáfora formal y la alusión poética o narrativa, el último tramo de escalera, el que permite acceder a este torrente de luz, anunciado ya desde la planta baja,

234 *Vide* AJ/CB/032 fig-2-22, cap. 2.3 *Veintidós metros de altura, pilotar desde la cúspide*: 176.

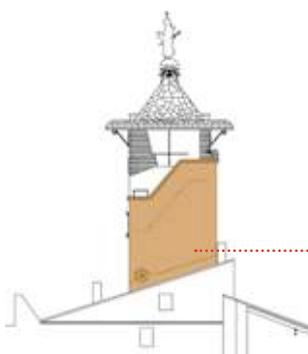
235 La figura de la nave que surca los mares es un símbolo ampliamente divulgado por los primeros cristianos, como imagen que albergaba el alma agitada por las inconstantes olas de la vida mortal, debiendo ser trasladada al puerto en el que daba por finalizada sus vicisitudes terrenales y entraba en la ciudad eterna. Podemos encontrar numerosos ejemplos en la tradición literaria catalana, como en este poema de Jacint Verdaguer: «La terra és una nau / que amb brandament suau / al cel camina: / quan arribem a port / amics de ma dissort / ¡quina delícia!» Jacint Verdaguer, “Somni de glòria”, *Idil·lis i cants místics*, 1879. Narcís Garolera. ed. (Barcelona: Columna, 2005) 107.



77-22: Imagen del interior de la última planta habitada de la torre o primer mirador. Fotografía extraída de Vincent Ligtelijn & Rein Saariste, *Josep M. Jujol* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996) 77.



Fachada oeste

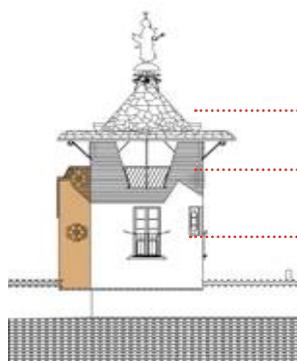


Fachada este

Pared exterior de la escalera que salva dos alturas, con el primer tramo cubierto e interior, y el segundo descubierto.



Fachada sur



Fachada norte

3er mirador

2º mirador

1er mirador

77-23: Alzados de la torre de la escalera: 3 miradores concatenados. Dibujo: Guillem Carabí sobre planos levantamiento estado actual, de los arquitectos Saül Garreta y Pau Jansà, autores del *Projecte d'arranjament de la Casa Bofarull Centre d'Interpretació arquitecte Josep Maria Jujol*, diciembre 2008.

no finaliza, sin embargo, en el último escalón de la escalera: una altura antes de llegar a la planta mencionada —la última planta habitada de la torre—, la escalera se detiene ante una puerta que nos conduce a un falso exterior. Este falso exterior es el que permite a Jujol evitar la rotura del efecto escenográfico del hueco de la escalera —que vería alterada, con la presencia humana, la alegoría visual de ascenso al paraíso-mirador—, desplazando el acceso a partir de un nuevo volumen lateral en fachada.

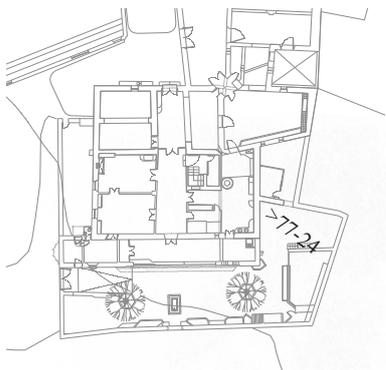
El acceso es un volumen cerrado en su primer tramo para acceder al primer mirador, y abierto el que permite acceder al segundo mirador, también cubierto pero sin encerrar el espacio; la combinación interior-exterior se corresponde así en sintonía con las características de cada planta (fig. 77-23). Por otra parte, el desarrollo de la escalera en un solo tramo, uno encima de otro, permite a Jujol tratar esta última fracción de la escalera como un ensanchamiento del cuerpo de la torre que, en las fachadas norte y sur, aparece integrado en el mismo plano de fachada mientras que, en la fachada este, se lee como una envoltura que la abraza. Este abultamiento en el cuerpo de la torre amaga la doble altura que debe salvar dicho tramo, y se reafirma con el mismo movimiento con el que se ha iniciado la ascensión: es el giro que, al desplazar su distancia del centro, identifica su movimiento con la espiral.

Una mirada a la escalera desde la fachada este (fig. 77-24) confirma el efecto descrito, al que se añade la suma de muros y perfiles inclinados que, recordando de nuevo los tapiques que cierran los lavaderos²³⁶, muestra el conjunto del edificio como si de una fortaleza se tratara. El encadenamiento de muros y murallas nos traslada inevitablemente a la imagen de un castillo medieval o de una iglesia situada en lo alto de un cerro, imaginario habitual que Jujol dibuja en uno de los primeros croquis analizados al inicio de la investigación, y situado en el anverso de unas anotaciones de viajes en el documento AJ/CB/007 (fig. 2-08)²³⁷.

Pero más allá de la estricta concordancia del dibujo con un determinado edificio o un determinado lugar, interesa aquí la sucesión de elementos que, sobrepuestos en imagen, acaban por configurar un espacio perspectivo reforzado mediante los numerosos planos

²³⁶ Vide cap. 5.3 *Finales de 1916: acceso a la prensa de aceite y muro de cerramiento*: 286 y ss.

²³⁷ Vide cap. 2.1 *Hoja de anotaciones de visitas al edificio*: 160.



77-24: Imagen de la torre de la escalera desde la fachada este. Fotografía: Josep M. Torra, marzo de 2008.

que se enlazan por superposición; de esta manera, el espectador situado en el lateral del jardín se ve inhabilitado para reconocer el volumen real del edificio: un bulto sobre el que se alza una torre.

La inclusión de un mirador como elemento sobresaliente del edificio, en esquina o finalizando la escalera de distribución vertical, parte de un arraigo mediterráneo: dice la leyenda que tales estructuras servían para tener un control visual que los propietarios de barcos mercantes ejercían desde sus casas cuando salían sus barcos, tanto por vigilancia como por codicia en ver sus mercancías arribar a puerto²³⁸. Sin embargo siglos más tarde, su implantación posterior en masías, viviendas y torres de recreo responderá, como será el caso de Casa Bofarull, más al afán de prestigio entre vecinos que a una función utilitaria.

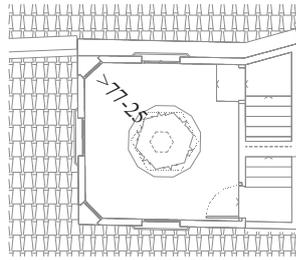
Que el objetivo principal de un mirador es erigirse como atalaya de contemplación, no ofrece excesivas dudas; que Jujol introduce el movimiento desde el interior del espacio a partir de soluciones escenográficas que enlazan arquitectónicamente con una determinada forma de construir, ha sido explicado; que Jujol incorpora el color no sólo como el reflejo de lo exterior, sino también como propuesta de una realidad *otra*²³⁹, directamente vinculada a la voluntad por conectar con una nueva percepción visual²⁴⁰, lo vemos desde una de las ventanas en chaffán de la última planta habitada de la torre.

Sobre este último punto una observación: en la manipulación cromática de Jujol se

238 «Un altre element molt freqüent són les torres que s'alcen al costat de moltes cases de pagès. Des de quan? No hi ha acord entre els historiadors, ja que alguns pensen que són estructures defensives medievals i altres que són torres per a la protecció dels habitants del mas. O potser totes dues coses. (...) Catalunya fou sovint motiu d'incursions pirates, especialment després que els turcs s'apoderessin de l'imperi bizantí. (...) Per defensar-se, en el segle XVI es van aixecar torres que es podien aïllar del mas i on la gent es refugiava sempre que hi havia perill de saqueig a l'exterior. Les torres van anar deixant de tenir sentit a mesura que la pirateria i el bandolerisme van desaparèixer, però en molts masos han quedat integrades a les seves façanes o, escapçades, s'han incorporat a les modificacions constructives posteriors.» Llorenç Ferrer, *op. cit.* 150-151.

239 «Una finestra tripartita on cadascuna de les parts té un vidre de color diferent, de manera que el paisatge que envolta la masia varia l'aparició segons miris per un dels tres vidres possibles. Per Jujol no es tractava només que l'arquitectura pogués representar móns ideals, es tractava que a través de l'arquitectura nosaltres podíem veure el món de maneres diferents, la naturalesa ens podia aparèixer sota formes ideals diverses, Jujol convertia la vivència de l'arquitectura en un acte de contemplació.» Anna Pujadas, «Gaudí o l'esperit de carnaval», Ponència presentada en el congrés *Gaudí, Jujol i la seva estètica*, de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 2002.

240 En el momento de escribir estas líneas no consigo rescatar de mi memoria en qué momento y a quién oí decir que Jujol imaginaba esos vidrios de colores como un antídoto ante un determinado estado de ánimo. A pesar de no poder comprobar la verosimilitud del comentario, el apunte se aproxima con acierto a la manera de establecer relaciones entre el ánimo, es decir, el alma, y la arquitectura.



77-25: Imagen de la visión que se obtiene de los campos a través de una de las ventanas en esquina de la planta habitada de la torre mirador. Fotografía extraída de “Josep Maria Jujol, arquitecto. 1879-1949”, *Quaderns* 179-180 (1988-89): 122.



77-26: Imagen desde el interior, del rosetón de la iglesia de Santa Maria del Pi, en Barcelona. Fotografía: Jaume Meneses, agosto de 2007.

adivina una voluntad en sentido inverso al objetivo de los vitrales góticos que tanto admiraba. A diferencia de éstos, en Casa Bofarull no se trataba de propiciar una atmósfera particular desde el interior del espacio que separa la ventana²⁴¹, sino de crear un nuevo paisaje que visualizar a través de las ventanas (fig. 77-25).

En un artículo acerca del rosetón de la iglesia del Pi de Barcelona (fig. 77-26), Jujol expresa:

¡Cómo temblaba el inmenso haz de rayos luminosos en el viejo rosetón, en la “O” de la iglesia, nombre popular de esta clase de ventanales, filtrando por la delicada tela de araña tejida en piedra sirviendo de soporte a la policroma preciosa pedrería, prodigio de vidriero, bajo el plan del arquitecto! ¡Cuántas veces me había visto sentado en las gradas del presbiterio para contemplar tal maravilla, por tiempo que siempre me parecía corto!²⁴²

La admiración descrita del rosetón se apoya en dos ideas: la primera, la capacidad del rosetón por filtrar y potenciar las cualidades lumínicas del sol. La segunda, la pericia del *arquitecto* sin cuyo estudio previo, el efecto no existiría. La admiración de Jujol por el rosetón es, si cabe, mayor por cuanto no existe figuración iconográfica:

El argumento ornamental en esta vidriería no es de figuraciones ni asuntos complicados, sino un bello y espontáneo poema de la felicidad del cielo, más allá de sol con resplandecientes coronas de bienaventurados entre primavera perpetua y florida, y brillante meteoro de lumínicos colores en hermosísimas combinaciones, sin casi otra ley que la diestra pincelada del colorista.

Es decir, sobrepasando el sentido interpretativo que los dibujos pudieran tener acerca de la metáfora de lo divino, prevalece para Jujol la lectura plástica, colorística del resultado. La sabia combinación de cromatismo, geometría y contrastes dictada por el responsable de la realización del rosetón es suficiente para despertar la sorpresa de Jujol. Autoría, como factor determinante, genialidad del autor, reconocimiento de un proceso individual que no atiende a mecanismos metodológicos, sino al trazo *diestro* del individuo: esta escisión entre mundo y lenguaje, esta ausencia de trabajo productivo, identificará el

241 Nieto Alcaide lo describe con precisión: «La arquitectura gótica, a través de la articulación de las vidrieras en el edificio como un auténtico muro translúcido, creó un espacio determinado por una luz coloreada y cambiante. Los pintores, con la negación de las tres dimensiones y el recurso de los fondos de oro, desarrollaron igualmente la idea del espacio figurativo como un ámbito trascendente y metafísico, referido a lo sagrado.» Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual* (Madrid: Cátedra, 1978, 2006) 14.

242 Josep M. Jujol, “Acerca del nuevo y segundo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona”, mayo de 1942, en Josep M. Jujol Jr *et alri*, *op. cit* 165. Respecto a este artículo, los editores hacen constar que se ignora su publicación original.

trabajo de Jujol. Pero falta aún, por determinar, cómo se manifiesta exteriormente todo ese esfuerzo por concentrar, en el eje vertical de la casa, el movimiento rotacional que se origina desde la planta baja²⁴³: cómo se constituye y qué sistema de montaje o procedimiento ofrece la combinación de materiales advertidos.

La planta habitada de la torre se construye con tres de sus cuatro paredes interrumpidas por huecos; únicamente una pared escapa a su vaciado, la que comparte con la escalera (fig. 77-27). Jujol necesita que la planta disponga de la máxima entrada de iluminación para potenciar el efecto cenital del hueco de la escalera, sin por ello dejar de percibir la torre como un cuerpo macizo que sobresale; para ello no duda en utilizar un procedimiento habitual: romper la esquina (fig. 77-28). La cuestión es si tal recurso responde únicamente a la necesidad de sumar superficie para absorber luz, así como a la posibilidad de ver el exterior desde prácticamente cualquier posición que se adopte en el interior de la planta²⁴⁴ o, —como lo hará en el edificio para los vendimiadores²⁴⁵, como lo hace en el giro del muro de los lavaderos, como lo hace en la esquina interior de la ventana gota de la cocina con la entrada²⁴⁶—, truncar la línea de encuentro entre dos planos tiende, en su origen, a la voluntad por identificar una vez más la escisión entre el volumen existente —lo que materialmente se construye— y el volumen aparente —lo que se percibe.

Observemos algún precedente.

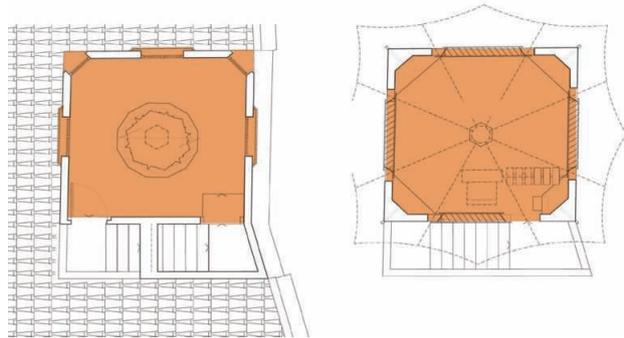
Desde los arquitectos que impartieron docencia a Jujol hasta sus coetáneos, podemos identificar dicho elemento en sus obras. Citemos, por ejemplo, la residencia El capricho

243 Carlos Flores ha subrayado en varias ocasiones, el efecto de espacio continuo y dinámico de la torre de Casa Bofarull: «Jujol prolongará la escalera preexistente ampliándola en dos pisos y diseñando una singular barandilla, que arranca desde la planta baja, como elemento unificador. Se crea un espacio-pozo, dinámico, en dirección ascendente —un volumen en torre, al exterior—, subrayado por el remate piramidal de cubierta.» Carlos Flores, *Arquitectura* núm. 318, *op. cit.* 22.

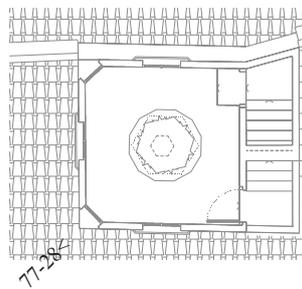
244 Una mirada clásica a la idea de mirador, remite a la idea de vigilancia, pero también a la de significarse en el paisaje, como señal inequívoca de posición dominante sobre el territorio. Sin embargo, una mirada más actual, que bien pudiera trabarse con el actuar de Jujol, es la de ofrecer una visión detenida de la complejidad del paisaje, es decir, ralentizar, dilatar en el tiempo, el instante que ofrece la imagen. Sólo ese ralentizar en el tiempo, esa dilación o demora en la observación entroncaría con una manera de hacer improductiva, aquella en la que la arquitectura aparece cuando precisamente no es el objetivo a cumplir. Llinàs ha sintetizado este proceder en el título de una conferencia: *Arquitectura = domingo*. Josep Llinàs, *Arquitectura = domingo*, COAC, 3 de julio de 2003.

245 *Vide* cap. 6.1 *Finales de 1927: proyecto de garage y otras dependencias*: 328-332.

246 *Vide* cap. 7.4 *Ave maría: traspasar la entrada y llegar al jardín*: 430-436.



77-27: De izquierda a derecha: plantas del primer y segundo mirador; sombreado se relaciona la superficie del suelo con ventanas y huecos respectivamente Dibujo: Guillem Carabí sobre planos levantamiento estado actual, de los arquitectos Saül Garreta y Pau Jansà, autores del *Projecte d'arranjament de la Casa Bofarull Centre d'Interpretació* arquitecte Josep Maria Jujol.



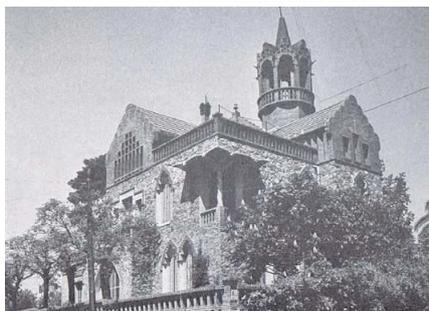
77-28: Detalle de la torre mirador, con el cambio de material y la línea pintada que une los límites superiores de las carpinterías en diagonal. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



77-29: El Capricho (1883-85), Antoni Gaudí. Fotografia extraïda de: Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista I*, 3 ed. (Barcelona: Lumen, 1983): Imagen 18.



77-30: Café restaurant Exposición (1888), Lluís Domènech i Montaner. Fotografia: *Fons Cuyàs*, ICC, s.f.



77-31: Casa Rialp (1908-1910), Joan Rubió i Bellver. Fotografia extraïda de: Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista I*, 3 ed. (Barcelona: Lumen, 1983): Imagen 66.



77-32: Masía Freixa (1907), Lluís Muncunill. Fotografia extraïda de: Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista I*, 3 ed. (Barcelona: Lumen, 1983): Imagen 68.

(fig. 77-29) de Gaudí, el café restaurante de la Exposición (fig. 77-30) de Domènech i Montaner, la Casa Rialp (fig. 77-31) de Rubió i Bellver o la masía Freixa (fig. 77-32) de Muncunill. Todas ellas formalizan un volumen en altura que sobresale por encima de sus cubiertas, con el objetivo de alcanzar visualmente el paisaje que les rodea. En cada uno de los casos señalados —al margen de estilos y resoluciones que ahora no analizaremos—, la torre se sitúa en un extremo del edificio, siendo su masa un volumen que alcanza el suelo mediante estructura propia, ya sea como objeto adherido al edificio principal —El Capricho, masía Freixa—, ya sea como prolongación de un pilar de esquina —café de la exposición, Casa Rialp.

El caso de la torre mirador de Casa Bofarull es distinto: la preexistencia obliga a Jujol, si no quiere incorporar una nueva estructura, a prolongar el cuerpo de la escalera situada en un espacio no estrictamente lateral y rodeada de estancias. Esta condición espacial —atravesar el volumen principal de la casa—, sugerirá una diferencia fundamental con los ejemplos anteriores: que el volumen de la torre, a ojos del espectador, emerja desde el interior de la casa²⁴⁷. La lectura no es la de un bulto que pertenece y se integra desde el volumen que define la casa; la torre mirador de la escalera rompe la cubierta inclinada de la casa exfoliando, en su ascenso, su apariencia superficial.

La imagen exterior de la torre de Casa Bofarull es la que sigue: la línea horizontal que engrasa superiormente los huecos de las ventanas —tanto las situadas en esquina como las emplazadas en el centro de cada plano—, se singulariza incorporando formas trianguladas pintadas sobre la fachada que se hacen eco de la misma línea de cornisa de los edificios que preceden a la casa (fig. 73-12).

Estos nuevos triángulos separan, a modo de violento encaje entre el primer y el segundo mirador, un cambio de material: se deja visto el ladrillo y el revoco recoge las pirámides truncadas de cada una de las esquinas que hacen de base y soportan la cubierta final. A su vez, la rotura de las esquinas en el primer mirador obtiene igualmente su complementario en los ladrillos que, girados y volados, interrumpen la vertical de la arista hacia la

247 La idea de un interior que se vuelve exterior la ha descrito Perejaume, describiendo en general la arquitectura de Jujol, con una precisión irrefutable: «(...) l'edificació de materials diversos amb estils diversos per a usos diversos i, alhora, l'ús de l'arquitectura com qui es troba a l'interior d'un espai plàstic i hi veu l'aire pinzellat, la distribució de llums, ombres i colors.» Perejaume, *op. cit.* 23.



77-33: Detalle miradores y escalera exterior. Fotografía: Tabalot, julio de 2009. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Torratxa_Casa_Bofarull.jpg. Recuperado el 29 de octubre de 2009.

cubierta; los movimientos geométricos básicos que veíamos en el interior de la escalera son reemplazados, en el exterior, por unas hendiduras a modo de costura abierta que poco pueden hacer ya por impedir el estallido de la materia (fig. 77-33); el ladrillo, no es utilizado aquí de forma masiva y como acabado sincero del edificio —a la manera de la editorial Montaner y Simón (1881) de Domènech i Montaner, por ejemplo—, sino que se muestra como lo que es, el material que aparece por debajo del revoco y que enseña, desde un desgarramiento poco habitual en las soluciones de esquina que utilizarán sus coetáneos²⁴⁸, la desnudez del material, despojado de todo aderezo después del estallido interior de la caja de la escalera.

Todo ello ocurre a lo largo de los dos tercios de la vertical del cuerpo de la torre que sobresale por encima de las cubiertas de la casa —casi la totalidad de una superficie que mide poco menos de nueve metros de altura.

¿Qué idea arquitectónica puede perseguir semejante concentración de tensiones materiales? Ràfols, en sus siempre hábiles comentarios acerca de la modernidad no al uso, ya había definido la arquitectura de Jujol refiriéndose a las reformas de la Casa Bofarull como una arquitectura de expansión²⁴⁹.

La observación de Ràfols no es gratuita. ¿Acaso no estalla definitivamente el volumen de la torre a través de los huecos, agrietando y separando la planta del mirador abierto del cuerpo principal que se desencaja, rompiendo la cubierta que revienta en miles de trozos de cerámica? ¿No es, finalmente, la cubierta piramidal, el lugar sobre el que hallaremos depositados esos fragmentos del estallido original, de esas «salsas que se mezclan y cohetes que exploten.»²⁵⁰. ¿No arrastra, Jujol, en esa explosión que tiene su origen en el interior de la planta baja, objetos varios —un porrón, platos, un gato de porcelana...—

248 En la arquitectura contemporánea a Jujol, el trabajo sobre la arista funciona en un sentido volumétricamente inverso y con un motivo diametralmente opuesto; a la esquina se le adhiere elementos funcionales —un cuerpo en forma de tribuna o ventana saliente—, o se la resalta a partir de elementos ornamentales y simbólicos —esculturas, piedras de esquina, etc.—, de manera que la adición de materia que se acoplaba a la caja original se desarrolla, o bien como un objeto autónomo dentro de la composición del edificio, o bien repitiendo la imagen de la fachada a menor escala.

249 «(...) aquelles expansions subtils, vitals de formes curves. Així en la reforma que ha fet —i que va fent— als Pallaresos.» J. F. Ràfols, “Els deixebles d’en Gaudí: Josep M. Jujol”, *La Revista*, año IV, n. 65 junio (1918): 188.

250 J. F. Ràfols, *Cuadernos de Arquitectura op. cit.*: 61. Ràfols atribuye la expresión a Jujol, por boca de Alfonso Buñuel, refiriéndose a la hoy desaparecida tienda Mañach (1911) de la calle Ferran, 57 de Barcelona. Aunque el comentario de Jujol fuera referido a los colores utilizados en la decoración de la tienda, no es ninguna temeridad hacerlo extensible a su arquitectura y en concreto, a la reforma de Casa Bofarull.

de los espacios que colindan con la escalera —la cocina, la alcoba, la sala? Mientras se acentúa lo simbólico y el catolicismo más devoto, las convicciones más profundas de las propietarias y el arquitecto, entremezcladas con las tradiciones y el paisaje parece que por azar, y en un momento indeterminado, Jujol abre, sin proponérselo, una grieta por entre la cual dejar escapar un sonido. Ese sonido es el mismo que durante esos años resuena ya en toda Europa: mientras se sucede el periodo más prolífico de las obras de reforma de Casa Bofarull, mientras modernismos, novecentismos y mediterraneísmos locales se hallan ocupados en mantener la supervivencia de un lenguaje incapaz ya de llenar todos los rincones, en Europa una apertura del sujeto como diferencia radical lucha por transformar el mundo: Dada *siegt!*²⁵¹

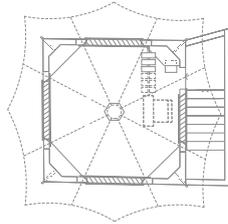
7.8 LA CUBIERTA PIRAMIDAL: UN TEDERO, UN PORRÓN, VARIOS PLATOS DE CERÁMICA Y UN GATO DE PORCELANA

Cuando la señora recupera el aliento (...) descubre todo lo que había visto Jujol en los restos del desayuno: la lisura de la loza, el sugerente perfil del asa de un tazón, el tamaño y la forma del porrón, el grueso de los platos, la parte inferior de las tazas, el variable brillo del material según el grado de concavidad y la superficie de los fragmentos, cómo y de qué manera un material líquido puede ser recogido.²⁵²

La cubierta más elevada (fig. 78-01) que cubre la torre de la escalera y es, a su vez, el último mirador del edificio, forma la base sobre la que se clavan los hierros que sujetan al Ángel Custodio. El acceso se realiza a través de una escalera de perfil metálico, de soporte y peldaños de plancha con estrellas en relieve para facilitar la adherencia al subir (fig. 78-02). Al llegar al suelo de la cubierta, una trampilla de hierro con un mecanismo de acordeón permite atravesarla y salir al mirador que rodea la cubierta (fig. 78-03). Un pasillo perimetral, de aproximadamente cincuenta centímetros de ancho —justo pero suficiente para deambular alrededor—, rodea la cubierta. Hierros ondulados a modo de

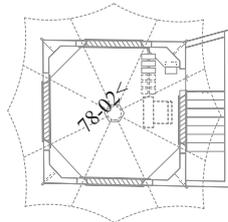
251 «El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea». Tristan Tzara, *Manifiesto Dada 1918* (Barcelona: Tusquets editores, 1979 2ª edición) 16. El grupo Dada clamará desgarrado por las atrocidades de la guerra; su propuesta, destructiva, negativa, se produce paralelamente a las manipulaciones plásticas de Jujol. No existen puntos de contacto ideológicos ni físicos; Jujol se situará de espaldas tanto a la nueva modernidad racional-funcionalista como a las vanguardias críticas y, sin embargo, es inevitable comparar parte de sus propuestas arquitectónicas con la acción dadá.

252 Josep Llinàs, *Barcelona Metròpolis Mediterrànea op. cit.* 114

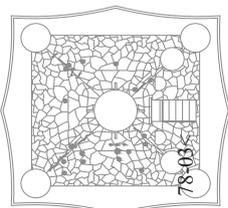


78-01

78-01: Cubierta piramidal, mirador y tintero de Casa Bofarull. Fotografía: Guillem Carabi, marzo de 2007.



78-02: Escalera de acceso a la cubierta piramidal, después de la restauración del año 2000. Fotografía cedida por Francesc Salvat. (Els Pallaresos: APFS, 2000).



78-03: Trampilla de hierro que permite el paso al último mirador, situado alrededor de la cubierta piramidal. Fotografía: Guillem Carabi, marzo de 2007.



barandilla —al igual que sucede en la escalera interior— se entrelazan como ataduras de una cordada horizontal que se abomban en los dos extremos para alojar los tederos que iluminarán la figura del ángel al anochecer. La cubierta piramidal, constituida sobre una geometría cuadrada y acabada en estrella de ocho puntas, se sostiene sobre las cuatro esquinas de obra que rematan el último mirador de la torre de la escalera. Su superficie se halla recubierta en la cara superior por piezas rotas de mármol blanco, de forma irregular a modo de *trencadis*, sobre las que también se incrustan fragmentos de objetos dispares: trozos de vasijas, cántaros, platos, pero también un gato de porcelana, un porrón incrustado por sus tubos, más trozos de mármol colocados de través, etc. (fig. 78-04)

De señalar las afinidades *avant la lettre* entre dada, surrealismo y la obra de Jujol se ocupará Carlos Flores, en 1972, en uno de los artículos publicados sobre el arquitecto convertido, desde entonces, en escrito de referencia. El texto, basado en el análisis de dos intervenciones de Jujol insertas en el conjunto de la obra gaudiniana —las rodela de la sala hipóstila del Park Güell y el banco serpentin situado sobre su cubierta— atribuye a un prolífico mundo interior y la necesidad de una válvula de escape, ese mundo onírico de manera que

(...) su proceder más libre e inmediato, su más escaso sometimiento a controles mentales rigurosos y estrictas metodologías, deberían facilitar una tal liberación de elementos subconscientes, los cuales llegan a suponer una importante componente de sus obras, hasta el punto de que dejándolas fuera de este específico ángulo de visión apenas es posible comprender algunas de sus más importantes realizaciones²⁵³.

Flores reconoce en las formas de expresión, los anagramas incisos sobre el revestimiento del banco y los materiales incrustados en las rodela, un lenguaje expresivo que coincidirá, una década más tarde, con las manifestaciones artísticas de los grupos de vanguardia. Las afinidades entre Jujol, Gaudí y las realizaciones surrealistas las defiende Flores a partir del sentido críptico reforzado por la presencia de dibujos e inscripciones no interpretados sobre la superficie del banco. Esos mismos elementos desplazados —incrustaciones, fragmentos—, también los señala en la torre de la escalera de Casa Bofarull concluyendo que, solo su adscripción y afinidad con el fenómeno surrealista

253 Carlos Flores, *Hogar y Arquitectura* núm. 101 *op. cit.* 69. El texto, referenciado a lo largo de la tesis, será de gran influencia en el estudio de la obra de Jujol y abrirá el camino para posteriores artículos, sirviendo este en concreto como base para la monografía que publicará sobre Jujol, en 1974, el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



78-04: Diversos detalles de la superficie de la cubierta piramidal. Se pueden apreciar los restos de vajilla, tinajas, el gato y otros objetos, incrustados entre las piezas fragmentadas de mármol a modo de *trencadís*. Fotografías: Guillem Carabí, marzo de 2007.



impediría ver, las obras jujolianas, únicamente como trabajos disparatados y carentes de comprensión.

Las palabras de Flores no son gratuitas; sus aseveraciones venían legitimadas por el estudio que de la obra del arquitecto había hecho algunos años antes, sintetizado en forma de un primer artículo publicado en 1969²⁵⁴, en el que descubre y propone la ruta jujoliana a través de cinco itinerarios: Barcelona/Badalona, Cornellá/Sant Joan Despí, Vilanova i la Geltrú/Vendrell/Creixell/Tarragona, Constantí/Vallmoll/Guimerà/Vistabella y Els Pallaresos/Renau/Bràfim/Montferri/Bonastre/Roda de Barà. El artículo presentaba someramente al arquitecto, centrado en situarlo geográficamente y describir su obra. La pasión y entusiasmo de Flores quedaban reflejadas desde las líneas que encabezan el escrito:

Las páginas que siguen están dedicadas a la obra de uno de los arquitectos de más jugosa, rica y libre imaginación de cuantos hayan existido en España en cualquier época²⁵⁵.

Pero las intuiciones de Flores, sugerentes aunque un tanto apresuradas —quizá debido a la novedad de sus enunciados—, omiten algunas precisiones que conviene aclarar. Primero, porque situar bajo un mismo paraguas a dadaístas y surrealistas siempre es excluyente. Aunque sin duda tuvieron puntos en común —varios de los ex-dadaístas se pasaron a las filas del surrealismo sin cambiar radicalmente su producción—, el surrealismo siempre intentó conducir sus acciones a través de una estudiada formulación de sus teorías, algo que en dadá era impensable. También existirán claras diferencias entre el grupo dadá de Berlín, el de París, o entre surrealistas como Breton, Miró o Dalí por mencionar algunos. Pero en cualquier caso, si alguna característica común podemos señalar en el grupo dadá, sería su negativa a entender el lenguaje como instrumento de comunicación. A menudo jugarán con el propio lenguaje como una forma de destrucción, para bloquear, impedir cualquier canal de entendimiento. Y respecto a los surrealistas, su rasgo más cohesionador consistirá en la superación de las diferencias entre imaginación y razón que se concretarán en la fusión entre los estados *reales* del individuo: el sueño y la vigilia. En segundo lugar, porque cualquier *collage* surrealista no trata de pasar inadvertido en la composición general —como señala Flores acerca de la inclusión de

254 Carlos Flores, *Hogar y Arquitectura* núm. 84 *op. cit.* 10.

255 *Ibidem* 10.

hoces y otros aperos de labranza²⁵⁶ en puertas y rejas—, sino que asume el cortocircuito de las relaciones que se establecen entre objetos, enfatizando la individualidad de cada uno de ellos así como la belleza derivada del choque plástico²⁵⁷ producido.

Un tercer artículo de Flores publicado en 1999 incorporará a sus primeras observaciones, la idea de tradición popular y cultura agraria que otros autores, entre ellos Ignasi de Solà-Morales, también habían señalado. Su leve giro no impide, por ello, insistir en sus postulados iniciales:

Es preciso observar, como lo ha hecho el arquitecto I. Solà Morales, que el mundo de Jujol, tanto el profesional y artístico como el personal y social, “se aleja de los que ha sido la historia oficial de la vanguardia del siglo XX en la medida de que ni ideológica ni técnicamente sus puntos de partida han sido los de los artistas de la sociedad industrial avanzada”; pero resulta igualmente cierto que, pese a todas las reservas que en tal sentido deben admitirse, la tozudez de los hechos se impone y que cualquier análisis objetivo de la obra jujoliana nos situará frente a soluciones que, al menos formalmente, anticipan caminos y lenguajes propios de movimientos de vanguardia posteriores. Componentes expresionistas, surrealistas, dadá, composiciones no figurativas —lo que se denominaría más tarde “arte abstracto”—, el “arte povera” y el “minimal art”, junto a soluciones plásticas próximas, incluso, a una estética de “la guerra de las galaxias”, aparecen de hecho como claras anticipaciones en la obra de Jujol, sin duda de forma espontánea y en cierto modo irracional, al margen de una intencionalidad que permita considerarlas, siquiera como muestras “avant la lettre” de tales tendencias; pero lo cierto e incuestionable es que están ahí, carentes tal vez de cualquier planteamiento teórico previsto, pero con la rotundidad y materialidad de los hechos reales²⁵⁸.

La voluntad de Flores por entender a Jujol, descubre y señala con acierto el cambio de mirada, la luz bajo la cual convendrá acercarse a su trabajo aún a riesgo de situarse en un universo culturalmente lejano a punto de estallar: las vanguardias negativas. Pero el gran interrogante planea, en cualquier caso, sobre el exceso de -ismos que apela. ¿Cómo deberá entonces instrumentalizarse esa aproximación a Jujol desde las vanguardias?

256 «También usando dicho material [hierro] parece ofrecer puntos de contacto con los collages surrealistas del parque Güell. Las rejas del jardín de casa Negre (...) presentan esta inclusión de “elementos desplazados”, hoces, palos, horquillos y otros objetos de uso agrícola incorporados a la composición sin ninguna intención figurativa, hasta tal punto de que pueden pasar inadvertidos en una visión rápida de la obra —lo mismo ocurre en una reja y en la peana del ángel que remata la torre de casa Bofarull.» Carlos Flores, *Hogar y Arquitectura* núm. 84, *op. cit.* 72.

257 «Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l’animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!» Conde de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (Paris: L. Génonceaux, 1890) 335.

258 Carlos Flores, *Arquitectura* núm. 318 *op. cit.* 16.

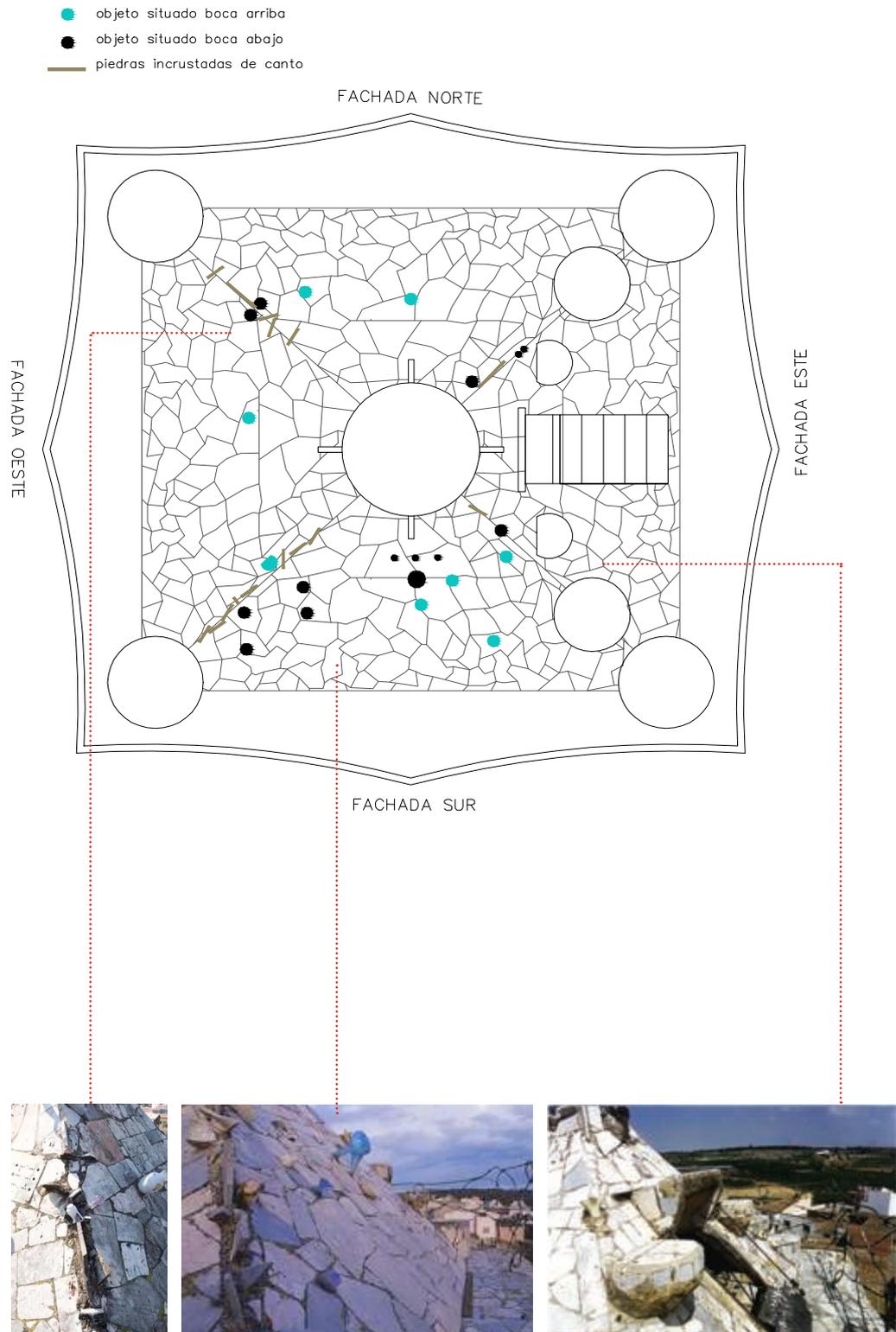
Más próximo en el tiempo, Rodríguez Lozano también se ha referido al mismo episodio que Flores. Convirtiendo uno de los subtítulos de Guigon²⁵⁹ en pregunta —a su vez obtenido de una frase de Max Ernst—, Rodríguez Lozano se centra en el *collage* y los posibles puntos de conexión con la técnica jujoliana. Después de una reseña en la que recuerda, a través de Herta Wescher, el origen y los antecedentes folklóricos y populares del *collage*, desarrolla una elaborada síntesis en la que expone las diferencias que, a través de la técnica del *cortar y pegar*, separan a cubistas, dadaístas y surrealistas. Si Braque y Picasso incorporan al *collage* tradicional elementos cotidianos de la realidad, alejándose así de un producto artístico e individual —a partir de entonces el *collage* se despersonaliza—, los dadá buscarán en el choque político de las imágenes, aquello particular que niega la técnica respondiendo, con la provocación, a otro absurdo: la guerra. Por último, Rodríguez Lozano sitúa a Max Ernst como un paso más en la evolución del *collage*, en el que su objeto ya no es manifestar la yuxtaposición de los elementos sino fabricar una nueva unidad a partir de ellos. Confrontación de la realidad —Braque, Picasso—, negación —dadaístas— e imagen unitaria —Max Ernst— son las tres aportaciones que, en palabras de Rodríguez Lozano, imprime la modernidad a la técnica ancestral del *collage* pero cuya dirección, en cualquiera de las tres opciones, no encuentra contacto —afirma— con la manera de obrar de Jujol. El elenco de autores que llama a declarar es pertinente en cuanto a epígonos de una técnica que nos acerca a las discontinuidades, las diferencias o las coincidencias, de esas «pequeñas cosas²⁶⁰» que serán fragmentos de una totalidad enigmática. Pero se hace más difícil seguirlo en algunas de sus reflexiones más concretas cuando, por ejemplo, aboga por una premeditada reflexión de Jujol acerca del análisis y selección de los objetos que incrustará en la superficie de la cubierta.

Partamos desde el principio. Un sencillo esquema (fig. 78-05) que muestra la posición de los objetos incrustados en la cubierta de la torre, pone en duda la siguiente afirmación:

Incluso en los detalles más manuales como en la vajilla desperdigada en la cubierta de la torre de la casa Bofarull hay análisis y hay elección. ¿En qué posición hay que colocar el porrón? ¿De qué lado colocamos el plato? Este es el tipo de preguntas que detienen el proceder de Jujol y lo alejan definitivamente del automatismo dadaísta y del conceptualismo

259 «La cola no hace el collage.» Emmanuel Guigon, *Historia del collage en España* (Teruel: Museo de Teruel, 1995) 12. La frase original es de Max Ernst: «Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.» Max Ernst, "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'art*, núm. 6-7 (1936): 169-170, citado en Diego Alberto Rodríguez Lozano, *op. cit.* 43

260 *Ibidem*, 11



78-05: Esquema en planta de la cubierta piramidal de Casa Bofarull que muestra la disposición, cantidad y orientación de los objetos incrustados sobre ella, junto con algunos ejemplos fotografiados. Dibujo en planta y fotografías: Guillem Carabi, marzo de 2007.

de Max Ernst. Lo que hace Jujol no es equiparable a la simple ocurrencia²⁶¹.

La situación irregular a lo largo y ancho de la superficie de la cubierta, la variedad de los fragmentos y la indistinta orientación —boca arriba o boca abajo— con que dispone Jujol los objetos no permite pensar en una reflexión previa acerca de su disposición. El proceder que vemos en la cubierta corresponde, en todo caso, a decisiones más próximas a un mecanismo de afinidad entre superficies de agarre —el porrón se sujetará mejor por sus tubos, el plato por su base que es plana, una jarra boca abajo y otra boca arriba según su geometría— que a la específica orientación desde la cual será vista.

Sigamos aportando más datos objetivos como son el tipo de piezas utilizadas. Según el plano de la cubierta sobre la que se hallan se identifican²⁶²:

*Sobre los planos de la cubierta piramidal: un porrón, tres platos, tres fragmento rotos de piezas de cerámica indeterminadas y dos tazas en el plano sur. Una vasija de vidrio y una de cerámica sobre el plano oeste. También una vasija de vidrio y una de cerámica sobre el plano norte, además de un plato.

*Sobre las aristas: una vasija de cerámica, una botella de vidrio, el cuerpo sin cabeza de un gato de porcelana, fragmentos dispersos de cerámica, y diversas piedras colocadas de canto sobre cada una de las aristas.

De la lista elaborada podemos concluir ya algunas características: 1. Todos son de un tamaño similar, es decir, suficientemente pequeños como para ser transportados sin dificultad hasta la cubierta —algunos incluso amontonados en los bolsillos— pero lo bastante grandes como para ser visibles desde la calle. 2. Su procedencia es de fácil advertencia. Objetos diversos, habituales en el conjunto de utensilios propios de una casa, seguramente con destino a la bolsa de los deshechos y residuos, pero con un alto valor de memoria doméstica: el conejo de cerámica que adornaba el mueble, las tazas del desayuno utilizadas hasta hace poco, la loza que formaba parte hasta su degradación del ajuar doméstico, los jarroncitos de vidrio que han sido ya remplazados o los tazones de cerámica cuyos bordes reclaman una sustitución inmediata. 3. Si en la superficie de

261 Diego Alberto Rodríguez Lozano, *op. cit.* 43.

262 El inventario de objetos sobre la cubierta se basa en las fotografías realizadas y los recuerdos de las dos visitas efectuadas. Aunque no puede tomarse como exacto debido a alguna imprecisión en las notas de campo, su exhaustividad es suficiente como para que los datos recogidos puedan ser objeto de estudio.

la cubierta sólo aparecen objetos de la casa, en las aristas se alternan estos con piedras colocadas de perfil; la arista es, por tanto, lugar de intercambio, de mezcla de objetos cotidianos con un material natural como la piedra. 4. Los materiales de los objetos utilizados —cerámica esmaltada, loza, vidrio— son materiales *de interior*, es decir, no utilizados de forma habitual fuera de un lugar cubierto. Y 5: todos los materiales empleados hacen referencia a un uso doméstico, no específicamente rural.

En este último punto radica la diferencia más clara en el uso que hace Jujol de otros objetos desplazados, como por ejemplo las *rellas* utilizadas en la puerta de acceso a la casa (fig. 74-01) o en la ventana del muro del jardín (fig. 74-16): tanto en un caso como en otro, el material empleado, el hierro, refuerza estructuralmente la puerta o construye una reja, es decir, la función utilitaria está presente aunque también exista la voluntad de expresar una forma. Eso explicaría el uso del hierro y del objeto reciclado —en este caso herramientas de labranza—, en las situaciones descritas. Pero los objetos de cubierta no cumplen una función estricta.

Existen antecedentes en el uso de estos fragmentos, objetos cotidianos, desplazados de su lugar habitual y situados en el punto más alto del edificio. Por ejemplo, en la cubierta de uno de los pabellones del Park Güell —el edificio de la conserjería—, y sobre las chimeneas de la Casa Milà. Ambos proyectos de Gaudí, recorren un arco temporal similar —1900/1906/1910/1914— y, si Jujol inicia su colaboración con el maestro hacia 1904-1906²⁶³, parece inevitable pensar en dos posibles situaciones: la primera, que Jujol hubiera visto en Gaudí una solución plástica en el remate de las cubiertas que después empleará, aunque con matices, en su obra propia. La segunda, que Jujol hubiera sido el instigador de las comentadas soluciones, consentido y aplaudido por su maestro²⁶⁴.

Analicemos con mayor intensidad los fragmentos utilizados sobre las cubiertas de Gaudí y comparemos su composición en relación a la utilizada, por Jujol, en Casa Bofarull. Sobre la cubierta roja y fungiforme del pabellón de conserjería en el Park Güell, un elevado número de tazas de chocolate la recubren en dos tercios, desde abajo hacia

263 Ya ha sido comentada la polémica abierta entorno al inicio del trabajo de Jujol junto a Gaudí. *Vide* nota 7 cap. 1.1 *Jujol en Els Pallaresos: los orígenes del proyecto*. 78.

264 Así ocurre en varias situaciones ya referidas, como al decorar con pintura los interiores de los pisos de la Casa Milà, o los espaldares del coro en la Catedral de Mallorca.



78-06: Cubierta del pabellón de la conserjería en el Park Güell (1900-14), de Antoni Gaudí. Fotografía: Francesc Ayat Ferrer, octubre 2008. <http://picasaweb.google.com/117967527168647872954/ParcGuellMontjuic#5257014054452127746>



78-07: Detalle de la cubierta fungiforme. Recubriendo la piel cerámica se identifica el conjunto de tazas de chocolate colocadas boca abajo. Fotografía: Marc Llimargas i Casas, extraída de Juan Bassegoda i Nonell *et altri*, *Gaudí: Espais sagrats* (Barcelona: Lunwerg, 2002) 160.



78-08: Detalle de las chimeneas de Casa Milà (1906-10) de Antoni Gaudí, donde se observan los restos de vidrio de botellas incrustados sobre ellas. Fotografía: Pere Vivas/Ricard Pla, extraída de Juan Eduardo Cirlot, *Gaudí* (Barcelona: Ajuntament Barcelona, 2002) 325.

arriba (fig. 78-06 y 78-07). Las tazas aparecen seccionadas longitudinalmente, o lo que es lo mismo, cortadas por la mitad en vertical —al menos hasta donde alcanza la vista—, y colocadas todas boca abajo. Las medias tazas siguen un orden basado en su posición alrededor de cada uno de los huecos circulares que, situados al tresbolillo, perforan la cubierta. Cada uno de los huecos se rodea de dos medias tazas por la izquierda, por la derecha, por arriba y por abajo; con la excepción de aquellos huecos que, por hallarse en las bandas límite de la cubierta, sólo se rodean superior e inferiormente por una media taza.

En el caso de las chimeneas de Casa Milà, la solución es distinta: toda la superficie del sombrero de la chimenea está recubierto de fragmentos de vidrios de botella que definen una textura más homogénea, entre los que se intercalan piezas troceadas de cerámica (fig. 78-08). De forma aleatoria se disponen, de vez en cuando, cuellos de botella en la parte superior de las chimeneas y culos de botella en la inferior, siguiendo una lógica un tanto próxima entre la situación del fragmento del objeto fragmentado y la posición que ocupa en la chimenea.

En el primer caso, las tazas de chocolate, se trataría de un objeto de uso cotidiano y habitual de una casa, utilizado de forma extensiva y con un orden compositivo evidente. En el caso de los fragmentos de botella, también el material incrustado es siempre el mismo y, aunque no parece existir una geometría clara en el posicionamiento de las piezas, dada su cantidad sí puede hablarse de una textura que atrapa y caracteriza la superficie de la chimenea. Tanto una solución como otra aluden, en última instancia, a la voluntad de crear un efecto plástico sobre la piel de las cubiertas.

Ya fuere a través de las directrices de Gaudí o del trabajo personal de Jujol, en Casa Milà y en el pabellón del Park Güell se trata de soluciones que no traspasan el umbral de lo plástico, la exploración de la textura. En Casa Bofarull es distinto: no existe suficiente densidad de elementos incrustados como para considerar únicamente su interés de textura sobre la cubierta y, por otra parte, la diversidad y dispersión de los objetos utilizados, también parece anular una posible alusión a su composición geométrica.

¿Dónde, entonces, se halla la génesis de la manifestación artística de la cubierta de Casa Bofarull? ¿Participa su proceder, como aseguraba Flores, de las acciones de las

llamadas vanguardias negativas o, por el contrario, su proceso creativo lo aleja de ellas y lo acerca a la metáfora, como defiende Rodríguez-Lozano?

¿Se puede considerar la intervención más elevada de Casa Bofarull —en su sentido más literal—, la síntesis de un modo de proceder que se ha ido destilando a través de las soluciones principales que caracterizan el ennoblecimiento de la masía?

Intentemos, de nuevo, centrar el tema. Para ello hagamos entrar en escena un personaje aparentemente alejado de Jujol —tanto desde un punto de vista geográfico, como intelectual y social— al que ya he apelado algunas páginas atrás: Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters

Schwitters, cuya obra discurre en paralelo al movimiento dada, trabaja durante los años veinte del siglo pasado en *collages* realizados a partir de pequeños objetos usados como billetes de tranvía, sellos u otras cosas recogidas de la calle, pequeñas y fáciles de llevar en los bolsillos. Pero a partir de 1923 se dedica de manera intensa —y casi exclusiva— a la *Merzbau*, una construcción en el interior de su estudio en Hannover que crece día a día a modo de *collage* sin fin (fig. 78-09).

Le Merzbau est la construction d'un space intérieur à l'aide de formes plastiques et de couleurs. Dans des grottes vitrées des compositions merz forment un volume cubique et rejoignent des formes cubiques blanches pour former l'architecture intérieure. Chaque partie intérieure sert d'éléments charnière a la partie voisine.²⁶⁵

De naturaleza expansiva, la *Merzbau* podía llegar a sobrepasar los límites del interior en el que se situaba; la construcción se conforma a partir de espacios que cambiaban permanentemente y que incorporan, en sus *cavernas*, objetos propiedad de amigos suyos como Arp, Doesburg, El Lissitzky o Mies van der Rohe entre otros: cada objeto se situaba en la caverna que Schwitters le dedicaba. En sus inicios, la *Merzbau* tenía la apariencia visual de una colección de cosas colocadas unas encima de otras, pero su fisonomía variaba día a día con la agregación de nuevos objetos usados, y la superposición de *cavernas* cuya geometría evolucionaba constantemente.

En 1968, William Rubin afirma que

²⁶⁵ Kurt Schwitters, “1933 Le grand Groupe et la Caverne d’Or”, *Merz. Écrits*. Édition établie, présentée & annotée par Marc Dachy (Paris: Gérard Lebovici, 1990) 180.



78-09: Imagen de la Merzbau, de Kurt Schwitters, hacia 1930. Fotografía: A<Blog, <http://talleravb.blogspot.com/2009/06/merzbau.html>. Recuperado el 25 de septiembre de 2011.

en 1919 las paredes de la casa de Schwitters ya rebosaban de *collages* y relieves, y los suelos estaban repletos de objetos sueltos que empezaban a fusionarse con el mobiliario. Pronto no hubo distinción entre el *collage* o el relieve independiente y la pared de soporte de la basura que instalaba Schwitters²⁶⁶.

Esta indeterminación en el contexto sobre el que se sitúa la obra de arte que llega a la confusión entre soporte y obra, este proceder continuo en el que la obra de arte no es sino una actitud de proceso continuo sin fin, esta ausencia de plan previo en el desarrollo de la propuesta, esta indeterminación en la que el sujeto se individualiza a través de un lenguaje propio que niega la compañía gregaria, afirmando a través de la negación con sus vínculos académico culturales, este trabajo improductivo sin más objeto que la de constituirse en síntesis y manifestación ¿poética? es el lejano murmullo al que quizás debamos acudir cuando hablamos de Jujol. La tentación de buscar similitudes entre Jujol y Schwitters es, pues, inevitable.

Schwitters nunca fue aceptado por los círculos dada en Berlín, a causa de su posición política declaradamente neutral²⁶⁷. Jujol ofrecía su trabajo, su casa y su ayuda sin reparar en el *color* ideológico de quien le solicitaba²⁶⁸. Schwitters reconocerá en cada uno de los objetos dejados por los escombros y la ruina de la guerra, la materia prima que le permite crear²⁶⁹. Jujol también recrea el mundo a partir de los desperdicios; su misión, redimir esos mismos desechos, animándolos y haciéndolos brillar de nuevo en el mundo²⁷⁰.

266 William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (New York: MoMA, 1982), citado en Yago Conde, *Arquitectura de la Indeterminación*, *op. cit.* 133.

267 «Schwitters se une a dada, pero dada no siempre le quiere. En Berlín le rechazan. Su actitud apolítica, dictada más por la prudencia burguesa que por una repulsa fundamentada, irrita hasta tal punto a Huelsenbeck y a Hausmann que éstos declaran inmediatamente que Schwitters no ha pasado por la iniciación dadaísta. En la exposición internacional de Berlín, de junio de 1920, nadie solicita su colaboración. A pesar de su amistad con Arp, tampoco le quieren en Colonia. No, su trabajo continuará en el aislamiento que se le impone y se volverá cada vez más exclusivo.» Georges Hugnet, *La aventura dada* (Madrid: Jucar, 1973) 106.

268 «Jujol no se identificaba con ningún partido político: veía los defectos y virtudes de uno y otro. Asimismo, reconocía las cualidades de los diferentes grupos catalanistas, apreciaba las virtudes de los tradicionalistas y admiraba las ideas de los conservadores. Comentaba los pros y los contras de la Monarquía y la República, sin decantarse por ningún sistema en concreto (...).» Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, *op. cit.* 123.

269 «Comme notre pays était ruiné, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut crier avec des ordures, et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble.» Kurt Schwitters, "texte autobiographique", *Kurt Schwitters (manifestes théoriques & poétiques)*. Édition établie par Marc Dachy (Paris: Ivrea, 1994) 80.

270 «Su hijo lo describe regresando a casa cargado con todo aquello que había ido encontrando a lo largo del día, por el camino. Jujol, en efecto, recoge restos de aquí y de allá, los transporta de un lado a otro, los amontona, los ordena, los transforma, y de ellos surge un mueble, una lámpara, una caja, un atril, un relicario, una corona, una cruz, un edificio entero...» Juan José Lahuerta, "Instrumentos de pasión", en *DC Revista de crítica arquitectónica* núm. 5, 2001: 21

A ambos les disgusta pasar demasiado tiempo alejados de su geografía natural, Hannover o Tarragona. En 1919, Schwitters publica *Anna Blume*, poema a través del cual su autor se divierte con la comicidad de las situaciones de la protagonista²⁷¹. Jujol, aunque de manera más personal y familiar, también compone sencillos versos que ironizan acerca de alguna conocida y sus peripecias vitales, por ejemplo *Goigs de la Pepeta de París, patrona de Pau; tal com se canten a Peralta*, en los que *Pepeta*, modista de Renau, se traslada a trabajar a París donde aprende los secretos de la moda y el arte de aparejar a las personas²⁷². Los dos personajes mantendrán vivo un instrumental propio de una tendencia de la que, sin embargo, se separarán no sólo cronológicamente: Schwitters publica el primer número de su revista oficial, *Merz*, en 1923 cuando oficialmente la aventura dada toca a su fin; Jujol desarrolla su obra más creativa entre 1913 y 1923, cuando el modernismo arquitectónico recibe, durante su último periodo, una de las más duras críticas a través de la lectura del discurso inaugural de Domènech Estapà en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona²⁷³.

Schwitters trabaja en la maqueta de una construcción en la que convivían materiales tan dispares como una viga, yeso, corsés de señora y juguetes infantiles²⁷⁴. Jujol, como ya ha sido mencionado a lo largo de la tesis, mezcla en los rosetones del Park Güell fragmentos de cerámica, una muñeca de porcelana, un espejo de mano, vidrios de botellas...

La obra escrita —verbal y sonora— de Schwitters seguirá un proceso experimental que le llevará desde sus primeros poemas, en los que el encadenamiento de las palabras y la repetición de algunas de ellas conduce el hilo sonoro de la composición paralelo al argumento, hasta la invención de un lenguaje nuevo. Aprenderá de Hugo Ball y Tristan

271 «Esta Anna personificaba a la joven alemana sentimental y el autor se divertía con sus peripecias y situaciones ridículas.» Georges Hugnet, *op. cit.* 105.

272 Transcribimos algunos versos: «(...) Quan en tàlem assecàbau / Les figures de la collita / En altre tàlem pensàbeu / Hont l'amor es qui hi habita / I extenenlo procuràbau / Lo sagrament aumentar // Tot lo temps que s'heu dignat / Fer de París vostra sèu / ¡Quants matrimonis haureu / Per allí acompanyat! / Solter i vidus casat / Fent lo bé sense parar. (...)» Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 16.

273 El discurso es un alegato contra el modernismo arquitectónico que, en palabras de Estapà, es «(...) el deliberado propósito de contrariar las leyes de la euritmia y simetría, ponderación de masas y continuidad de líneas, cual si en una composición musical quisiéramos prescindir del ritmo por capricho sin atender á ninguna de las leyes de la armonía de los sonidos.» José Domènech Estapà, “Modernismo arquitectónico”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* vol X núm. 4, marzo de 1912: 67.

274 Georges Hugnet, *op. cit.* 108.

Tzara la composición de composiciones únicamente con sonidos a los que llamará poemas fonéticos y poemas retrato. Su obra más celebrada, *Ursonate* —sonata de sonidos primigenios—, consistirá en cuatro movimientos, una obertura y un final con una cadencia dentro del cuarto movimiento. Así lo explica el propio Schwitters:

El primer movimiento es un rondó con cuatro temas principales, muy característicos en esta sonata. Se pueden dar ustedes perfecta cuenta de si el ritmo es fuerte o débil, ruidoso o suave, conciso o amplio, etc. Querer explicar las sutiles variaciones y composiciones de los temas sería a la larga aburrido y podría perjudicar el placer de la lectura y de la audición, y además no soy profesor²⁷⁵.

Schwitters revelará todo tipo de detalles²⁷⁶ en relación a la estructura, composición y origen de su *Ursonate* que, aún manteniendo el azar como principio constituyente de los temas y sugerencias de los que se nutre y su manifestación sonora sea la de un conjunto de palabras sin sentido, si se atiende a su ritmo se descubre que estas actúan como verdaderas evocadoras de movimientos musicales—como por ejemplo el *scherzo*. El rigor estructural con que elabora la *Ursonate*, desvela una lírica subyacente que tiene como objetivo poner a prueba la técnica oral del rapsoda así como estimular la percepción sensitiva del auditorio.

Técnica ineludible pero, sobretodo, seducción a los sentidos. Las palabras de Schwitters insisten en la importancia del estímulo sensorial por encima de la comprensión del procedimiento. Jujol compartirá esta misma preocupación por no fatigar, con excesiva retórica, la contemplación de una obra de arte. Así lo expresa en la memoria del proyecto de la iglesia de Vistabella de 1923:

«No goso a fer la descripció completa de l'obra per no cansar (...))»
«I prou de les obres. Campanar. Explicar tota l'obra requereix una llarga conversa (...))»²⁷⁷

O en el artículo que publica a raíz de la realización del adorno en fachada del Instituto de las Carmelitas Descalzas,

Y encima de la fachada, cuya descripción (ya extensa en demasía), nos ocupa (...)²⁷⁸

Percepción para y a través de los sentidos, es el mensaje velado que Jujol parece

275 Kurt Schwitters, "Meine Sonate in Urlauten", *i10*, nº 11, noviembre de 1927. En red: *Mi sonata en sonidos primitivos*. <http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>. Recuperado el 1 de octubre de 2011.

276 *Ibidem*.

277 Josep M. Jujol, "L'església primera de Vistabella", *op. cit.* 137.

278 Josep M. Jujol, "Fiestas Centenarias", *op. cit.* 5.

transmitir. No hay lugar para una elaborada propuesta intelectual —aunque sí lo pueda ser técnicamente— si no es a través de revulsivos destinados a provocar la estimulación física y sensual que transmite la obra de arte²⁷⁹.

En el apunte de la *Ursonate* que Schwitters envía a Tzara, se puede leer una serie de sonidos cuya composición deriva en un juego que va incrementando, a medida que la composición avanza, la longitud de cada grupo de letras que introduce nuevos sonidos (fig. 78-10):

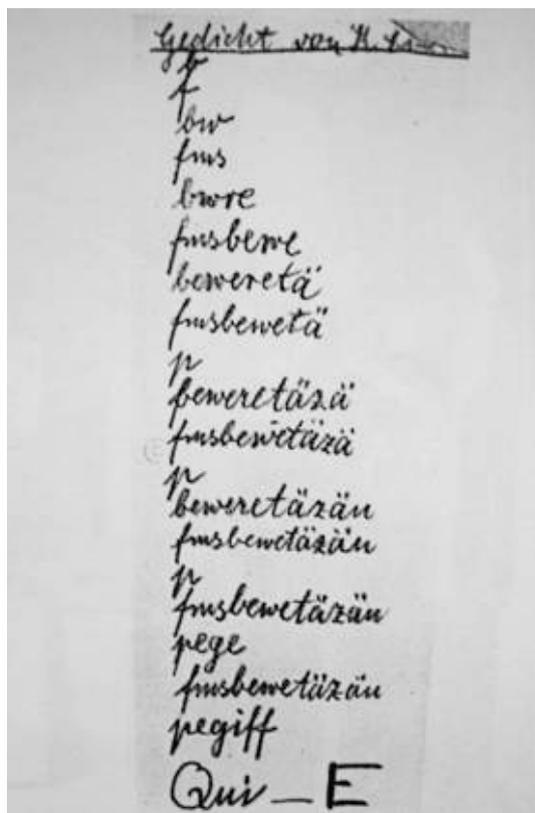
Gedicht von K. Schwitters²⁸⁰

b
f
bw
fms
bove
fmsbewe
besvevetä
fmsbewetä
p
beweretäzän
fmsbewetäzän
p
fmsbewetäzän
pege
fmsbewetäzän
pegiff
Qui - E

Un título y diecisiete líneas de letras sin sentido que se agrupan, según su interpretación sonora, y dos interrupciones protagonizadas por el fonema *p*. La composición final irá ganando en complejidad incrementando el número de fonemas y estructurándose según una introducción, primera parte, reconciliación, proceso, final, segunda parte, tercera parte, trío, cuarta parte, reemplazo, cadencia y final, lo que constituirá una obra en doce movimientos cuya interpretación durará más de una hora.

279 Gausa hablará de «puntos de reacción poética», revulsivos absurdos, extravagantes hallazgos que fijan los sentidos y repelen todo rastro de pose indiferente o de distancia intelectual frente a la constante estimulación de un mundo físico y sensual.» Manuel Gausa, «Caligrafías desplazadas: Jujol a través de sus textos», *Quaderns 179-180*, octubre 1988 - marzo 1989: 47.

280 «Poema de K. Schwitters». Kurt Schwitters, «1922-1932 Ursonate», *Merz, op. cit.* 188.



78-10: Croquis de la *Ursonate* de Kurt Schwitters, enviado a Tristan Tzara. Extraído de «Poema de K. Schwitters». Kurt Schwitters, "1922-1932 Ursonate", en *Merz, op. cit.* 18.



78-11: Casa Negre, Jujol 083.27 (Barcelona: AHCOAC, s.f.) Lámina con croquis y medidas de remate y pendón para la Casa Negre. Las anotaciones en la parte inferior de la lámina definen el dibujo que las acompaña, derivando en un juego fónico.

El propio Schwitters explicará que la sonata debe ser escuchada y no leída, con el objeto de evitar que el uso de las letras, de manera convencional de, como resultado, una lectura incompleta de la composición; para realizar una lectura completa el receptor deberá adoptar una posición creativa.

Juegos parecidos con el lenguaje los hallamos en diversas notas —quizá como recreo mental durante la elaboración de los planos— escritas en los márgenes de las láminas de los proyectos en curso de Jujol. Sin la voluntad aparente de constituirse en nada más que una distracción, los juegos de Jujol se repiten en varias ocasiones. Una primera anotación la hallamos en uno de los dibujos correspondientes al proyecto de la Torre Gibert: el juego, en este caso, consiste en derivar una palabra a partir del cambio, intercambio o selección, de algunas de sus letras; en ocasiones, la modificación da lugar a otra palabra encadenando sus etimologías²⁸¹.

parcela
 parcelai
 replanteig
 replanteitx
 replanteijar
 teitjar

Igualmente hallamos el mismo juego en algunos dibujos de Casa Negre, donde la derivación sonora se obtiene a partir de la evolución de la propia palabra²⁸² (fig. 78-11):

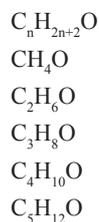
pinell
 penell
 pendó
 penó, penell

También anotados en el margen de una de las láminas y compartiendo espacio con un croquis de la fachada principal de Casa Bofarull, se puede leer, cabeza abajo, unos renglones en los que bajo la fórmula orgánica de un compuesto químico se encuentra la denominación cuya pronunciación posee las mismas características que en los apuntes anteriores: derivaciones fónicas de una misma palabra. De arriba a abajo, la primera

281 H104B/4/82.28B (Barcelona: AHCOAC, 1913). La lámina reproduce croquis diversos relacionados con los estudios previos de la Torre Gibert de Sant Joan Despí.

282 Jujol.083.27 (Barcelona: AHCOAC, s.f.). Detalle de remate con pendón; estudios para la Casa Negre de Sant Joan Despí.

fórmula corresponde a los hidrocarburos denominados alcanos; a continuación se formulan el metanol, etanol, etilmetileter, etil etílico y metil tert-butil éter²⁸³ (fig. 78-12):



No hay duda de que más allá del interés *científico* por recordar los componentes de los hidrocarburos alcanos —quizás a través de una conversación telefónica con un colega de la universidad²⁸⁴—, existe aquí esa afinidad por observar las derivaciones fónicas a partir de una palabra que conduce a las siguientes a partir de, en este caso, la lógica de sus enlaces químicos. Fonética y razonamiento científico, articulados a través de su significado, atraen la percepción creativa de Jujol.

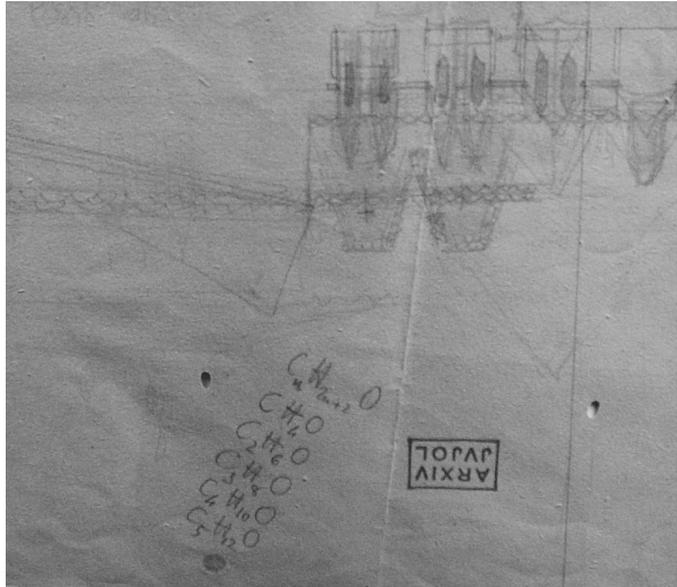
Un último ejemplo: sobre el reverso de un retal de papel que contiene un primer dibujo de Jujol en alusión a la Epifanía, grafía la palabra «Reyes» con distinta caligrafía, pero remarcando la letra que la inicia y la denota fonéticamente: la R (fig. 78-13). Repetida numerosas veces, ya fuera como divertimento para sus hijos, como distracción o como asociación de la sonoridad de la letra con cualquier otra idea, no deja de ser una muestra de su afición por los sonidos.

Esta seducción que tanto Schwitters como Jujol muestran por el encadenamiento sonoro, no es una excepción en el panorama artístico de principios de siglo. La exploración del lenguaje, del material del lenguaje —las palabras—, retrata esa pérdida de relación biunívoca entre lenguaje y mundo que, ya desde finales del siglo XIX, se manifiesta en el uso de las palabras. Mallarmé (fig. 78-14) se constituirá en ejemplo paradigmático con su libro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²⁸⁵. El título del poema —libro, como lo denomina el propio Mallarmé— lo forman palabras que, tomadas de forma interrumpida, encabezan sus diferentes apartados en páginas diferentes. Las palabras,

283 AJ/CB/012 (Els Pallaresos: AJ, s.f.). Anotación al margen en dibujo de fachada principal.

284 Esta posibilidad la apunta su hijo, en una de las conversaciones informales mantenidas durante las visitas al *Arxiu Jujol*. Lo cierto es que la particularidad de dicha anotación, sumada al hecho de que se halla escrita en sentido inverso —para leerse debemos girar el sentido original del plano 180°—, hacen plausible dicha observación.

285 Stéphane Mallarmé, “Un coup de dés”, *Cosmopolis* 1897; *La Nouvelle Revue Française*, 1918.



78-12: Detalle de AJ/CB/012. La lámina se halla invertida para facilitar la lectura del apunte de química orgánica situado al margen.



78-13: cx 317-22-8-2-2. Reverso de retal con la palabra Reyes escrita por Jujol. ACG, s.f.

al margen de su significado, juegan con el ritmo de los sonidos que su pronunciación provoca: /oe/-/u/-/€/-/e/-/a/-/a/-/€/-/€/-/a/-/a/. Tanto la palabra como su ausencia forman parte de la obra; se hace difícil explicar su forma —el texto contiene vacíos, su forma se interrumpe... La obra deja de seguir la realidad para formar parte de un mundo autónomo: es este nuevo lenguaje al que me refiero, cuya fuerza radica en la ausencia de signos, es decir, la relación mínima entre significante —secuencia de fonemas— y significado —el sentido de la palabra.

Aún compartiendo esta afinidad por la incorporación del sonido como material creativo, no será éste el caso de Jujol —tampoco el de Schwitters—, cuya aproximación a las afinidades entre sonido y significado, cercana a los valores etimológicos de la palabra, se mueve más próxima al principio de lo incomprensible, basando su sistema en la emoción y la vitalidad de su existencia. Esta capacidad de relación en la que interviene un desconcierto inicial, vaciando los signos de significados para volver a un estado pre-lógico del lenguaje —no en el sentido nostálgico del término sino como una conexión socio cultural— exhibe una vuelta al origen: «en el principio era el verbo»²⁸⁶. La *poesía* utilizada consistirá en esta posibilidad de manifestar, de manera concreta, un contenido espiritual propio que encierra, en su propia musicalidad, la capacidad de conmover la sensibilidad a partir de la combinación de los sonidos obtenidos de su recitación.

Schwitters adapta su exploración fonética a la estructura de sonata, en la que bajo unas rígidas estructuras subyacentes afloran el azar y la concatenación de sonidos sin sentido con el objetivo de buscar la excitación del espíritu receptor²⁸⁷. Jujol, sin renunciar al terreno de lo concreto, se abandona al atractivo del efecto concatenado de las palabras cuya suma permite escuchar una serie de sonidos, las variaciones de los cuales sugieren la diferencia de cada palabra; es el matiz que distingue siempre unas cosas de otras y las hace únicas e irrepetibles. Variaciones que, por otra parte, ya en 1897 había definido Mallarmé cuando describe el verso como estructura material, en el que la lectura ya no

286 Juan, 1: 1-3. «Si la palabra en un principio era la magia, el Fonema y el Verbo secreto que horadaba la mudez de la naturaleza y de los seres, y establecía la conexión y el conducto con el misterio, el poeta debe recuperar este sentido, extrayéndola de su destino como signo encerrado en la estructura del espacio y la sintaxis.» Piedad Solans, “La palabra”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 9* 1996: 438.

287 «Pour l'oeuvre poétique, les matériaux sont l'ensemble des événements vécus susceptibles d'exciter l'esprit et le coeur. Utilisez les matériaux non pas dans la logique interne de leurs rapports matériels mais uniquement selon la logique interne de l'oeuvre d'art. Plus une oeuvre d'art détruit la logique matérielle rationnelle, plus grande est la possibilité de faire oeuvre d'art.» Kurt Schwitters, “1920 Merz”, *Merz, op. cit.* 60.

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

Soit que l'Abîme blanchi étale furieux sous une inclinaison planche désespérément d'huile laïcienne par avance retombée d'un mal à dresser le vol étouffant les jaillissements couquant au ras les bords très à l'intérieur résume l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative jusqu'à adapter sa beauté profondeur entant que la coque d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi inferant de cette configuration que se l'unique Nombre qui se peut pas

plutôt que de jouer en maniaque cheu la partie au nom des flots

sauf que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit et immobilise aux clours chiffonné par un escliffement sonore cette blancheur rigide dérisoire en opposition axiel trop pousse pas marquer exigent quiconque prince amer de l'écueil s'en colle comme de l'héroïque irrésistible mais contenu dans petite raison vitée en foudre

soucieux exploitaire et pubère muet rira que

La lucide et seigneuriale aigrette de vertige scintille puis ombrage une stature mignonne ténébreuse enua torsion de sirène le temps de souffleter bifurquées un roc foux manoir tout de suite évaporé en brumes qui impose une borne à l'infini

C'ÉTAIT issu stellaire

LE NOMBRE

EXIST-ÂT-IL autrement qu'hallucination éparse d'agonie COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL sourdant que nûc et clos quand apparu enfin par quelque profusion répandue en rareté SE CHIFFRAV-IL

CE SERAIT pire non davantage ni moins

événence de la somme pour peu qu'une ILLUMINÂT-IL

un envahit le chef coule en barbe soumise direct de l'homme sansê n'importe où vaine

naufnage cela

ancestralement à n'ouvrir pas la main crispé pardelà l'inutile été

legs en la disparition à quelqu'un ambigu l'ultérieur démon immémorial

ayant de contrées nulles induit le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité celui

caressée et polie et lavée assouplie par la vague et soustraite aux durs es perdus entre les ais né d'unébat la mer par l'atuel tentant ou l'atuel contre la mer une chance oïseuse Fiançailles

dont le voile d'illusion réjailli leur haufise ainsi que le fantôme d'un geste chancellera s'affalera fatie

N'ABOLIRA

COMME SI

Une insinuation simple enroulée avec ironie ou lmystère précipité dans quelque proche volige tourbillon d'hilarité et d'horreur autour du gouffre sans jponcher ni fuir et en herce le vierge indice

plume solitaire éperdue

indifféremment mais autaut

LE HASARD

Choit la plume rythmique suspens du sinistre s'ensevelit aux cunes originelles nagüeres d'ou sursauta son délire jusqu'à une cime fêlée par l'neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise où se fit l'événement accompli en vue de tout résultat nul humain N'AURA EU LIEU une élévation ordinaire vers l'absence QUE LE LIEU inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abatement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà hor'intérêt quand lui signalé agénéral selon telle obliquité par telle déclivité d'eux vers ce doit être l'éception aussi Nord UNE CONSTELLATION froide d'oubli et de désétude patant qu'elle n'enumère sur quelque surface vacante et supérieure liburt successif sidéralement d'un compte total en formation veillant doutant roulant brillant et méditant avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre

78-14: Stéphane Mallarmé, "Un coup de dés". Extraído de http://www.psychanalyse-paris.com/Un-coup-de-des-jamais-n-abolira-le.html?id_document=64#documents_portfolio. Recuperado el 25 de octubre de 2011.

es un puro proceso de repetición, sino un acontecimiento creativo. El receptor ya no es sujeto pasivo sino que se implica en la interpretación de la obra.

Este recreo fónico que prima sobre lo que referencia es la línea de interés común que evidencian la composición de Schwitters y los pasatiempos de Jujol. Signos que desaparecen de su envoltorio aparente para reverberar, por repetición y una obstinada conciencia de la diferencia, de la singularidad, la variación que distingue dos piezas siempre parecidas pero nunca iguales. Signos, exploraciones y resultados que permiten hablar ya de una voluntad de relación entre los objetos esparcidos por la cubierta de Casa Bofarull. Análisis y selección, reclamaba Rodríguez-Lozano en el análisis de la cubierta; conexiones plásticas con las vanguardias, argumentaba Flores.

Una tercera opinión autorizada, como la de Ignasi de Solà-Morales, se presenta como una vía conciliadora:

La opción por la manualidad, por el agrarismo, por la exacerbación de las pequeñas obras, la anticonvención maligna, establece analogías con la otra gran corriente crítica de la modernidad: el dadaísmo y el surrealismo. Hablar de Jujol surrealista se presta a confusión. Es evidente adivinar una actitud crítica y unas técnicas lingüísticas propias de la fragmentación moderna, que son paralelas, en ciertos aspectos, a las del surrealismo. La ambigüedad entre crítica y reacción que encontramos en Jujol es del mismo orden a la que encontramos, por ejemplo, en Miró o Max Ernst²⁸⁸.

Si la Merzbau de Schwitters pone de manifiesto una manera de trabajar, un proceso inacabado que va sumando sus manipulaciones sin un final visible en la que cada operación se superpone a la siguiente sin un objetivo final más que el de convertirse en una reverberación *ad infinitum* de cada paso, la cubierta de Casa Bofarull asume asimismo esta condición de *work in progress* en el que cada acción se suma a la siguiente y poco importa el número o la cantidad de piezas esparcidas por la cubierta. Siempre habrá lugar para otra pieza, para otro jarrón, para otro plato.

Ante semejante despliegue plástico, el espectador ya no podrá seguir preguntándose acerca de la composición, la forma o el orden de la cubierta, como tampoco podía hacerlo en la fachada principal o en cualquier otra actuación sobre la casa.

288 Ignasi de Solà-Morales, *Quaderns*, op. cit: 18.

La acción de la cubierta de Casa Bofarull no volverá a repetirse, en tanto que propuesta artística, en ningún otro proyecto de Jujol. Si tomamos como válida la fecha de 1918 como el año en que se finaliza la cubierta —con la colocación, documentada a través de los propios dibujos de Jujol²⁸⁹, del Ángel Custodio—, se observa que en obras posteriores no existe ya una acción de semejantes resultados, ya sea en el ámbito de la reforma como en edificios de nueva planta.

La componente individual, la operación *ad hoc* para un determinado lugar, excluye una consideración de la respuesta plástica más de método, más ensayada en distintos contextos como en su caso lo fueron, por ejemplo, la incorporación de piedras sobre el perímetro de las cornisas —Casa Sant Salvador, Casa Bofarull, iglesia de Vistabella— o el uso de viejos aperos de labranza en puertas y rejas —Casa Negre, Casa Bofarull, Ca l'Andreu.

Tal condición reafirma la hipótesis de que la cubierta de Casa Bofarull recrea una escena precisa, concreta y cotidiana de la vida rural, pensada desde la realidad de un lugar y de una circunstancia: Casa Bofarull y Els Pallaresos²⁹⁰. El almuerzo traspasa los límites convencionales de la casa para situarse en su punto más alto y ofrecer una nueva mirada sobre esos objetos. Así iniciábamos el apartado y así también lo ha visto Llinàs:

El porró al bell mig de la coberta, en la part més alta de la casa per a sempre, passi el que passi en l'interior de la llar, el porró per al vi davant les vinyes, el platet també per a sempre amb alguna cosa d'aigua de pluja, la mateixa que fa créixer les vinyes. Ja no són les restes de l'esmorzar, són un pont alçat entre la casa i les vinyes, un vincle permanent que explica la pertinença recíproca i fraternal entre habitants i camp²⁹¹.

La fisura en el lenguaje, abierta durante el siglo XIX y que Mallarmé ampliará para reivindicar, a través de sus poemas, una nueva dimensión de la interpretación del lenguaje que lo convierta en un proceso creativo, obtiene justa reverberación cuando Jujol, a su vez, anula en su propuesta arquitectónica, el vínculo entre realidad y representación, entre el objeto y su nombre común, entre lo presentado y nuestra memoria, para explorar un nuevo imaginario relacional.

289 *Vide* cap. 5.5 *Finales de 1918: Instalación del Ángel Custodio*: 316 y ss.

290 Transpolable a cualquier entorno rural de parecidas condiciones, sí; pero pensada desde la propia realidad de las señoras Bofarull: la vinculación de su casa al campo, sus cultivos y sus viñedos.

291 Josep Llinàs, *Barcelona Metròpolis Mediterrànea op. cit.* 114.

Un imaginario que se dirige constantemente a un mundo habitual (fig. 78-15), próximo, sin más referente que la cotidiana inmediatez de una realidad palpable que Jujol torna en inusual, por lo inusual de su manifestación artística. Platos en inestable equilibrio que recogen a duras penas pequeñas porciones de agua; vasijas cuyo orificio a veces buscan el cielo y a veces la tierra; piedras que desde su posición erguida y apoyadas desde su lado menos estable vigilan las alturas, rompiendo la regularidad de las cuatro aristas de la cubierta piramidal; objetos que desprovistos de su original significado pasan a ser *otra cosa* —cada observador podrá reflejar allí sus deseos personales—, pero que siempre conservan lo más concreto, lo más cercano a una respuesta vinculada al territorio, su pertenencia al proceso o recorrido en el que leer un elemento natural —los campos, las vides, el agua, la tierra— percibidos a través de los más inmediatos objetos de sus moradores y de una acción doméstica, por cotidiana: el almuerzo entre platos, tazas, jarrones y, ¿por qué no?, un gato de porcelana.

7.9 EL ÚLTIMO MIRADOR: EL MEJOR PUNTO DE VISTA

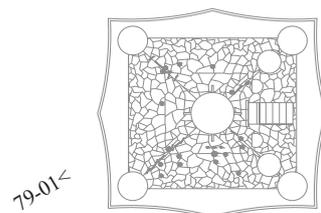
Pero en la cubierta aún queda por agotar la última escena, reflejo de una pieza que, posiblemente, mejor caracteriza la arquitectura de Jujol; un último espacio —en este caso, abierto— que comparte lugar con el repertorio de vajilla cerámica diseminada por los cuatro planos de la cubierta piramidal. Una barandilla de hierros retorcidos escenifica el límite accesible más alto de la casa, soporte de teas cuya luz iluminará el ángel al llegar las sombras nocturnas (figs. 79-01 y 79-02). Su destello también bañará los objetos de la cubierta, aislando la que es la pieza accesible más alta del edificio: el último mirador. Hasta tres miradores concatenados ha sido comentado que pueden identificarse en Casa Bofarull cuyo objetivo, servido de esa capacidad narrativa que acompaña constantemente el edificio, deberá ser, como acto final de atención hacia la belleza, contemplar y, al mismo tiempo, ser contemplado.

El título del último artículo que Jujol publica en 1946 es, en este sentido, esclarecedor: *El mejor punto de vista*²⁹². El opúsculo explica el origen y describe, de manera exhaustiva, el paso de la procesión de penitencias públicas por el Pla de la Seu de Tarragona; ardientes

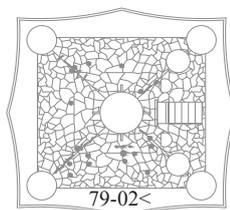
292 Josep M. Jujol, “El mejor punto de vista”, *op. cit.*



78-15: Escenas diversas de la vida rural. De arriba a abajo: *Al celler bevent amb porró, Dins la cuina d'una masia.* Fotografías: *Fons Cuyàs, ICC, s.f.*



79-01: El último mirador, rodeado por la barandilla de hierro que incorpora los dos tederos que miran a levante y poniente. Fotografía: Guillem Carabí, marzo de 2007.



79-02: Detalle del alero que permite rodear el último mirador. Fotografía extraída de AAVV, *Quaderns op. cit.* 117.



hachas, representaciones plásticas de los misterios, ángeles sosteniendo instrumentos y la sagrada imagen del Santo Sepulcro se entremezclan con eruditas aclaraciones acerca de la historia sagrada: *El mejor punto de vista* señala el mejor emplazamiento para contemplar la procesión:

Para contemplar esta procesión de Penitentes no hay mejor sitio que el llano de la catedral, el histórico *Pla de la Seu* (empedrado antes con azules guijarros del Francolí, con cintas rosadas de piedra labrada, intercaladas en grandiosa cuadrícula).²⁹³

Pero también expone la dirección que debe tomar la actitud moral de quien se reconoce devoto de la fe cristiana.

Todo esto, y ¿cuántas cosas más? nos sugiere el contemplar el paso de la procesión de penitencias públicas en la bella plaza del *Pla de la Seu*, mirando animados por la viviente luz de las hachas encendidas, las esculturas que realzan la construcción de la doble puerta mayor de la metropolitana catedral de la antigua Tarraco, y la ornamentan con suma gracia mediterránea, al par que nos enseñan, máxime en aquellas solemnes horas de Semana Santa, vivo recuerdo de la Sagrada Pasión del Señor, la contrición de nuestros pecados y la santa penitencia²⁹⁴.

Concreción y fe se entremezclan formando un único núcleo, a partir del cual Jujol despliega su visión al servicio del arte y de la arquitectura. Es fácil identificar en el arquitecto esta pareja de valores que irán siempre juntos, complementándose y volviéndose uno imprescindible del otro: por un lado, su siempre devota mirada al universo, aquella que reconoce la creación divina en cada uno de los elementos de la vida en general; por el otro, la plástica derivada de un lenguaje propio²⁹⁵ que pondrá al servicio de su arquitectura.

El último mirador, aquel que señala el límite del acceso humano a una situación edificada, es el mejor punto de vista pero es también, a su vez, el lugar donde confluyen el fuego —los tederos bajo el ángel—, la tierra —la loza, las vasijas—, el aire —el movimiento del ángel y su condición de veleta— y el agua —es el primer punto de la casa que recibe el agua de lluvia. Un lugar que pone en comunión la naturaleza como paisaje, y su encuentro a través de los cuatro elementos de Empédocles —una configuración

293 Josep M. Jujol, “El mejor punto de vista”, *op. cit.*

294 *Ibidem.*

295 Es precisamente la atención a esta idea de plástica arquitectónica la que se ha ido tejiendo a lo largo de la presente tesis, como hilo conductor que guía la reforma de Casa Bofarull.

cuatripartita que parece evocarse, recordemos, en el pavimento de la entrada de la planta baja (fig. 74-15)²⁹⁶.

Es difícil alejarse del símbolo, como nodo desde el cual arranca una voluntad de experimentación plástica visual, con el poder de aludir a las más distintas emociones. ¿Qué sucede, si no, con el fuego reclamado por los tederos, bajo el Ángel Custodio?

Existe una relación tácita entre el uso de tederos en la parte más alta del mirador y la imagen que, encendidos, mostraban desde la cota de calle. Jujol juega con la significación poliédrica —plástica, simbólica, pragmática, evocadora— del fuego a los pies del ángel transformando su percepción en un mecanismo universal de múltiples acepciones: desde su alusión a los distintos pasajes bíblicos que sugiere²⁹⁷ —la presencia protectora de Dios, la llegada del Espíritu Santo, la llamada de Moisés—, al significado ancestral del fuego como bien rural²⁹⁸, pasando por su uso como faro iluminador, hasta su más inmediata visión como elemento cuyo dinamismo y variabilidad física transmite ese sentido de la belleza que tanto veía reflejado, Jujol, en el movimiento. En definitiva, el fuego como elemento con la capacidad de evocar origen y misterio que excita las emociones del más común de los mortales.

Poesía, plástica y naturaleza

En capítulos anteriores se ha aludido a la relación que Jujol establece entre naturaleza, belleza y solución arquitectónica²⁹⁹; si la tríada enunciada tiene un papel predominante en la cristalización del mirador, como solución arquitectónica que incorpora el paisaje circundante y la propia arquitectura construida en el recorrido biyectivo de ambos, el instrumento empleado como valedor de la solución tiene, también, un doble carácter:

296 *Vide* cap. 7.4: *Ave Maria: traspasar la entrada y llegar al jardín*. 442.

297 La alusión al fuego es muy numerosa. Cito algunos ejemplos: «Y Eliseo, después de haber hecho oración, dijo: Señor, ábrele los ojos a éste para que vea, y abrió el Señor los ojos del criado, y miró, y vio el monte lleno de caballos y de carros de fuego, que rodeaban a Eliseo.» 2 Re 6,17; «Pero yo seré para ella, dice el Señor, como una muralla de fuego que la circundará, y yo seré glorificado en medio de ella.» Zac 2,5; «Ya ves que el Señor, nuestro Dios, nos ha mostrado su majestad y grandeza; oído hemos su voz en medio del fuego (...).» Dt 5, 24; «E iba el Señor delane para mostrarles el camino, de día en una columna de nube y por la noche en una columna de fuego, sirviéndoles de guía en el viaje, de día y de noche.» Éx 13,21; «Todo el monte Sinaí estaba humeando, por haber descendido a él el Señor entre llamas; subía el humo de él como de un horno, y todo el monte causaba espanto.» Éx 19,18

298 «El fuego común, de otra parte, ha sido patrimonio de sociedades rurales desde las neolíticas hasta las contemporáneas (...).» José A. González y M^a Jesús Buxó, “De las ritológicas a la deconstrucción contemporánea del fuego”, *El fuego: mitos y realidades* (Rubí: Antrophos; Diputación provincial de Granada, 1997) 13.

299 *Vide* cap. 7.4: *Ave Maria: traspasar la entrada y llegar al jardín*. 443.

poético y plástico. Si por poesía entendemos la «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa³⁰⁰», observamos que el proceso narrativo-arquitectónico de Casa Bofarull, se sirve de la condición poética, para establecer un nexo de unión entre la triada naturaleza-belleza-arquitectura, a través de la experimentación plástica. La voluntad de Jujol por explorar las relaciones entre poesía, naturaleza y mundo plástico aparecen ya, a estas *alturas* de la casa, como indiscutibles. Plástico por visual, dirigido a la mirada, privilegiando por encima de cualquier otra consideración lo visible, lo concreto. Poética por cuanto todo el aparato escenográfico evoca, desde un universo próximo y cuyo espíritu se agrupa en todo aquello que le rodea, la manifestación de la belleza; aquella belleza que Jujol reconoce como más intensa en el Camp de Tarragona y perceptible de manera esencial por sus habitantes.

Prueba de ello queda registrado cuando, en 1924, y tras el fallecimiento de su buen amigo Ángel Bru, Jujol redacta y publica una necrológica en el Diario de Tarragona en la que describe a quien fue, en innumerables ocasiones, su colaborador en sucesivos trabajos de mobiliario y escultura. De entre las frases que le dedica, podemos aislar especialmente una, por la aportación que de ella se deduce respecto a la relación que mantiene Jujol con el entorno natural:

Era de los escogidos que saben apreciar la belleza potente que encierra la Naturaleza (...) ³⁰¹.

En la frase habitan el uso de un calificativo y un verbo que no pasan inadvertidos: «potente» y «encierra». Jujol se refiere a su colaborador, Ángel Bru, como una persona que sabía estimar una belleza potente, una belleza que tiene potencia, que tiene poder; pero también que tiene la capacidad de producir un efecto que aún no ha sido ejecutado, que está en potencia. La segunda parte de la frase ayuda a situarnos: la fuerza de la naturaleza está encerrada, no está abierta; o, dicho de otra manera, está contenida, apresada, inmovilizada, limitada, aprisionada sin poder salir por propia sus propios medios. Probemos a leer de nuevo la frase añadiendo estas nuevas acepciones: «era de los escogidos que saben apreciar la belleza que, en potencia, se halla contenida dentro de la naturaleza». La belleza, como virtud potencial que se halla en la naturaleza, sólo puede ser descubierta a ojos de un experto, de alguien que, precisamente y gracias a su

300 Definición de la *Real Academia de Lengua Española*, versión en línea. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pes%EDa

301 Josep M. Jujol, "Necrológica. Ángel Bru", *Diario de Tarragona*, 29 de noviembre de 1924: 2.

capacidad, es apto para valorarla. Jujol nos está diciendo que la belleza de la naturaleza no se deja ver, no se deja apreciar a ojos de cualquiera; los que sean capaces de hacerlo, serán los escogidos —como Ángel Bru.

Esta idea la repetirá en diversas ocasiones incidiendo en que eran, especialmente, los nacidos en el Camp de Tarragona quienes poseían tal virtud:

«Los naturales del Campo de Tarragona perciben la Belleza con mayor claridad que los barceloneses».³⁰²

No es extraño que Jujol asocie la capacidad de descubrir la belleza de la naturaleza a una determinada región geográfica. Campo y ciudad serán siempre medios antagonistas que se mantendrán lejos de una estética común, ejemplificando dos modos distintos de aprehender la realidad: si el campo es el lugar desde donde se contempla el color del atardecer, desde donde los márgenes, los senderos y los riachuelos son sabia y plástica impronta de la naturaleza, entonces la ciudad —Barcelona— será ese lugar hostil, necesario para desarrollar una vida profesional y académica pero carente de una naturaleza desde la que experimentar el acto sensible.

Lahuerta³⁰³ ha visto, en la mirada que Jujol proyecta sobre la ciudad, la personificación del pecado, la condensación de todo aquello que ha sido vaciado de ingenuidad, pureza e inocencia en contraposición a una vida rural que se mantiene como el último bastión donde experimentar su anacronismo de vanguardia. «Arte prehistórico³⁰⁴», decían desde la *Esquella de la Torratxa*, que el mismo arquitecto calificaba su manera de hacer.

302 J. F. Ràfols, *Cuadernos de Arquitectura op. cit.* 20. La frase la escribe Ràfols, recordando Jujol su primer año de profesorado en la Escuela de Arquitectura y mientras éste cursaba el curso de Flora y Fauna.

303 «Para Jujol la ciudad era el pecado, y por eso la evitó, en un ruralismo teñido de la primordialidad que Torras i Bages había descrito: a la más tradicional de las fragmentaciones, la inconsciente, conduce el empeño en semejante empresa: ¿cómo ha podido verse en la obra de Jujol, un anticipo de las técnicas de desplazamiento del arte moderno?» J. J. Lahuerta, *op. cit.* 329. La denuncia de Lahuerta condena la invención de un estereotipo que, una vez reconocida la autoría de Jujol de algunas de las piezas residentes en la obra de Gaudí, otorgaría a Jujol finalmente la virtud de ser el precursor de buena parte de las tendencias de vanguardia.

304 «Una prova de la seva feconditat, del seu art meravellós, prehistòric, com ell l'anomena, el tenim en la botiga que en Mañac té al carrer de Fernando.» «El creador de línies noves», en *L'esquella de la Torratxa*, núm. 1728, Barcelona 9 de febrer de 1912: 99. La cita hay que leerla en clave irónica, como se desprende del final: «Els profans, els curts de gambals, els no iniciats, se burlaran de les composicions d'aquet geni de l'arquitectura i de l'art pictòric. Els intel·ligents demanaran, a bon segur, una de les caixes d'en Mañac per a tancar-lo a dins. Es lo que s'imposa».

Volvamos al tema anunciado. Tratemos de acercarnos a los procesos que desencadenan esa relación sensible de Jujol con la naturaleza.

Es posible establecer su itinerario de aproximación, al entorno natural, según tres vías distintas y a la vez complementarias. La primera es la que aprehende desde una visión amable, vinculada frecuentemente a los tiempos de ocio —vacaciones, verano. Explica su hijo que es principalmente durante los meses de julio y agosto cuando Jujol acompaña a su padre por los pueblos del Camp de Tarragona; el conocimiento derivado de estas excursiones cristaliza en un estudio relajado, en el que los diversos elementos de la naturaleza son aprehendidos desde la percepción directa de su entorno natural: el sol, los ríos, los senderos, etc. No en vano, desde joven y trasladado ya a Barcelona, Jujol siente interés por visitar y frecuentar aquellos paisajes donde la impronta de la naturaleza todavía se puede identificar dentro de la ciudad, a expensas de una aún incipiente industrialización que poco a poco va transformando lugares y paisajes.

La seva afecció a caminar comença quan la seva família es trasllada a viure a Gràcia i, a partir dels 12 anys, assisteix a l'Institut de Segon Ensenyament de Barcelona, instal·lat aleshores als baixos de la Universitat.

(...) Els estius de la seva infància els passava a La Secuita, cosa que li permetia de fer llargues passejades per les terres del Camp de Tarragona. Tot això l'anava preparant i enfortint per a més llargues caminades que, junt amb la curiositat que des de petit tenia per conèixer paisatges i edificis, el portarà a fer excursions de més o menys durada sense preocupar-se gens per la distància ni les hores de camí.³⁰⁵

En sus frecuentes excursiones le acompañarán, en ocasiones, colegas profesionales o clientes con los que comparte una misma afición:

En una data indeterminada, entre els anys 1910 i 1913, va realitzar junt amb l'arquitecte Rubió i un altre company, que potser era un home de Mallorca, l'ascensió al Puigmajor.

Les passejades pels voltants de Barcelona eren freqüents; tenim referències de l'any 1914, quan junt amb Monguió, un amic estudiant d'arquitectura, recorregueren les masies de Collblanc i d'Esplugues.

Una excursió important fou la que realitzà junt amb el seu bon amic i client, pere Mañac, al Montseny. El varen travessar al llarg de tres dies, i pernoctaren en una de les nits a Sant Marçal, però no sabem si fou la primera o la segona. (...) Tampoc sabem l'època, i l'any, potser fou abans de 1920.³⁰⁶

305 Josep M. Jujol Jr., "Un gran caminador: Jujol", *Muntanya* núm. 712 (1980): 262.

306 *Ibidem*,: 263.

La segunda vía para aprehender la naturaleza es por vía académica. Es un aprendizaje de carácter formal, que descubre a partir de asignaturas —de las cuales luego él mismo ejercerá años más tarde su docencia—, como *Copia de detalles, Flora y Fauna y Modelado en barro*³⁰⁷. Cuando Jujol se incorpora al cuerpo docente de la universidad aportará, en la enseñanza de estas asignaturas y como novedad a la tradicional copia de objetos de yeso, inertes y estáticos, la observación directa de la naturaleza:

Para la copia de «Detalles» llevaba a sus alumnos a visitar los edificios antiguos de Barcelona, principalmente los góticos, donde, tras explicar todos los detalles constructivos complementados con oportunas reflexiones históricas, distribuía entre los alumnos el trabajo de copiar elementos característicos del edificio³⁰⁸.

Este valor dado a la observación directa, natural, de la arquitectura, la fauna y la flora que Jujol difunde a través de sus clases, tendrá su reflejo figurativo en la continua y constante agregación de animales y plantas en movimiento a lo largo de toda su obra. Casa Bofarull es, en este sentido, paradigmática: serpientes en la escalera, dragones bajo el balcón (fig. 79-03), un elefante en el muro (fig. 79-04), insectos en el jardín, gallinas en la puerta (fig. 79-05) o pájaros en los vidrios de las ventanas (fig. 79-06), suman una fauna que recuerda el entorno rural en el que se encuentra, a través de un universo natural transformado en arquitectura, pero no de forma imitativa. El animal representado verá modificada su fisonomía, en un juego que altera la composición natural del material para expresar lo contrario: si es vidrio, éste se astillará de forma irregular, rompiendo la homogeneidad de su superficie; si es hierro, se doblará como si se tratara de una blanda cuerda; si es un remache, su cabeza se rallará desfigurando su regularidad.

Por último, la tercera influencia a través de la cual Jujol capta subjetivamente la naturaleza, le llega a través de sus años de trabajo con Antoni Gaudí. El maestro le transmitirá un concepto fundamental de su ideario particular: la cultura de la naturaleza.

El gran libro, siempre abierto y que conviene esforzarse en leer, es el de la Naturaleza; los demás libros han salido de éste y tienen además las interpretaciones y equívocos de los hombres. Hay dos revelaciones: una, doctrinaria de la Moral y de la Religión, y otra guiadora a través de los hechos que es el gran libro de la Naturaleza.³⁰⁹

Todo sale del gran libro de la Naturaleza; las obras de los hombres son ya un libro impreso. Las arquitecturas del Renacimiento, como la griega y la romana, forman un zócalo; es la

307 *Vide* nota 12 cap. 7.2 *Angele Dei qui custos es mei*. 360.

308 Josep M. Jujol Jr. *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 121.

309 Marcià Codinachs (ed.), *Antonio Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos* (Murcia: Colección de Arquitectura, 1982) 108.



79-03: Elefante argolla en el muro del acceso a la prensa, frente a los establos. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



79-05: Roblones rediseñados, en la puerta del gallinero del jardín. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.

79-06: Pájaro en la ventana del mirador. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



79-04: Dragones bajo el balcón y serpientes en la barandilla. Fotografía: Guillem Carabí, agosto de 2010.



peña aislante; en el Renacimiento amontonan zócalos (áticos y órdenes monumentales). El Partenón y el templo de Philae son zócalos.

Todos los estilos son organismos emparentados con la naturaleza, unos hacen la peña aislante, como griegos y romanos, otros hacen cumbres y simas como los indios. Todos consisten en el soporte mínimo (que es lo que tiene carácter), o sea la columna, y las partes horizontales soportadas; en conjunto es el árbol y sus proporciones son similares a la figura humana, de manera que no es el árbol-árbol (pues tiene el edificio otras funciones que las del bosque), sino el árbol-hombre. Y esto comprende y explica todos los estilos: el árbol-hombre egipcio, griego, bizantino, gótico, etc.³¹⁰

Gaudí utilizará de forma habitual metáforas naturales para poner en relación tradición y naturaleza, conceptos que introduce en el ámbito del arte a través de la experimentación —tan alejada del *buen gusto Beaux Arts* parisino—, trabajando con texturas, movimiento, turgencias o sonidos³¹¹, características contenidas en la propia naturaleza y trabajadas a partir de un empirismo visual que, sin lugar a dudas, transmitió a su joven ayudante Jujol. Las citas de Jujol a estas tres oleadas de influencia catalizan en una aprehensión visual y táctil de la naturaleza en movimiento, focalizadas en el punto de mayor tensión del edificio; aquel punto que concentra toda la energía estructural, visual y formal: el mirador. ¿Cómo está hecho el último mirador de Casa Bofarull? De hierro, cemento, arena, y cerámica —deberíamos responder— según vemos sus materiales. Pero el mirador no está hecho con ellos, sino con movimiento; y el movimiento no construye plataformas ni miradores, sino que es la propiedad constitutiva de la naturaleza.

En consecuencia, sus materiales son el tubo retorcido que pugna por asirse al siguiente, la cerámica cuarteada y tensionada en mil pedazos cuya imagen imposibilita detenerse sobre un solo vértice, la variabilidad del fuego que escapa a cualquier intento de detener un instante, y el aire que nos envuelve en el espacio abierto. El mirador, el último mirador de Casa Bofarull es puro movimiento. Quizás ahora podamos valorar mejor, y hacer yermos los comentarios acerca de una arquitectura anclada en el pasado, sin conexiones con un futuro arquitectónico que, durante todo el proceso, luchaba por desamarrarse de un pretérito poco alentador.

310 Marcià Codinachs, *op. cit.* 108.

311 Un ejemplo de todo ello lo hallamos en la Sagrada Familia de Barcelona.

7.10 CONCLUSIONES PROVISIONALES DIBUJADAS

Las imágenes que pueden verse a continuación se generan como anticipación dibujada a una determinada manera de ver la obra de Jujol, a una determinada manera de ver Casa Bofarull. Ver y entender como colofón a un estudio minucioso y atento de cada uno de los documentos que han sido estudiados, confrontados, cruzados, entrelazados, con un itinerario o recorrido visual que ha guiado estas últimas páginas.

No tratan, por tanto, de *ilustrar* sino que desean manifestar una clara intención en la mirada. Aquella mirada que, desde las aulas de la ESARQ y a través de la asignatura *Taller Jujol*, hemos querido transmitir a nuestros alumnos. Una mirada subjetiva³¹², sí, pero que sólo puede darse a partir de un conocimiento que traba lo empírico con lo experimental; el conocimiento con la experiencia, la observación atenta de los planos y el recorrido paso a paso por todos los rincones del edificio.

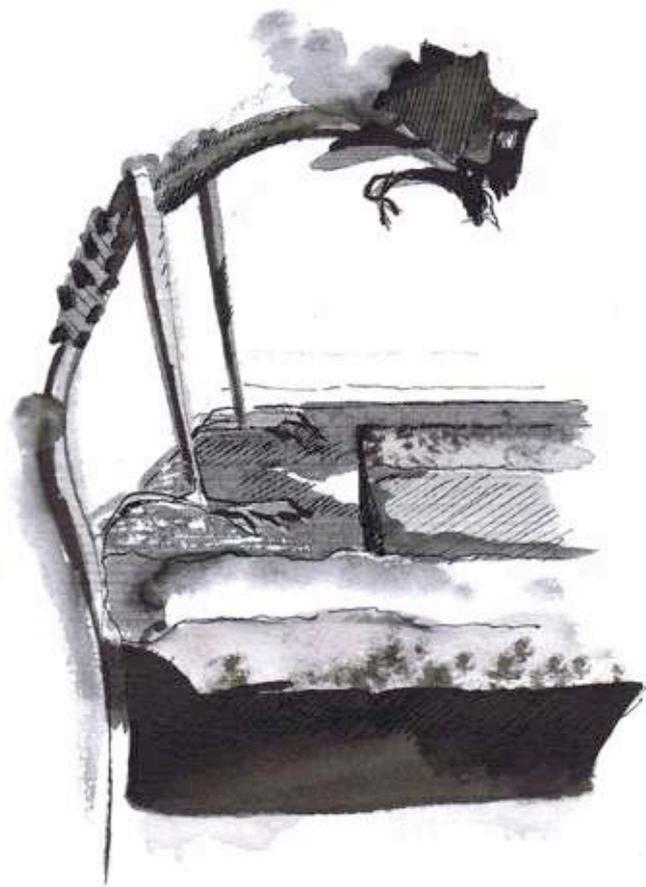
Son, esta vez, 11 láminas elaboradas por quien ha recorrido a través de estas líneas Casa Bofarull. Los dibujos, reproducciones de los originales realizados en tinta china sobre papel *Canson* de 32x24 cm.y 200 gr./m2, trabajados previamente con rotulador fino, han sido también arrugados, mojados, rascados, en definitiva, manipulados como parte del proceso. Reflejo, sin duda, de mucho de lo aprendido con la arquitectura de Jujol. Su contenido quiere enfatizar los valores que, a lo largo de las páginas de esta tesis doctoral, creo haber intuido; y su presentación se pretende silenciosa, sin texto alguno que las acompañe, «pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales»³¹³.

Estas primeras conclusiones no son, pues, sino una convención más para dar un punto y seguido al trabajo que se presenta. Un trabajo arduo, profundo, largo y satisfactorio y que tiene la voluntad, antes que las palabras intenten verbalizar aquello que sólo puede ser aprehendido desde la mirada, aceptar la consciencia de que «el ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible»³¹⁴.

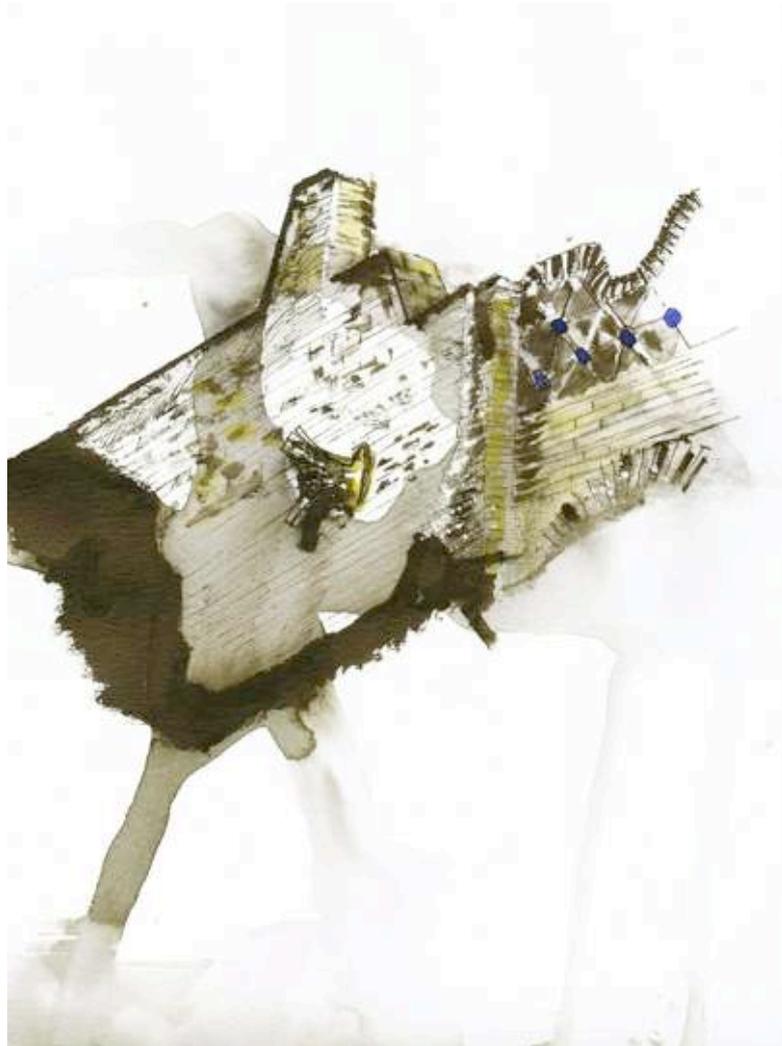
312 ¡Y cómo no ha de serlo, si entre *sujetos* nos encontramos!

313 John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000) 9.

314 *Ibidem* 15.

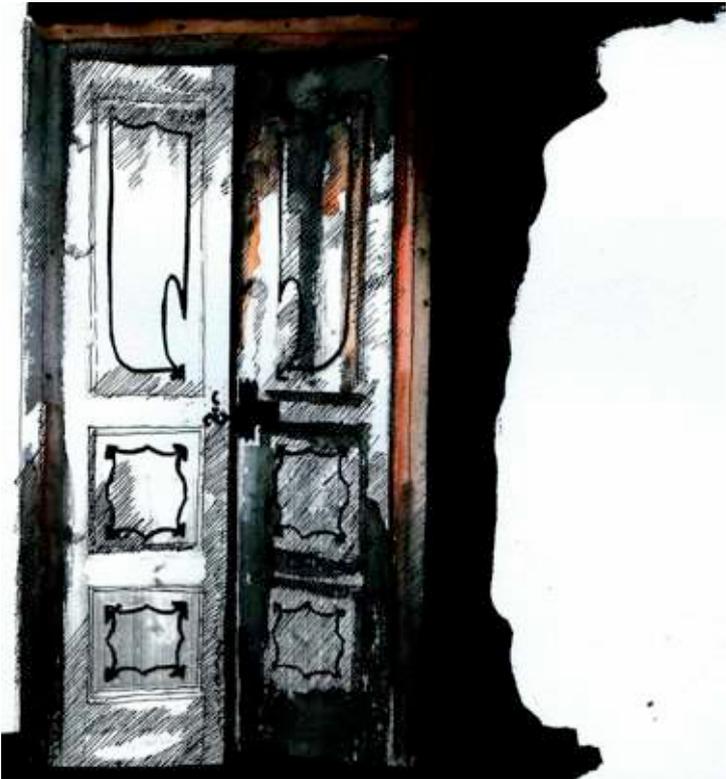






















La teoría tiene que satisfacer dos criterios indispensables: verificabilidad y refutabilidad por medio del experimento y aplicación predictiva. En arte y en poética, no hay experimentos decisivos, no hay pruebas con papel tornasol. No puede haber deducciones verificables o refutables que impliquen consecuencias predicibles en el mismo sentido concreto en que lleva fuerza predictiva una teoría científica.

George Steiner, *Presencias reales* (Barcelona: Destino S.A., 1991) 97.



8. CONCLUSIONES

La vivienda privada es, en circunstancias favorables, el uso arquitectónico que mayor índice de experimentación permite a sus autores. Esta cuestión ha protagonizado gran parte del interés de la arquitectura durante el siglo pasado: una escala —habitualmente— de fácil manejo que admite la rápida reacción frente a imprevistos, una estrecha implicación con el cliente y la experiencia compartida del habitar hacen, de la casa privada, un programa sobre el que es posible habilitar un pacto tácito entre cliente y arquitecto con capacidad para cristalizar en un laboratorio de investigación consentido.

La esencia del habitar ha sido desarrollada por Heidegger que encuentra, en el *cuidar*, su rasgo esencial. Para el filósofo este rasgo «atraviesa el habitar en toda su extensión»¹. Habitar será, por tanto, cuidar resguardado permaneciendo en cobijo, el descanso del hombre en la tierra. Pero decir en la tierra equivale a decir «bajo el cielo»; esta igualdad presupone, según Heidegger, una pertenencia a una unidad original formada por la «tierra, cielo, los divinos y los mortales»² que llama Cuaternidad. Habitar querrá decir, así, cuidar esta Cuaternidad, es decir, llevar la esencia de la tierra, el cielo, lo divino y lo mortal a las cosas como lugar en el residir de los mortales. Sólo así, en las cosas, podemos, los mortales, guardar la esencia de la Cuaternidad.

La unidad que propone Heidegger encuentra fácil acomodo en Casa Bofarull: Jujol elabora un programa de actuaciones que tanto cuidan lo terrenal como lo divino, respondiendo con una arquitectura que se mueve entre el aroma de un pasado histórico —moral y arquitectónico—, y una praxis que lo transforma en algo que muy poco tiene que ver con el pretérito y mucho con el porvenir. Si sus herramientas son artesanales, sus soluciones se alejan de lo establecido; si su lenguaje es plural, su arquitectura destila una fragancia difícil de clasificar por sus críticos coetáneos; si sus signos son religiosos, su lenguaje está firmemente arraigado a lo popular.

1 Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", *Conferencias y artículos*; trad. Eustaqui Barjau (1954; Barcelona: Serbal, 1994) 131.

2 *Ibidem*.

Todo ello puede sintetizarse en una única operación que Jujol despliega, en Els Pallaresos, a lo largo de casi veinte años de interrumpidas intervenciones:

¿Cómo debe ser una casa particular que es, a la vez, sustento económico e imagen pública de una de las familias más influyentes de Els Pallaresos? ¿Cómo piensa, proyecta y construye, Jujol, Casa Bofarull?

Al inicio de la investigación se ha considerado, como material imprescindible de trabajo, la ordenación cronológica del total de documentos gráficos conservados. Todos y cada uno de los dibujos y planos analizados se hallan en la carpeta que Jujol titula Casa Bofarull y que recoge las ideas, desarrollos, algunos descartes y varios detalles; su conjunto conforma el proceso proyectual y constructivo de la reforma. Un trabajo previo, minucioso y atento a cada signo, que Jujol entrecruza entre el dibujo y su pensamiento. Alguno de los argumentos derivados de esos encuentros ya han ido apareciendo en forma de respuesta entre las páginas de la presente tesis y se han expuesto, gráficamente, a través de las conclusiones provisionales.

No existen dudas razonables, y así lo confirman diversos testimonios³, que impidan pensar que Jujol desplazaba su interés hacia lo estrictamente creativo en arquitectura: los temas relativos al cobro de honorarios, la gestión de los proyectos o el control del presupuesto de una obra no le inquietaban especialmente. Pero no debe confundirse una actitud ciertamente despreocupada en los aspectos más *administrativos* del proyecto, con el cuidado que otorgaba a su documentación gráfica. Jujol guardaba, tanto en el piso de la calle Clarís —a partir de 1913—, como en el de Rambla de Catalunya —a partir de 1927— convenientemente plegados y en diferentes carpetas de cartón habilitadas para ello, todos los dibujos que hacían referencia a cada uno de los proyectos en curso. Ese cuidado y previsión se transmite al proceso de proyecto en el que aparecen, desde los detalles más técnicos referentes a la estructura de la reforma —el arco que soporta la nueva fachada de la galería, las vigas a utilizar en la arcada del piso superior, o la ubicación y refuerzo de los depósitos de agua en las esquinas de la fachada sur—,

³ «Una vez se le presentaron de la obra de El Vendrell, con facturas y cuentas de los distintos operarios, y tras atenderlos se lamentaba de “que si otro día me vienen con números, les diré que no quiero saber nada y se dirijan a otro”. (Brullet Monmany, 1950)»; «Era un anarquista católico, desconocía los horarios y los honorarios. (Brullet i Monmany, 1930)»; «Fue poco conocido por modestia; fue un San Francisco de la Arquitectura. (Pere Bassegoda i Musté, 1917)». Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, op. cit. 126-127.

pasando por los detalles ornamentales —los cambios en la ventana de la fachada principal, los vitrales de las ventanas de la torre en esquina—, a las decisiones más propiamente tectónicas comunes a cualquier proyecto de arquitectura.

Son vanas, pues, las voces que se alzan abogando por un Jujol que hace de la improvisación y la intuición, de la voluntad «errática y constructiva⁴», su *modus operandi* en detrimento de un proceso más previsible y meditado. La disciplina arquitectónica entendida como el oficio de quien, a través del tablero de dibujo, prueba, tantea, y decide lo que después deberá adaptarse a la obra, cobra en Jujol especial interés si pensamos en la cantidad de documentación generada para estudiar las intervenciones de la reforma. Pensar y dibujar, dibujar y construir, son dos operaciones que pertenecen a la misma disciplina. Pocas son las intervenciones más *táctiles* que no se hallan registradas en un plano: por ejemplo, los clavos y remaches que perfilan la figura de un gallo en la puerta del gallinero de planta baja en la fachada sur, o las herramientas del campo que forman la reja de la ventana del muro también del jardín. Aún así, se documentan situaciones similares —el croquis de las herramientas dobladas que debían colocarse en otra de las rejas previstas⁵, o los detalles de acabados y esgrafiado de la fachada principal⁶—, que permiten afirmar que el grado de improvisación en los trabajos de Casa Bofarull es, si no inexistente, anecdótico o reducido al mínimo indispensable. No debemos olvidar que, por encima de todo Jujol es, y se considera, arquitecto⁷.

Y como tal, procede. Actualmente, ningún estudio que se realice sobre la arquitectura de Jujol deja ya de lado el comentario sobre la riqueza de sus trabajos en hierro, la presencia del texto en los edificios, la preciosidad de los esgrafiados en las fachadas, la integración de la iconología religiosa, el gusto por la irregularidad y la ausencia de repetición, la heterodoxia estructural, la capacidad de reutilización de los materiales, su interés por la heráldica y la tradición o el uso de la naturaleza como referente narrativo. Voces más agudas nos han descubierto la afección como característica inherente a su modo de

4 Ignasi de Solà-Morales, *Quaderns* núm. 179-180, *op. cit.* 19. La disconformidad es, sólo, de carácter puntual; la reclamación de estudios en profundidad del caso *Jujol*, con el objetivo de «evitar catalogaciones rápidas y al uso» se halla implícita, sin lugar a dudas, en la base de esta investigación. *Vide Status Quaestionis*. 59.

5 *Vide* AJ/CB/012 cap. 5.1 *Marzo de 1915: apuntes de solución para la fachada principal y detalles finales de torre y escalera*. 269.

6 *Vide* AJ/CB/030, cap. 5.1 *Marzo de 1915: apuntes de solución para la fachada principal y detalles finales de torre y escalera*. 275.

7 La firma que estampa en los pocos escritos que nos ha dejado incluyen, sin excepción, su condición de arquitecto.

actuar, la capacidad de *animación* de la materia inerte, la voluntad de sacralización en sus intervenciones o los sutiles diálogos perceptivos entre realidad y apariencia. Pero existe en Casa Bofarull una idea que enlaza, que enhebra todas las anteriores y hace, de la continua transformación, un concepto que subyace en el trabajo de muchas otras intervenciones.

No sería honesto hacer, del tiempo material que transcurre desde las primeras ideas hasta la última intervención en Casa Bofarull, ejemplo y característica de un proceder que alarga su edad por causas atribuibles al arquitecto. La situación se desarrolla más bien al contrario: el tiempo empleado en desarrollar los dibujos solía ser, explica su hijo, relativamente rápido. Sin embargo, no es tanto el lento transcurrir de las obras en Casa Bofarull —obligado, seguramente por condicionantes económicos— lo que introduce la prolongación del tiempo como huella, sino la intervención en el proceso de una narrativa que incorpora la idea de obra abierta, continuamente en proceso, en la que cada nueva intervención añade igualmente un nuevo episodio que se inserta en la estructura global del edificio. Una arquitectura narrativa que opera por asociaciones concatenadas pero que hace, de la dualidad, un *proceder nervioso* basado en un constante equilibrio entre conceptos, si no antagónicos, distintos.

La reforma de Casa Bofarull no remite, pues, a un conjunto heterogéneo de intervenciones desvinculadas y anecdóticas sino que utiliza, como rasgo esencial, una función operatoria. Este rasgo que caracteriza la reforma de Casa Bofarull, manifestado gráficamente desde las conclusiones provisionales y que es momento de definir como conclusión —abierta— y final —en proceso— de la presente tesis, ahonda en la idea de la simultaneidad.

Simultaneidad de la respuesta de Jujol ante los últimos estertores del trabajo individual como fuente de producción y el avance inexorable de un mundo basado en la eficacia técnica, la repetición y la rápida amortización del esfuerzo colectivo; y simultaneidad como procedimiento proyectual que le permite construir, sin abandonar una semántica que remite a tiempos remotos, una sintaxis basada en la experimentación y la búsqueda de un nuevo lenguaje.

A lo largo de la tesis se ha destilado y argumentado un conjunto numeroso de situaciones arquitectónicas pensadas, proyectadas y construidas en Casa Bofarull que apoyan y refrendan la simultaneidad, como el procedimiento que posibilita una convivencia dual, una idea de la paridad, entendida desde su acepción más mecánica⁸: aquella que define un sistema de fuerzas paralelas de sentidos contrarios y aplicadas en dos puntos que tiene, como consecuencia, un movimiento de rotación.

Si la rotación mecánica la traducimos por movimiento, las fuerzas de sentido contrario se postulan como la síntesis de los procesos creativos que Jujol utiliza constantemente en la arquitectura de Casa Bofarull. Para enunciarlo de una manera más precisa, podemos recordar las intervenciones analizadas durante la tesis y que argumentan lo reseñado:

* Casa Bofarull señala, con su conjunto torre de la escalera-mirador-ángel custodio⁹, un hito vertical que apunta al cielo y se hunde en el suelo, en un doble movimiento ascendente-descendente. El ángel-veleta desciende del cielo mientras que las culebras y serpientes ascienden desde lo profundo del terreno por la escalera, en un recorrido de doble sentido vertical que trasciende los límites de lo construido.

* Invierte las propiedades naturales de la materia: aligera lo pesado y densifica lo ligero. Las piedras que protagonizan la fachada de la casa de los administradores, remontan el plano vertical hasta colocarse en las esquinas de puertas, ventanas o acomodarse en las líneas de cornisa¹⁰. Y a la inversa: los vidrios coloreados de las ventanas del primer mirador cubierto, devuelven al paisaje visto a su través una cualidad visual que densifica su percepción a través del filtro de color que Jujol resuelve colocar¹¹. El paisaje ya no es una sola realidad, sino tantas como cada color existente, homogeneizando cada uno de los elementos del paisaje que se comportan, ahora, como un único y denso material.

⁸ La alusión a la mecánica no es gratuita; los intereses formados durante la adolescencia suelen quedar grabados, aunque de manera residual, en nuestro código personal, y el caso de Jujol no es una excepción: «A los 16 años se le despertó de una forma decidida, influenciado sin duda por los estudios de física del bachillerato, la afición a la mecánica. (...) Se puso a estudiar seriamente las aplicaciones de la electricidad a la locomoción. (...) Realiza estudios para conseguir una segadora y sembradora mecánicas. Una locomotora eléctrica, un reloj también eléctrico, entre otros aparatos. (...) Su interés se concretó en la mejora y modernización de maquinaria ya existente, y en la creación de nuevos aparatos.» Josep M. Jujol Jr., *La arquitectura de Josep M. Jujol, op. cit.* 123.

⁹ Vide cap. 7.7 *Subir peldaños y alcanzar el cielo: los miradores de la torre de la escalera.* 514 y ss.

¹⁰ Vide cap. 7.3 *Llegar a Casa Bofarull: una calle y tres fachadas.* 400 y ss.

¹¹ Vide cap. 7.7 *Subir peldaños y alcanzar el cielo: los miradores de la torre de la escalera.* 545.

* El exterior de Casa Bofarull se pliega en un movimiento expansivo que devuelve el interior hacia el exterior. Puertas y ventanas se revuelven en un gesto táctil parecido al movimiento utilizado para mostrar el interior de un bolsillo. El marco que limita el hueco se desvanece ante la potencia de un interior que sale despedido en forma de esgrafiado¹², como las herramientas que se guardan en el almacén¹³ o mostrando a partir del descarte de las paredes de la fachada posterior y la torre, las múltiples capas que componen cada muro que encierra la casa¹⁴.

* Casa Bofarull es la casa de los hombres pero también es la casa de Dios. La entrada transforma el eje principal que atraviesa el edificio, en recorrido que se vuelve iniciático para el profano que franquea su puerta principal. Lo profano y lo cristiano serán dos momentos que comparten tiempo y espacio¹⁵. No hay distinción entre aquellas operaciones que permiten experimentar con el programa y las que deben limitarse a una liturgia comprobada. Los animales de granja, el desayuno¹⁶, las ofrendas y el culto se asocian para sumar posibilidades, metáforas y figuraciones que añadan sentido a un discurrir ante la vida.

* Si el agrarismo marca las intervenciones más funcionales que Jujol realiza en Casa Bofarull, en su ideario es de igual importancia poder acercar el imaginario de la ciudad burguesa al campo. La fachada posterior de Casa Bofarull retiene, en su proyecto de alzado, las figuras de dos mujeres que poco tendrán que ver con una realidad rural¹⁷. Campo y ciudad no se ven como antagonistas sino como dos realidades de una misma causa.

* La misma fachada posterior es, de nuevo, un interior hecho exterior. La galería define su espacio exterior, abierto, como si de una sala interior se tratara¹⁸: las pinturas que harán de zócalo¹⁹, el trabajo de su artesonado, la puerta lateral o el suelo del pavimento así lo confirman. Un exterior que se trata con el cuidado y la ostentación que merece el

12 *Vide cap. 7.5 Fachada posterior*: 480.

13 *Vide cap. 7.4 Ave María: traspasar la puerta y llegar al jardín*: 424-425.

14 *Vide cap. 7.7 Subir peldaños y alcanzar el cielo: los miradores de la torre de la escalera*: 468 y ss.

15 *Vide cap. 7.4 Ave María: traspasar la entrada y llegar al jardín*: 423 y ss.

16 *Vide cap. 7.8 La cubierta piramidal: un tadero, un porrón, varios platos de cerámica y un gato de porcelana*: 552 y ss.

17 *Vide fig. 3-33 cap. 3.3 Resoluciones constructivas y el uso del color*: 223.

18 *Vide cap. 7.5 Fachada posterior*: 488.

19 *Vide cap. 7.6 Las pinturas de la galería*: 494 y ss.

salón principal de la casa.

* Casa Bofarull y sus dependencias anexas están hecha de reflejos, aunque sus materiales son opacos. Si el muro que cierra los lavaderos y la prensa de aceite reproduce el perfil de las montañas próximas²⁰, el ángel que corona la casa es un espejo del aire²¹, al igual que el movimiento congelado de los hierros que encierran las ventanas: un instante del paso del viento detenido en el tiempo, en la piedra y en el hierro.

* Ante el reproche de una arquitectura de lo efímero, de lo epidérmico y de lo envolvente²², Jujol trata las superficies como una suma de densidades que devuelve, a la idea de superficie, su sentido más volumétrico. Superficie y volumen se tratan de forma indistinta, cruzando las consecuencias más epidérmicas del volumen con el tratamiento más tectónico de las superficies. El volumen de un edificio es, para Jujol, esa caja geométrica hermética que contiene una amable caja de Pandora y que debe, necesita, ser explosionada para dotarla de vida y movimiento.

Transformaciones simultáneas cuya génesis reside en la consideración de que la metamorfosis nunca es completa y, por tanto, siempre conserva algo de su estado original. Esta conservación facilita las derivadas virtuales que, evitando la destrucción y centrada en las articulaciones sensibles para enriquecer motivos figurativos tradicionales —la heráldica, la cotidianeidad rural, el remate de un edificio, la liturgia, la geometría, etc., escapa a la imitación literal de lo espontáneo y de lo folklórico. Por el contrario, las soluciones conseguidas permiten, en la raíz de su disonancia, constituirse como un proto-lenguaje, próximo al lenguaje arquitectónico contemporáneo, plural e indeterminado, en la dirección que ha señalado Venturi, acerca de los diversos niveles de significado bajo el fenómeno de «lo uno y lo otro», paradigma de la arquitectura compleja y contradictoria:

Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura²³.

20 *Vide* cap. 5.3 *Finales de 1916: acceso a la prensa de aceite y muro de cerramiento*: 288 y ss.

21 *Vide* cap. 7.2 *Angele Dei qui Custos es mei*: 391 y ss.

22 *Vide* *Status Quaestionis*: 51.

23 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura* (Barcelona: GG, 1972) 35.

El doble significado intrínseco al fenómeno de lo uno y lo otro puede implicar tanto metamorfosis como contradicciones. (...) Esto es verdad, especialmente cuando el observador se mueve a través o alrededor de un edificio (...) ²⁴

Por otra parte, el marco que permite esta condición de simultaneidad se da a través de una noción física que adquiere, en Casa Bofarull, importancia capital: la noción de espacio intersticial y la adaptación en la ocupación de los intersticios. Ese espacio resbaladizo, físicamente difícil de atrapar es el que permite, en última instancia, reconocer lo simultáneo. Jujol resuelve su arquitectura, la arquitectura de Casa Bofarull, pasando *entre* y no, por encima de las cosas. Jujol dispone de los intersticios para transformar la materia: así ocurre en la puerta de acceso, en el espacio de la galería, en el espacio central de la planta baja, en la escalera, en las ventanas o en la fachada posterior. Las actuaciones de Casa Bofarull siempre se efectúan *entre* dos partes de un mismo cuerpo en las que el *estallido* provoca un desparrame de la materia en forma de hierros, pinturas, letras, costuras o, en el ámbito de la alegoría ²⁵, significados.

Un último aspecto. Ràfols primero, y más tarde Perejaume, han insistido en el *barroquismo* de la arquitectura de Jujol. Ràfols define el *barroquismo* como «la más artificiosa [atrevida] expresión en las artes plásticas ²⁶», que reconoce en varias de las obras *jujolianas* como la Tienda Mañach, el Teatro del Patronato Obrero, Casa Bofarull, Casa Negra y la Torre Gibert. La mirada alentada por la sensualidad del movimiento implícito en cada una de sus obras, especialmente en lo decorativo hacen de Jujol, dice Ràfols, un arquitecto barroco extemporáneo. Perejaume, a su vez, insiste en las raíces de un barroco humilde, rural, profundamente relacionado con su país pero de aparición súbita, con problemas para encontrar creaciones anteriores que permitan prever su llegada ²⁷.

²⁴ Robert Venturi, *op. cit.* 50.

²⁵ «Si consideramos la relación lógica de un concepto y de su objeto, vemos que hay dos maneras de superarla, una simbólica y la otra alegórica. Unas veces aislamos, purificamos o concentramos el objeto, cortamos todos los lazos que le unen al universo, pero de esa forma lo elevamos ya que no lo ponemos en contacto con un simple concepto, sino con una Idea que desarrolla estéticamente o moralmente ese concepto. Otras, por el contrario, el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez más condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar “personal” (...)» Gilles Deleuze, *op. cit.* 161.

²⁶ J. F. Ràfols, *Entorn del nostre barroc* (1936) (Barcelona: Labor, 1992) 57.

²⁷ Perejaume, *op. cit.* 64.

Quizás —y en el capítulo 7.8 *La cubierta piramidal: un tederó, un porró, varios platos de cerámica y un gato de porcelana* he dejado constancia de ello—, debamos mirar hacia otros campos para hallar posibles manifestaciones artísticas que anuncien la arquitectura de Jujol. Probablemente, sus antecedentes no se hallen en la arquitectura sino en la literatura y en la poesía.

Entre las páginas de esta tesis se ha ido gestando la certeza de que la arquitectura de Casa Bofarull se entrelaza con otras disciplinas artísticas. Y no me refiero a las artes aplicadas sino a la poesía contenida en la propia solución narrativa, o la literatura —en su caso, evangélica—, como fuente referencial. Una posible pista: *Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas. Novela publicada en 1901, las técnicas que emplea encuentran en la arquitectura de Casa Bofarull, un feliz reflejo: frases paralelas, repeticiones, acumulaciones, interjecciones incrustadas en el texto, metáforas, comparaciones, un léxico que mezcla vulgarismos, dialectismos, giros propios de las narraciones infantiles al lado de un uso reiterado del lenguaje bíblico; en definitiva, una sorpresa constante, un golpe de efecto en cada frase que no permite un respiro. Un ejemplo:

Però tot d'una va recordar-se el rector de que també calia despertar als feligresos ensopits, als feligresos morts amb un tritlleig ben viu que els eixerivís, que els espolsés la son, que els tragués la mort de sobre... i, anant-se'n cap a la campana xica, va agafar el batall amb una mà, i ¡vinga repicar tant com podia! Ning, ninining..! Ning, ning..! “¡Hala, hala! —afegia el capellà, com per a donar significat a la veu de les campanes—. ¡Hala, hala, desengorroniu's-e, habitants de sot de l'ombra! ”Ning, ninining..! Ning, ning..!”I ¡veniu tots de seguit!” Ning, ning..! “I veureu el miracle de l'església ressucitada...”²⁸

Hemos podido comprobar la afición de Jujol por la alteración fonética de las palabras²⁹; un formato que tiene sus orígenes en la poesía de Mallarmé, y que formará parte del imaginario literario catalán de vanguardia de principios de siglo XX. Hacia 1918, momento en que la actividad de las obras de Casa Bofarull se halla en su momento más álgido, se publica en Barcelona el primer y único número de *Arc Voltaic*. La publicación, dirigida por Salvat-Papasseit, se hace eco de los nuevos aires de modernidad que traerán consigo los progresos de la técnica y de la ciencia —en aquellos momentos la electricidad. En ese clima de experimentación, Salvat-Papasseit profundizará en la realización de caligramas como un

28 Raimon Casellas, *Els sots feréstecs* (Barcelona: Laia, 1984) 105.

29 Vide cap. 7.8 *La cubierta piramidal: un tederó, un porró, varios platos de cerámica y un gato de porcelana*: 571.

procediment (...) que no només vol dotar les paraules del seu significat conceptual, sinó que també vol que aquest assoleixi una força i una vigència plàstiques.³⁰

Otros ejercicios formales se sucederán de forma continua en varias publicaciones, por ejemplo en *Trossos*, dirigida primero por Junoy y luego per J. V. Foix; o la actividad del marchante Dalmau que propiciará la publicación de *391*, de enero a marzo de 1917, bajo la personalidad del dadaísta Picabia, en su corta estada en Barcelona. Y aunque todos estos episodios fueron más bien marginales, en su sentido más experimental, cada uno establecía, a su manera, una nueva manera de captar, vía emocional, la percepción de las cosas.

Desde Els Pallaresos, Casa Bofarull comparte, a su manera, esta suma de propuestas heterodoxas, desbordantes, hilarantes, sin pausa. Basta recordar, únicamente, la fachada posterior: puertas de hierro con la silueta de un gallo, en cuyos roblones aparecen ojos y otros elementos; ventanas que arrastran en el movimiento de sus rejas el paso del aire; la celosía que remata el último piso, continua hasta un determinado punto que se eleva cortocircuitando el ritmo; el medio cuerpo del pez que sobresale del paño de fachada; los lazos pintados que sujetan el canal de desagüe; los tantas veces aludidos fragmentos de vajilla esparcidos por la cubierta de la torre de la escalera; los pájaros girados, en imposible vuelo, de los vidrios de las ventanas de la torre en esquina...

Todo un compendio de soluciones que se alejaban, cada vez más, de sus coetáneos modernistas apostando por una expresión emocional que implicara en su percepción al observador. Un buen síntoma de la necesidad de abandonar el símbolo y la metáfora en favor del discurso artístico como expresión directa de las emociones y los sentimientos.

Es posible afirmar que Jujol, en dos ocasiones, se rozó con la vanguardia catalana; la primera fue en 1911, cuando Pere Mañach, acaudalado burgués y primer marchante de Picasso —rompió su relación con el pintor en 1902—, encarga a Jujol su tienda de la calle Ferran 51, en Barcelona. Se dice que un joven Miró atravesó, en varias ocasiones, la puerta diseñada por Jujol que daba acceso a la tienda.

30 Arnao Puig, *op. cit.* 68.

La segunda ocasión se sucede en 1926 cuando Jujol expone, junto a otros artistas —Martorell y Castellarnau—, en las Galerías Dalmau³¹. En dicha exposición, además de documentar otros proyectos y exponer diversas acuarelas, Jujol muestra unas fotografías de la masía que, dadas las fechas, en su aspecto externo debía enseñar ya su imagen más emblemática con el ángel coronando la torre de la escalera, la fachada posterior acabada y el edificio de los administradores también finalizado. Dalmau propietario de las galerías que llevaban su nombre y primer promotor reconocido del arte de vanguardia en Barcelona, elevó el arte autóctono a nivel cosmopolita. Fue también el primero en organizar la exposición cubista en 1912, y las exposiciones de Miró, en 1918, y de Dalí, en 1925:

Miró i Dalí —segons Cirici— atribueixen al marxant un paper de projecció vers l'exterior que mancava en Gasch i Ràfols. D'aquesta manera Cirici atorga a Josep Dalmau el paper de cruïlla cultural entre l'interior i l'exterior.³²

Lamentablemente no se conservan las fotografías que el arquitecto realizó, o mandó realizar, para mostrar su obra, pero en ambas ocasiones Jujol, a través de dos personajes que, desde sus respectivas posiciones colaboran en la introducción de la vanguardia en Barcelona, se acerca a un mundo del que conscientemente se aparta por convicción ideológica, pero no artística. De hecho, el esfuerzo creativo que destila Casa Bofarull se mueve entre dos magmas: uno, de profunda raíz local que reconoce y explota la pertenencia a un lugar; el otro, es el que reverbera la potencia cognoscitiva de su autor, Jujol, cuya intelectualidad, basada en la percepción de lo cotidiano y en una capacidad diáfana para tender puentes entre su universo personal y el que lo rodea hubiera podido, de tener Jujol unas inquietudes y unas posibilidades más cosmopolitas, entrar en el círculo de las vanguardias catalanas por derecho propio.

La reforma de Casa Bofarull de Josep M. Jujol puede calificarse, en este sentido, como una de esas obras locales y antimodernas que, paradójicamente, debe ser leída como genuina representante de la modernidad. Una modernidad contemporánea si entendemos la contemporaneidad, según explica Agamben, como

una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia: más exactamente, es “esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y

31 *Vide Status quaestionis*: 36 y ss.

32 Jaume Vidal, “L'estat de la qüestió”, *Jospe Dalmau. L'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa, Angle Editorial, 1993) s/n.

un anacronismo”. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella.³³

Extemporaneidad que Jujol ejercerá en la arquitectura desde una voluntad sistemática de rotura de clichés³⁴ pero al que faltó la convicción de estar produciendo un arte propio, con carácter de subversiva innovación.

Jujol es, de aquí en adelante, un verdadero contemporáneo.

33 Giorgio Agamben, *¿Qué es ser contemporáneo?* Texto leído como introducción al curso de Filosofía Teórica impartido en la IUAV, 2006-07; versión digital: http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm. Recuperado el 06 de febrero de 2012.

34 Quizás una de las más llamativas, debido a su intensa profesión católica, fue la de situar el altar, en el proyecto y construcción de la iglesia de Vistabella (1918-1923), convenientemente separado del muro principal para que se oficiara la misa de cara al público y no, de espaldas, como debía hacerse según el rito de la misa tridentina, vigente hasta 1965 cuando se clausura el Concilio Vaticano II.

Íph. ma Jujol

APÉNDICE DOCUMENTAL

PLANO A3-1 EMPLAZAMIENTO HISTÓRICO Casa Bofarull

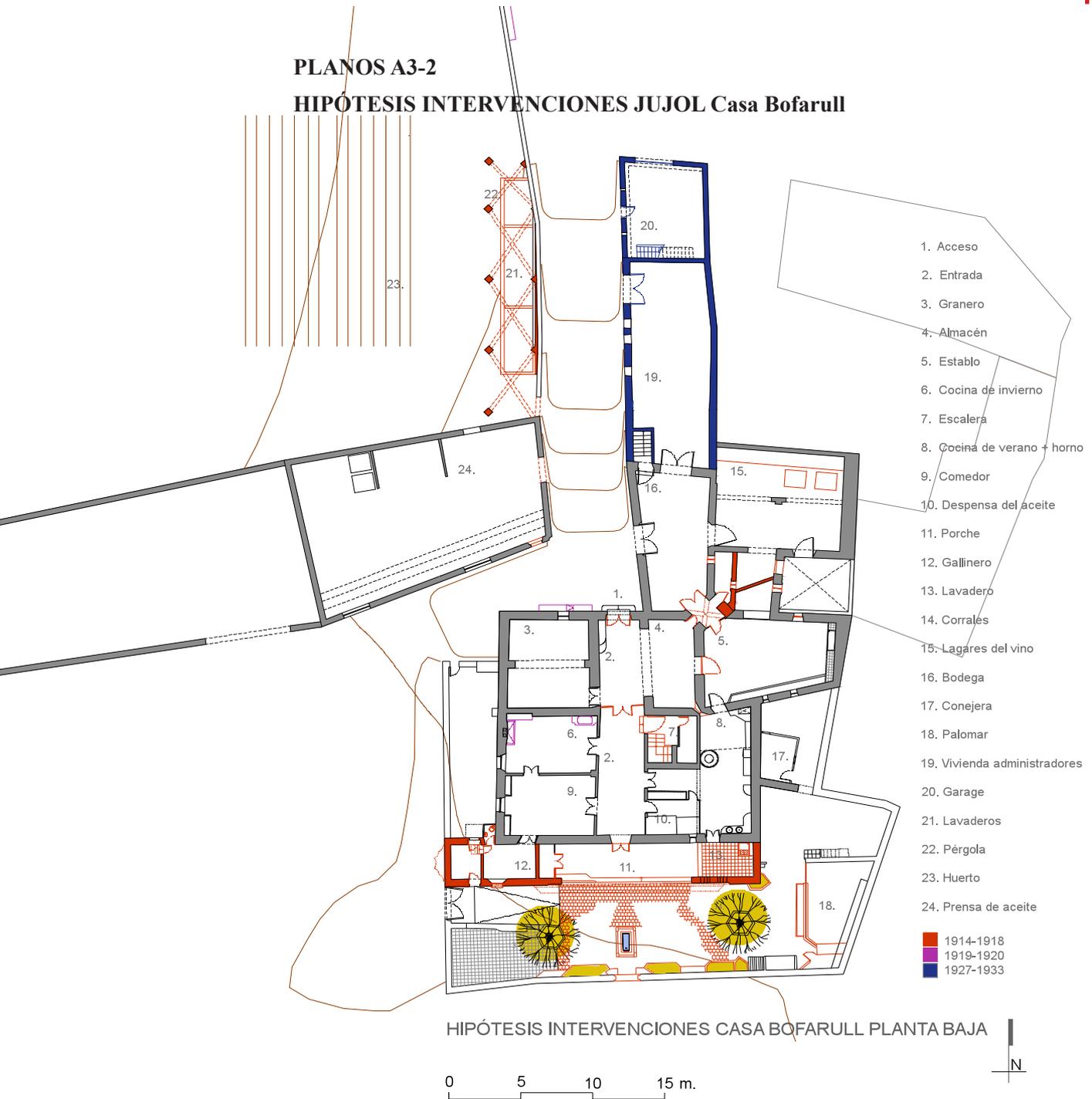


Emplazamiento Casa Bofarull en Els Pallaresos hacia 1913. Dibujo: Guillem Carabí.

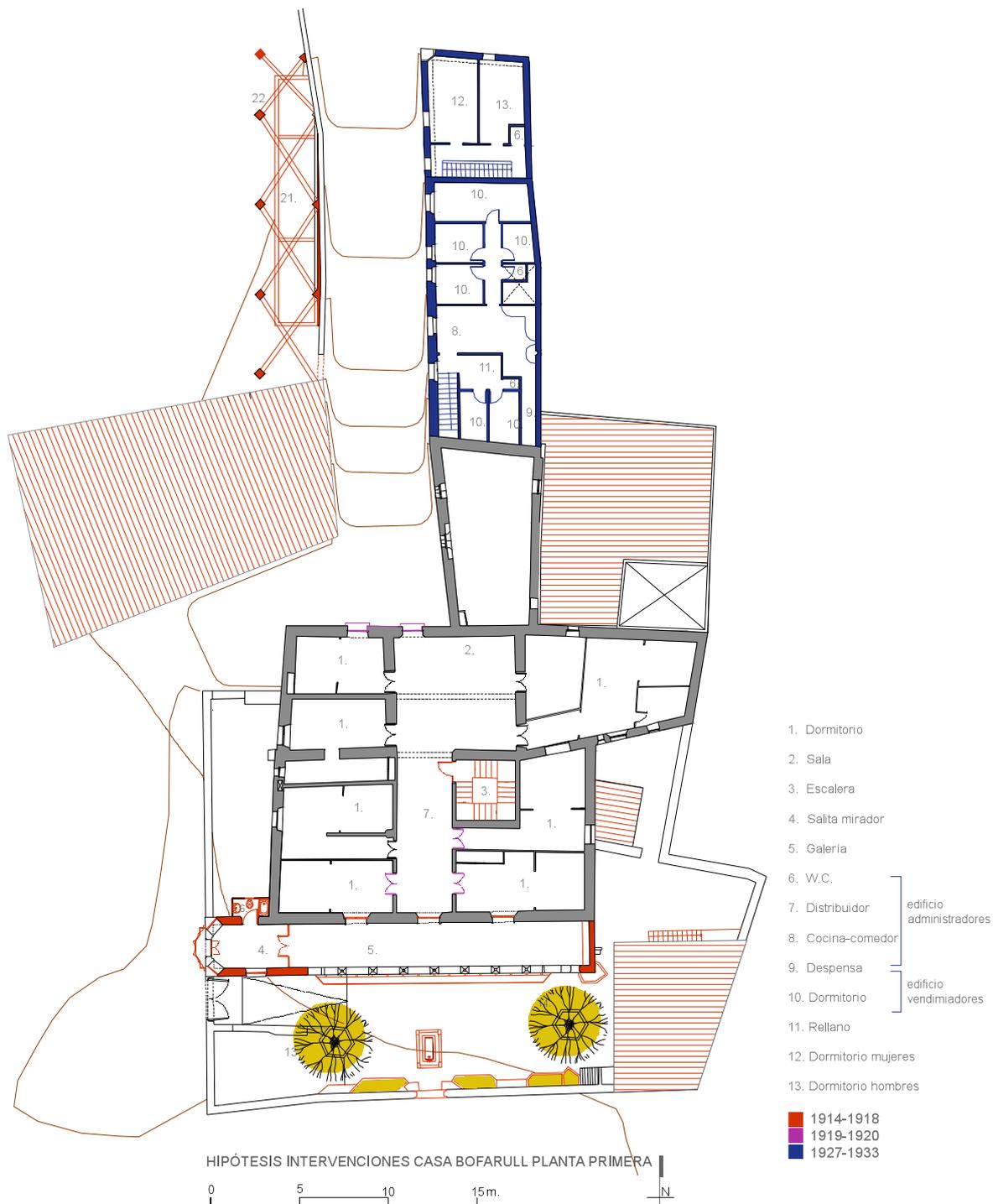
A1. PLANIMETRÍA CASA BOFARULL

PLANOS A3-2

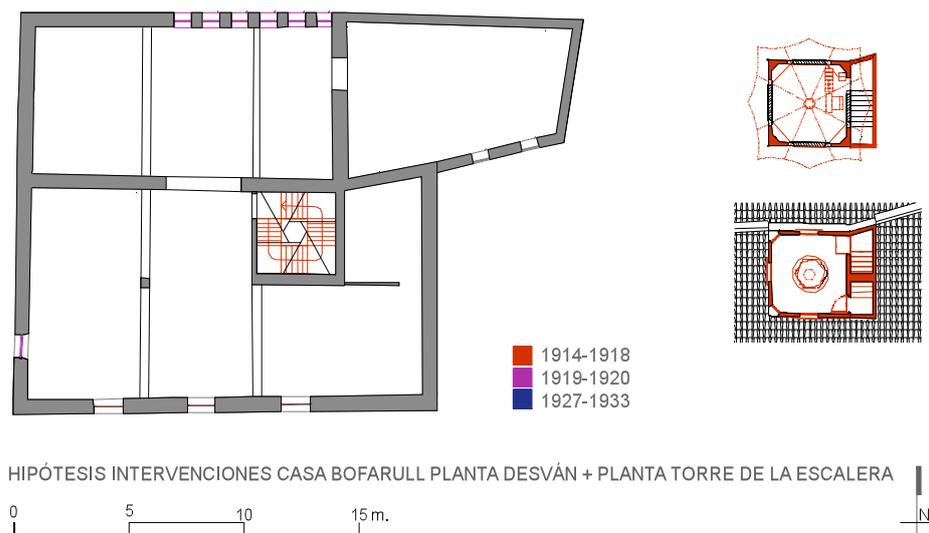
HIPÓTESIS INTERVENCIONES JIJOL Casa Bofarull



Plano de intervenciones Jijol en Casa Bofarull. Planta baja. Dibujo: Guillem Carabí.



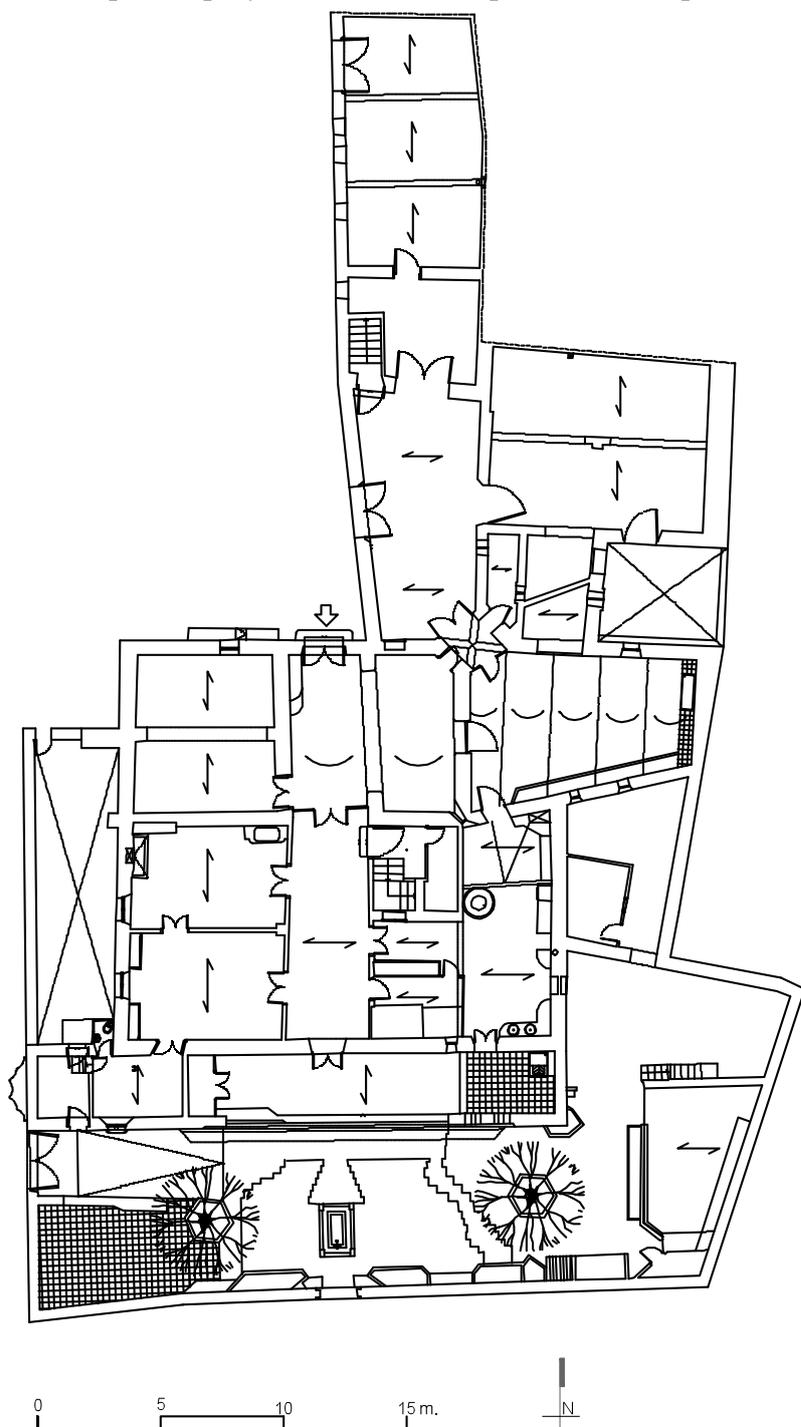
Plano de intervenciones Jujol en Casa Bofarull. Planta primera. Dibujo: Guillem Carabí.



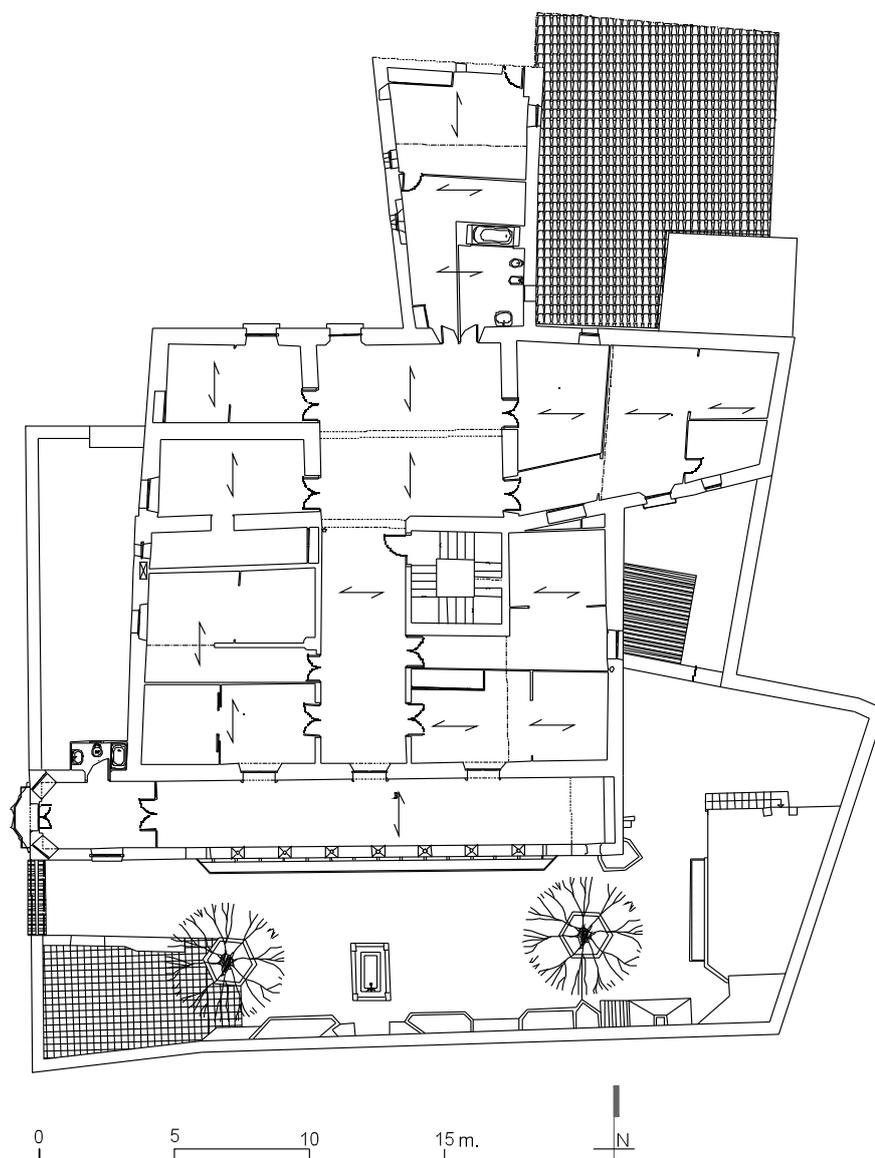
Plano de intervenciones Jujol en Casa Bofarull. Planta desván. Dibujo: Guillem Carabí.

PLANOS A3-3

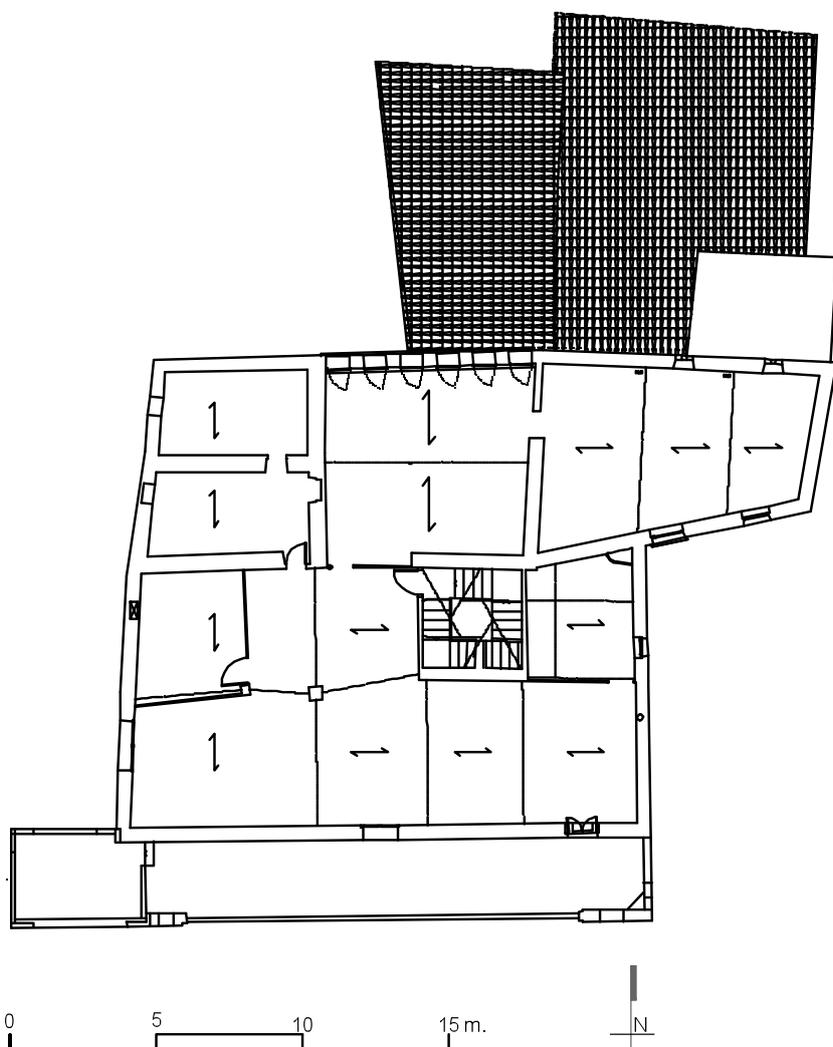
ESTADO ACTUAL Casa Bofarull, según planos elaborados por Saül Garreta y Pau Jansà para el proyecto *Centre d'Interpretació de l'arquitecte Josep M. Jujol*.



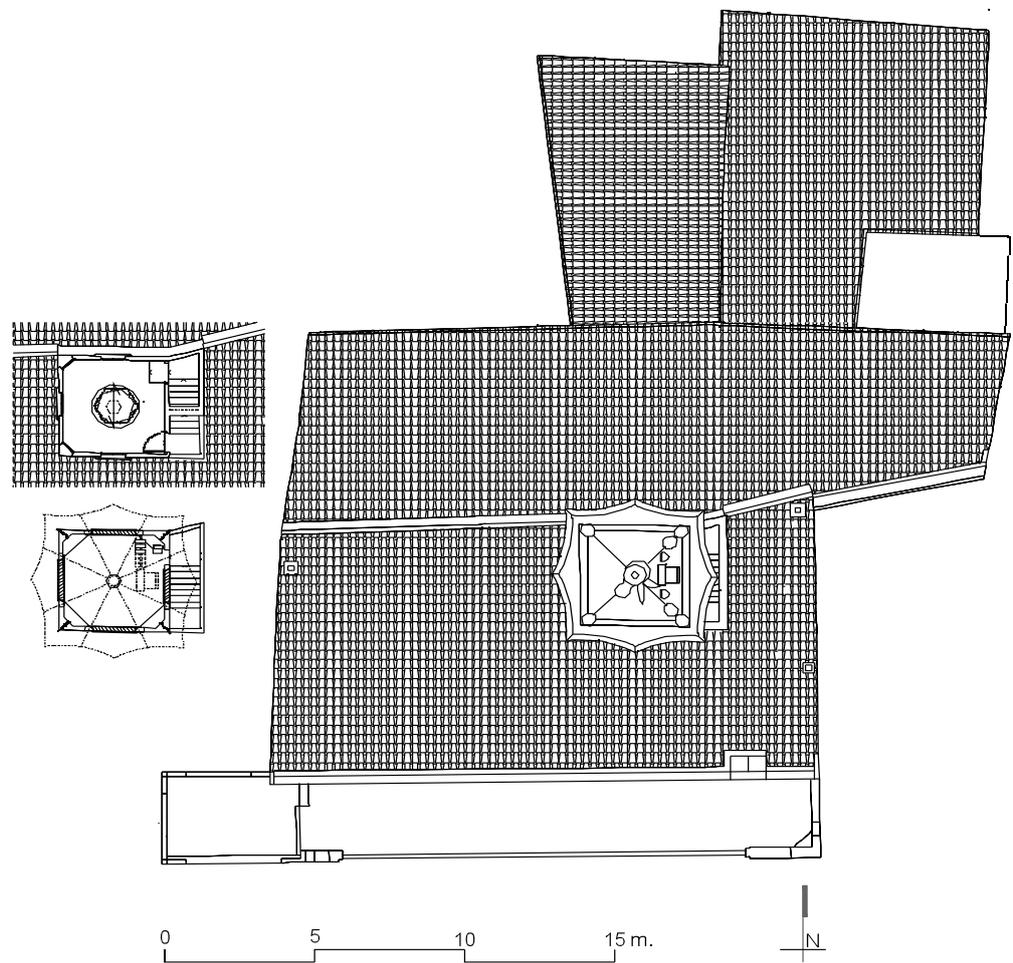
Planta baja estado actual Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.



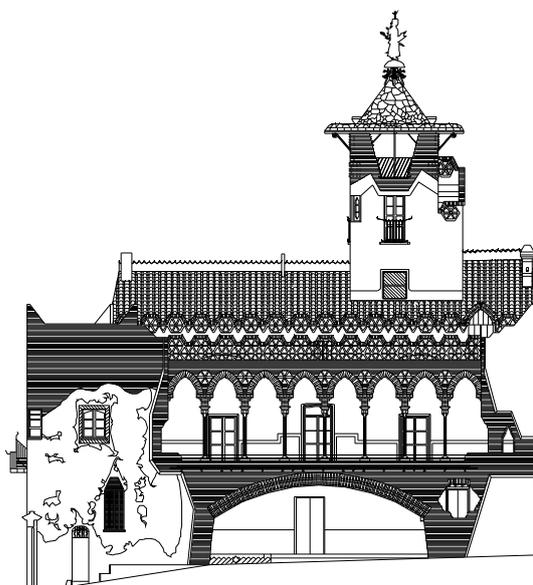
Planta primera estado actual Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.



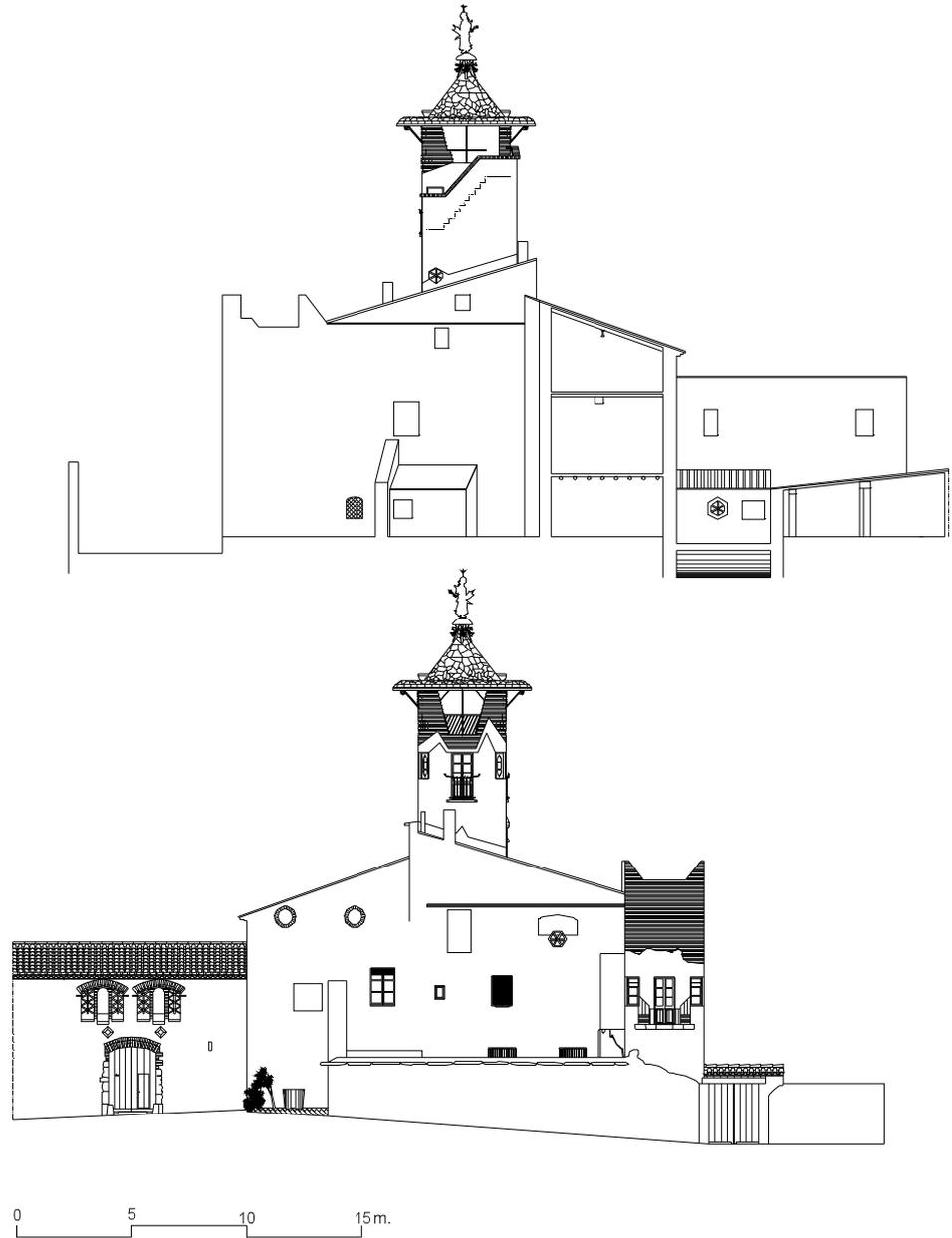
Planta desván estado actual Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.



Planta cubiertas estado actual Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.



Alzados Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.



Alzados Casa Bofarull. Plano cedido por los técnicos del Ayuntamiento de Els Pallaresos, perteneciente al dossier del proyecto *Centre d'Interpretació Josep M. Jujol*.

A2. ESCRITOS DE JOSEP M. JUJOL

Son diez los textos hasta la fecha reconocidos², que Josep M. Jujol publica a lo largo de su carrera profesional. Por orden cronológico, y reproducidos, son:

* “Necrologia de Concepció Mallafré”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona 5 de juliol de 1922

* “L’església primera de Vistabella”, *Lo Missatger del Sagrat Cor de Jesús*, n. 381 març de 1923

* “Necrología de Ángel Bru”, *Diario de Tarragona*, Tarragona 29 de noviembre de 1924

* “El nuevo pendón del Rosario de la Aurora de la Catedral”, *La Cruz: Diario Católico* 18 de noviembre de 1925

* “Fiestas Centenarias”, *Diario de Tarragona*, Tarragona 30 de mayo de 1926

* “Necrologia de Casimir Llobet”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona 24 de enero de 1929

* “El Palacio del Vestido”, *Iman* n. 82, Barcelona diciembre de 1929

* “Acerca del nuevo y segundo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona”, 1942 [Se ignora el lugar de publicación]

* “El mejor punto de vista”, *Semana Santa, Cofradía de San Magín*, Barcelona, 1946

* “La figura de Jesús”, *Semana Santa, Cofradía de San Magín*, Barcelona, 1949

² Quien esto escribe ha tenido ocasión, durante las numerosas visitas al *Arxiu Jujol*, de comprobar la existencia de fragmentos de otros textos pertenecientes a la preparación de conferencias. El carácter disperso y la no autorización de transcribirlos, impide que sean reproducidos.

I AVANT!

afirmen llur nacionalisme

L'èxit assegurat Segueixen les inscripcions

Després el fillam i el somriure, fins al migdia, s'han fet 627 inscripcions més

El mèting i l'apar. membra del dia 9.
Calent que abans el gombes calgué per la calada
NO ES DONARÀ EN TIGUET MÉS

Venda de tiquets Lliga de 20 de venes

- Lliga Regionalista, 1000, 4
- La Veu de Catalunya, Encarnació, 1000
- Comitè Nacionalista de la Barceloneta, Mar. 10
- Asociació Democràtica Regionalista del Poblenou, Wob-Bay 200
- Asociació Obrera del Districte II, Montcada, 10
- «Catalunya», Associació Anticommunista del Districte V, Nou de la BarCELONA, 10
- Asociació Anticomunista del Districte VI, Plaça dels Àngels, a Calvari de Sant, Sant, 100
- Comitè Regionalista de la Barceloneta, Sagrada, 10
- Lliga Regionalista de la Nova Barceloneta, Oller, 100
- Asociació Anticomunista, Aragó, 100
- Asociació de Les Cortes, Plaça Colòmbia, 10
- Lliga Regionalista de Gràcia, Sagrada, 10
- Comitè Anticomunista Caseró de Sant Antoni, Travessa Malibé, 10
- Comitè Popular Català de Sant Antoni, Sant Antoni, 100
- Comitè Obrer d'Europa i Santa Teòfina, Plaça Ramon Casas, 10
- Asociació Obrera del Districte de Sant Martí, Plaça Marató, 10
- Asociació Nacionalista Verdaguer, Nipolis, 100
- Comitè Regionalista de Sant Gervasi, Sagrada, 10

- Llibreria Paig i Alcega, Plaça Nova
- L'Atlàntida, Aragó, 10
- Galeries Layretanes, Carrer Castellà
- La Llibreria, Carrer de la Barceloneta, 7
- Botiga de quiniars, Plaça de Ferran, 10
- Estada, 100 i C. Carrer de la Barceloneta, 10
- Marcel Ferrer, Aragó, 10
- Plaça de Sant Antoni, Barceloneta, 10
- Asociació de Mestres de la Indústria, Aragó, 10
- Josep Blanes, Colòmbia, Travessa, 10
- Olella, 10

La Bargada de les nautes UNA BARGADA SOBRIADA

Près de l'horari de l'entrada de la barca, les nautes s'han quedat a l'entrada de la barca, i s'han quedat a l'entrada de la barca, i s'han quedat a l'entrada de la barca...

Demà dijous es tancaran les llistes de subscripció

Després d'una setmana de treball, les llistes de subscripció s'han tancat demà dijous...

Observacions per al bon ordre dels actes

Per a garantir el bon desenvolupament dels actes, s'han fet les següents observacions...

Gran festival al Turó Park

El gran festival al Turó Park s'ha programat per al dia 9 de juliol...

De Portbou a Tortosa

El viatge de Portbou a Tortosa s'ha programat per al dia 9 de juliol...

Les comarques Noya-danes i les tarraconenes

Les comarques Noya-danes i les tarraconenes s'han programat per al dia 9 de juliol...

Els actes d'afirmació catalana

La Comissió d'Acció Política de la Lliga ha anomenat els actes següents:

Primer. — Una Assemblea que tindrà lloc el dia 9 de juliol, a les 10 de la tarda, a la sala d'actes de la Lliga Regionalista...

Segon. — El dia 9, a les 10 del matí, acte públic, en el qual es donarà compte del treball de la delegació de la Lliga Regionalista...

Tercer. — En el dia 9, a les 10 del matí, reunió de la Comissió d'Acció Política amb les organitzacions de la Lliga Regionalista...

Quart. — L'Assemblea se celebrarà a la Lliga Regionalista, Ramon Casas, 10.

El mèting i l'apar. a les 10 del matí del Palau de l'Art Modern de l'Espiral de Montjuïc.

Necrològica

CONCEPCIÓ MALLAFRÈ
A les 10 del matí de l'any 1922, a l'edat de 45 anys, ha mort a Barcelona Concepció Mallafrà, filla de Josep i de Maria, nascuda el dia 10 de juliol de 1876...

Jocs Florals de Gràcia

Organitzats per la Societat Obrera de Gràcia, els jocs florals s'han programats per al dia 9 de juliol...

Jocs Florals de Gràcia

Organitzats per la Societat Obrera de Gràcia, els jocs florals s'han programats per al dia 9 de juliol...

Margaridó apareixerà en la nostra escena

Margaridó, la cantant que ha aparegut a la nostra escena, s'ha programat per al dia 9 de juliol...

Josep M. Jujol, "Necrològica. Concepció Mallafrà", La Veu de Catalunya, 5 de juliol de 1922: 9.

Necrològica

CONCEPCIO MALLAFRE

A mitjan juny moria a Tarragona la senyora donya Concepció Mallafre i Gibert, vídua de Jofré. Era nascuda a Vistabella, agregat important de La Secuita, al Camp de Tarragona, en el cor de la Catalunya nova.

Fruit de l'arbre genealògic Mallafre (que per crema dels arxius no podem seguir fins més enllà del segle XVII) fou digne de tan històrica família: senzilla i amable de tracte i molt piadosa, avantposant a tota altra cosa les de la catòlica fe. Així, quan a Vistabella es mogué l'opinió pública, dirigida pel generós reverend mossèn Lobei, rector de La Secuita, home apostòlic, i per l'estimable germà de la difunta, don Pere Mallafre, entusiasta de la glòria del Sagrat Cor de Jesús, a erigir església a Vistabella, sota de tal invocació, ella es mostrà de seguida fervorosa cooperadora de les obres que allí hi fem, per a subvenir les necessitats espirituals de Vistabella, la qual cosa, de passada, ve a fer també honra a la nostra terra.

La modestia d'aquesta senyora no

permeté que es divulgues el donatiu que darrerament feia a l'esmentada església, d'un treball que ateny a son acabament, però mereix bé de son poble i ja ho coneixen es ulls d'Aquell que veslla des de les penombres del Santuari.

El Sagrat Cor de Jesús, model de l'agraïment perfecte, compadit dels sofriments físics que amb cristiana paciència sofria molts anys ha aquesta dama, se l'emportà pocs dies abans de la seva festa, al lloc feliç del descans, on gaudeixi de l'esplendor d'aquell Sol divinal que és la «delícia de tots els sants», d'aquell Cor «que viu sempre intercedint per nosaltres».

«Beati mortui qui in Domino moriuntur».

Vetlli aquesta bona ànima (de segur ja transfigurada gloriósament), per la seva església de Vistabella i per tot el poble i família d'alla i per l'autor d'aquestes ratlles, que amb la seva amistat respectuosíssima es veié honorat per antiga coneixença de les famílies llurs, feta més estreta amb motiu de les obres de l'església.

Que ella descansi en pau. Amén.

JOSEP M.^e JUJOL I GIBERT.

(Arquitecte i catedràtic)

Barcelona, 30 de juny de 1922.



L'església primera de Vistabella

1. CATALANS PIADOSOS I ALGERIENS-NOS.

En sa gai paratge d'una terra on es coll molt de vi (espècie encarrilada), i no gaire lluny de la mar, ha florit encara una església parroquial, en un caseriu que mai no n'havia tingut. Aquesta nova nau durà per Padró el Cor Sacratissim de Jesús, qui farà altra hora irredible a la nostra terra volent morir en aquest nou Sagratí.

2. ORIGEN DEL POBLE.

Vistabella prové de tres cases, encara existents, que, unides per un baluart comú, quedaven fortificades en mig de pins, garrofers i vinyes; després el portal d'entrada, el baluart és avui el carrer còmic.

Per a augmentar les terres de conreu, per esquirir jornalers, pastors, (mitjens, etc.) encara edificat pel volt de les tres cases, i així fou fet Vistabella dins del terme de la Secúta, al Camp de Tarragona.

3. FAN ESGLÉSIA.

Han passat anys (més de cent), i Vistabella ha fet escoles propies, proveïda a algunes necessitats materials, i com a empresa més gran reservada per a després fer església.

Cosa no acostumada és veure fer la primera església d'un poble; substituir, reformar l'església abunda, però PER LA PRIMERA era cosa dels temps vells.

Per església és feina d'àngels, segons visions dels profetes (Zacarias, cap. 2, amb comentari de Rupert Abad; Apocalípsis, etc.). (Què costats han de quedar segons això els homes bons que per aquest S. vells de Vistabella, se junteran, sent-se ànima el propietari don Pere Mallabrè i gran feutor

moisés Juan Llobet, el senyor Rector de la Secúta, metrópoli de Vistabella). Com a bon pare dels seus fills espirituals els uns, els acompanyà a l'Arquebisbat, feta renúncia de totes les oposicions que ell hi podia oposar; ha ajudat amb els seus diners i amb la seva acció de pare i fins de obrer (jo l'he vist agafat al llevant de la corriola de l'obra i ajudat a portar un tasó), home verament apostòlic.

4. CREGUEN ELS MENYS.

Deia els vells a En Mallabrè: —Vosté ens hauria de fer l'església, i ell donà sàvia resposta: —Ni que puguis ho feris; convé que sigui obra de tota, per això vull que tota hi ajudem.

I així fou que ell buscà arquitecte, i en mí va recoure la decòria, i redactats els plànols indispensables per concertar tots els elements de l'obra (fins allà on pot prevenir el dibuix) cercaren mestre de cases. Tanplereu, i per fi el Sagrat Cor de Jesús ens cuidà el nostre home: Josep Brulles i son fill Ramon; i és de dir: —No han fet bé del tot.

En les obres s'aplicà la prestatció personal; jornals de manobre i de carro s'ho han gastat els amics que el Sagrat Cor té a Vistabella.

5. SEQUEIX D'UNA PEDRA.

El propietari del Mas de Merceder, prop de les obres i a petx pla, oferí de una rima de pedres que posseïa, totes les que tinguéssim de menester, i bon ferat hi hem fet al munt que ens semblava una gran muralla.

Aquesta pedra la troben tot treballant i plantant vinya; ja apures i amuntgesen, ne fan marges de les terres i les adriables burruques de voltes en sec, i, si no, pedregala escajats com a dipòsit provisional. Són calces i, com a formades entre les terres així, no són fragments d'una roca major, sinó individus encara que de cares globoses apareixen, un cop les trenquen, fetes per capes concèntriques; en elles dominen dues dimensions, i, per tant, són planes i les hem gastat a la manera dels maons dels que havien estatviat molta màs feut-ne parets, arcs, cresteries, canals o gurgols i llandes per cubrir petits espais.

6. FUNDAMENTS ETS DE MONTIENS SANCIES.

En el lloc elegit surt bo i a flor de terra l'entranya rocosa del nostre camp tarragoní. Bé va elegir el Sagrat Cor el cim d'aquella muntanya enterrada; ens fa de fonament.

7. PRIMERA PEDRA.

(Amb quina senyillesa comovedora fou benedí la primera pedra) El Sr. Rector, revestit i assistit de les més indispensables persones, baix la copa del sol i en mig de l'abocada quietud dels camps, amb el rituat a la mà i el salpessar a l'obra, demanava la benedició de Déu per a aquell rústic castellat de pedra que naixia dedicat al Cor Sagrat del Fill.

8. SE DESCRIU L'OBRA.

Com en les mitjerals, son aspecte exterior és el resultat just de la construcció i s'emballen per la bona forma donada als elements que la integren, reduïda als precisions. Les parets, amb morter de calç i no de fang com allí acostumen; així s'estalvia l'arrebossat i dona més ferm aspecte. Les voltes són de grànuls de rajols, els pilars solament de maó; per vidre a les obertures, pedra de llisc, albastró de Sarrià.

En l'església un quadrat; conté quatre pilars: d'ells, com les pèlues, arrenquem tota els arcs i a un espèrtia carreguen les voltes de tal manera escalonades en altura, que les preïones es transparen fins a terra sense media correctiva del sistema usat en la construcció (com serien els arbotants, pínacles, etc.) Els arcs en planta determinen figures quadrades les més i uses poques triangulars, i com que els arcs resolers els trencaments de superfícies de les voltes, elles queden molt lisses prestant-se a la decoració, així com el trencament excessiu ho impeditria, a més de què exigiria major nombre d'elements auxiliars.

Així passa en el gòtic, especialització sistemàtica de algunes solucions del bisantí. Així en la pràctica hem vingut a creure més aviat les veus d'aquesta matrona ecclèsià, la Arquitectora Cristiana bisantina, que és la soca en l'arbre de la família en quals boniques floccia el romànic i d'ell el gòtic.

Aquelles superfícies lisses de les voltes ens serviran (si Déu vol que acabem bé aquesta obra) per a fer en senyilles pintures a la còpia, de via efecte, imatges voladores d'Àngels entre estrelles al tombant d'aquelles passules: Glòria Patri, et Filii et Spiritus Sancto.

La nostra església té potxo protector de la porta, on Déu el Baptisteri directament; és de les més petites i boniques foretes de la Arquitectura cristiana plantada d'esglésies basilical.

9. ACABA.

No gosó a fer la descripció completa de l'obra per no cansar, però diré que té una principal i tres capelles (amb la major), una sageta per dos confessoris, sagristia, magisteri i lloc de necessitat, i dia vintè que damunt de la sagristia hi faran la casa rectoral.

10. COBERTA.

La poseïda doble aquesta església: una de voltes sostenidora i limitant la massa d'aire interior; l'altra de soleres de grànuls de rajola sostinguda en la primera, sobreix les frescos de les llunyatats, escorta les aigües i reb directament els canvis de fred i calor ambient, quedant entre una i altra una càmera d'aire alladada. La salina no haurà les voltes destruint la decoració, com succeeix en la Catedral bel·lucana de Barcelona que tot operant la segona coberta ha perdut les ocenes esplendides de fullatge que voltaven les claus de ses voltes majors.

11. I PRUO DE LES OBRES. CAMPANER.

Explicar tota l'obra requereix una llarga conversa; només alegre que damunt la volta més alta (entre els quatre pilars) se soté el campanar, format de dues parts de figura triangular aguda que s'enllacen sota una creu de pedres a gran alçaria. Per damunt dels garrofers i des de paratges en no es sospitava Vistabella, es ven blanquejar l'agulla de l'església nova del Sagrat Cor de Jesús davant de la blaver del cel del Camp, el més blau i heróic de Catalunya.

12. EXT.

L'església està feta, i dins de poc el Sagrat Cor hi serà adorat. Ha vingut com sempre el Lleó de Judà.

Se Remm. Rvdma. el Dr. Vidal, Cardenal Arquebisbe de Tarragona, ja té proveïda la necessitat de capella que caldrà de la casa nova del Bon Jesús. S'han hagut de passar tribulacions, gremi en que Déu prova la pureta del cor de les ànimes, i amb el seu favor s'han passat.

13. (QUÈ SE VOLENÀ HOMENAR MORTUET AL SAGRAT COR?)

Heròic és l'estorç dels vells d'un caseriu que no és murdipi; Déu els ho pagarà al cent per a couc Ell ho sap fer. Qui

138 L'església primera de Vistabella

s'hi vulgui sumar es cobrirà de glòria davant de Déu i podrem obrir les quatre finestres a la cúpula, posar llànties i canals, les dotze imatges dels Apòstols als quatre pilars, robes i altres mobles menors; la Redacció donaria caní als donatius (metall o espècie).

ALABANÇA I GLÒRIA.

Al Pare i a l'Esperit Sant per sempre sigui i a l'Anyell puríssim, al Fill, en qui glateix intercedint sempre amorós per nosaltres al COR SACRATÍSSIM. Sospirem, amics, pels fel·lïços dies en què l'Església serà tota al Cel, del qual tots siguem moradors. Amén.

JOSEP MARIA JUJOL I GIBERT
arquitecte, catedràtic

Barcelona, Febrer de 1923.



Vislons i records

Festa d'istiu

Al cap d'avall de les staus vessants de les muntanyes costaneres, verdejants de tupida vinya, i ben a la voreta de la mar, en la platja de Llevant, se obria de lluny estant, com si fos una munió de blanques gavines reposades prop de les mediterrànies aigües blavíssimes, el gentil vilatge de Vilassar de Mar, de cassetes jolives, daurades i brillants al bat del sol, entre mig dels grans penjols de raïms, verds encara, mig amagats dessota dels pàmpolis ufanosos.

Era una tranquil·la tarda del mes d'agost, dia d'estiu en què, si bé el sol apreciava de valent, l'airet fresc que bufava de garbí, s'enduia terres endins l'aire calent de les platges soleiades. Era diumenge, i de més a més, gran festa hi hauria, puix les campanes repicaven fort, i alegres enfilalls de voleiants banderetes de tots colors, guarnien l'airós campanar; i per carreteres i camins, les joventvoles converses de nois i notes de les masies i poblets propers, vestits de festa, que davallaven cap a vila, us ho feien saber. Era la gran diada de la festa del Sagrat Cor, aplec d'estiu que cada any omplena d'amor i d'alegria els blancs poblets de la costa catalana.

Josep M. Jujol, "L'església primera de Vistabella", *Lo missatger del Sagrat Cor de Jesús* n. 381, marzo de 1923: 134-138.

TARRAGONA

ASTILLEROS DE TARRAGONA
SOCIEDAD ANÓNIMA
CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE BUQUES
DIQUE FLOTANTE

Talleres modernos para toda clase de obras en CALDERERÍA, MAQUINARIA, CARPINTERÍA

Para presupuestos dirigirse a la Factoría en Tarragona o también a la Oficina de Barcelona, Paseo Colón, 17

del probado celo del Magisterio de esta provincia, que atenderá debidamente y satisface las necesidades de esta ciudad...

Taragona 23 de Abril de 1924.—El Inspector jefe provincial, Salvador Gual, Secretario Maestro y Maestros de las Escuelas Nacionales y privadas de esta provincia.

ANGEL BRU

Todavía queda mucho de decir. Deja en el mundo un filialismo espeso y una tierra fértil, un noble faccionario y un solo y sencillo con el compendio, el Sr. Arana, y tantas y variadas cosas...

Alrededor de 1900, en un momento de profusión el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

En el momento de su partida, el Sr. Arana, hombre de gran mérito, se retiró a la casa de San Pedro-Ribera, de suspenso de actividad y con familia numerosa...

J. M.ª Ferrer, Diputado

D'ESPORT

EL CONCURS DE CLASIFICACIO DEL TENNIS GIMNASTIC

Abir continuaron las partidas d'espòrt tenís que va presentant un clar resultat. El Camp de tennis presentarà un bon resultat...

El primer partido de la jornada se celebró en el campo de San Pedro-Ribera, que fue ganado por los jugadores de la escuela...

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

El resultado fue el siguiente: San Pedro-Ribera: 17, 8, 5 (clasificación final). Tarragona: 17, 8, 5 (clasificación final).

primera parte en la que entraron los locales. El primero de un pase de Laguna muy bien recogido por Sales para batir la meta del Cambienc...

Con este resultado terminó el primer tiempo. Al empezar la segunda parte los locales se animan pero la línea media del Cambienc los intercepta todo...

Mucha actividad muy bien a mano y zapo de un subterfugio que a media tarde consiguió hacer tanto para el Cambienc...

Por el Cambienc se distinguieron el portero y Tosi del P. C. Amposta. De los nuestros, Mena I, Marce y Laguna. Garreta estuvo muy mal.

(Retirado de nuestra edición especial de deporte por falta de espacio)

Congreso internacional de Historia y Geografía de America

La Academia Americana de la Historia y el Instituto Geográfico Argentino de Buenos Aires, han convocado un Congreso Internacional de Historia y Geografía de América...

La Exposición a su vez consta de Sección de Bibliografía, Cartografía y Arqueología y Sección de materiales de enseñanza y recreativo.

A las cinco en punto empezó el partido a las órdenes de un referee local que lo hizo muy bien pero finalmente para el Cambienc al que favoreció...

May pronto los árbitros se apoderaron del balón, dando lugar casi en toda la...

Dirección general de Estadística

CIRCULAR

Precedida la remisión de los datos censales del Censo de población por Real orden de 25 del actual, para que orgánicos y énfasis en sus respectivas oficinas municipales la inscripción individual que ha de efectuarse al día 10 de Mayo próximo...

Los comisionados de las Juntas deberán presentar la autorización correspondiente, por escrito y sellada por el alcalde, la cual les dará derecho a recoger los documentos de que se trata...

Con el fin de que los servicios estadísticos referentes al estudio de la población no sufran retrasos en el cumplimiento, faciendo eficazmente a las señoras Juntas municipales de la provincia, que el día 5 del mes próximo se sirvan acudir a la oficina de mi cargo los boletines correspondientes a las inscripciones del censo de la población registrado en el mes actual.

Taragona 26 de Abril de 1924.—El jefe de Estadística, Lorenzo de Caceres.

Boletín oficial de la provincia

Boletín orden aprobando la inscripción que se hizo para llevar a efecto la inscripción de los inmuebles presentados o consignados en el día 31 de Diciembre de 1924...

El Departamento de Landes municipal de A. C. Cobarrús y Tercero publican las cuentas del nuevo trimestre del año económico de 1923-24.

Ha quedado constituida la Junta municipal de esta ciudad en la forma siguiente: Presidente: D. Rafael Vives Gargallo, juez de primera instancia e instrucción de este partido.

Secretario: D. Leandro Barba Balada, teniente escuadra del Batallón de Infantería de Almería y el Regimiento de Artillería de este partido.

Y como sustituto del designado gobernador, D. Nicolás Martínez Sainza, comisionado de Infantería.

Del secretario, D. Antonio Tarragó Salvat, que lo es del Juzgado municipal de esta ciudad.

En virtud de lo dispuesto por el juez de instrucción de Tortosa, en materia de diligencias de cumplimiento de una orden de la Audiencia provincial de Tarragona, se cita a D. Juan Pala, Miralles, de paradero ignorado, para que el día 21 de Mayo comparezca como testigo a la celebración de un juicio oral.

ANGEL BRU

Todavía joven acaba de morir. Deja en el mundo su fidelísima esposa y una tierna hija, un noble hermano y un socio y amigo con él compenetrado, el Sr. Arana, y muchos y verdaderos amigos entre los que me honro en ser contado.

Roguemos por su alma que confortada con el Santo Viático voló al Cielo. Asistióle el R. P. Prior de los Mínimos Capuchinos, varón Apostólico. No olvidemos tampoco sus obras y méritos. Hombre de temple delicadísimo, tuvo de la Belleza una extraordinaria percepción. En su hermoso tipo físico se adivinaba en él al descendiente de las colonias helénico-romanas. Su amplio sentido común establecía en todo rápido y exacto juicio.

Alrededor de 1908, con su compañero de profesión el Sr. Arana, hombre de gran mérito, sucedió a la Casa Félix Ribas, de excepcional seriedad y bien fundada fama. Realizó, si cabe, y con Arana me secundaron en variedad de trabajos con fidelidad y perfección imposible de olvidar. Como todas las almas superiores, complacíanse en vencer dificultades, y cuanto mayores las presentaba el problema a resolver con más alegría y ahínco trabajaba en él. En Barcelona hubiese podido dirigir los más importantes talleres de mobiliario y escultura; prefirió su dulce patria y el más limitado horizonte que le vio nacer, era tarragonense convencido.

Fue cerquita del «Orfó Tarragoní», entreteniéndose así la sed de belleza en todos los artes que dichosamente padecía su alma joven.

Había cursado parte del Bachillerato de lo que conservaba extensa ilustración.

Amigo fervoroso, sufría con paciencia las violencias que le ocasionábamos los que nunca supimos corresponderle como él merecía. Por mi parte dió que nunca acudí a su taller sin verme generosamente atendido. ¡Con qué paciencia y con qué ciencia me secundaba! ¡Cómo sostenía mi ánimo con su discreta aprobación! En el antiguo Patronato Obrero, en el Camarín del Carme, en la iglesia de Vistabella, en la casa Bofarull en Pallarós, en la iglesia parroquial de Constantí... junto con el buen amigo e inteligente Arana, ejecutó mis planes y como hombre inteligente se dejaba guiar.

Era de los escogidos que saben apreciar la belleza potente que encierra la Naturaleza y el estrémo arte de la antigua Tarraco.

Con el venerable Sr. Salas llevó a cabo restauraciones numerosas en Poblet, Santas Creus, Caspe, y multitud incontable de trabajos particulares y así con los demás arquitectos de Tarragona.

Los pequeños trabajos de arte funerario son en número los que ejecutó con gracia inconfundible.

Para exportar a Barcelona había también, en mobiliario y en escultura, hecho importantes obras.

Cuando un amigo verdadero que él tenía le suplicó (movido por la familia) que recibiera el Santo Viático, con alegre resolución se aprontó desde aquel momento, dándonos hermoso ejemplo en tan decisivo trance.

Dios tenga ya en gloria el alma de su siervo por la cual debemos nuestras oraciones y no olvidemos que entre los buenos hijos de Tarragona uno de los mejores es nuestro llorado amigo.

J. M.ª JUJOL.

Arquitecto

Detalle.

El nuevo pendón del Rosario de la Aurora de la Catedral

El la capilla de Ntra. Sra. del Claustro cada madrugada de los domingos estivales es cantado por los fieles en procesión el Santo Rosario llamado de la Aurora.

Movido por su amor a la Reina del Santísimo Rosario una persona devota mandó que a sus expensas se construyera un valioso pendón nuevo según proyecto y dirección del infrascripto quien a petición de un ilustrado párroco, amigo suyo publica el presente artículo, explicativo.

De un travesaño de madera de haya dorado al agua y esculpido en formas florales y terminando en dos manojos de rosas pende por tres lazadas de cinta rosa y blancas el lienzo de seda bordado, al modo de los *vevil-la* de los ejércitos romanos.

La cara principal del lienzo es blanca. En su parte media y dentro de ténue marco de metal dorado por galvanoplastia en fino y realzado con piedras preciosas se muestra la fotografía ampliada de la imagen de la Virgen del Claustro de la Catedral de Tarragona, bello trabajo fotográfico de un ilustre sacerdote. Alrededor se lee la inscripción: *Ave rosa sine spina, peccatorum medicina*, como a centro de una orla de cordón de pro fino con racimos de perlas y piedras preciosas montadas en complicado dibujo. En la parte inferior va bordada una cruz y la letra J a manera de firma.

En la cara posterior del lienzo, de color rosa y bordado en alto relieve una rosa blanca muestra clavada en su centro una muy fina cruz a modo de alfiler de oro, símbolo de María, mística y cándida rosa de la cual nació el Crucificado. Circundando a la rosa en floridos caracteres léese: *Rosari de la Aurora*, 1925. El color de las letras es variado y palidece en la proximidad de la rosa como si de ella emanase claro fulgor. La

palabra *Aurora* esta formada de variadas irizaciones cromáticas y purpúreas tintas, queriendo ilustrar el sentido de la palabra, María asimismo es aurora que precede al Sol: Jesús.

Aurora coelum purpurat...

En conjunto el bordado con su colorido y gemas, quiere significar la riqueza de virtudes de María, *flos Carmell*, señora del Carmen o jardín, *hortus conclusus*, jardín cercado.

El asta de haya dorada al polvo para que su oro gris deje en vivo realce una fina hélice blanca que une los metales, lleva un cojinete de terciopelo rojo, símbolo del amor por el que queda prendido en las manos del portante.

En su parte inferior termina en una dorada pieza de metal en forma de cáliz de flor y rematada en una bola en que se apoya. En su parte alta en bronce dorado la montura lleva pasada una corona de espinas y remata en la *Thau* elevada entre estrellas: *ad astra*. La *thau*, escudo de nuestra metropolitana primada iglesia es además signo de paz como figura de la Cruz y emblema de confraternidad y amistad entre los hebreos, según se deduce de Ezequiel profeta (Ez. 9, 6, y del Nobiliario de Garma). La estrella símbolo es también mariano: *stella matutina, stella maris*.

Los manojos de rosas significan el Gozo; la corona de espinas el Dolor; las estrellas la Gloria, emblemas de los tres órdenes de misterios.

El travesaño que sostiene el lienzo se hace solidario del asta por una lazada de blanco cordón de seda rematado en borlas áureas y afianzada en un arqueado vistago de metal.

La forma del lienzo recuerda los escudos heráldicos y es tal que no estorbe la vista al portante cuando descansa.

Dos cintas rosa y blanco en sendas caras penden de los manojos de rosas y sirven para sostener los dos acompañantes.

Todos los bronces son de fina calidad, de plancha dulce repujada a pulso a la pez y soldada a fuego en

plata y sobredorados al baño galvánico de oro fino, moderna crisopea.

Las sedas naturales del tejido y bordados; los mejores metales y sus soldaduras; los meditados dibujos y procedimientos; las finas maderas, símbolo son del amor y acendrada e ingente devoción al Rosario de María.

Quiera Nuestra Señora bendecir la obra y rogar por nosotros al divino Juez a quien con el Padre y el Santo Espíritu se dé siempre la gloria. *Ad laudem et honorem Virginis Mariae.*

JOSE M.ª JUJOL
Catedrático-arquitecto.

Barcelona, noviembre de 1925.

Nota. — Me complazco en dar gracias al donador quien ha dejado al artista en perfecta libertad sin imponer limitación alguna indicando solo el deseo de ostentar la fotografía de la Imagen; conducta ejemplar.

He de rendir además mi tributo de admiración a las señoritas devotas de la Santísima Virgen quienes pulcramente transportaron al lienzo los dibujos al tamaño natural y coloridos que les entregué.

I.

Detalle.

Fiestas Centenarias

Descripción del adorno de la fachada, que, en las primeras fiestas centenarias de la fundación del Instituto de Hermanas Carmelitas de la Caridad por D.^a Joaquina de Vedruna de Mas celebra el Colegio que tienen las Hermanas en Tarragona (calle de Augusto):

Sobre el portal de la iglesia o capilla colegial (lado principal, lado derecho de la fachada), va colocado el escudo del actual Pontífice, nuestro Smo. Pío XI; sobre la puerta del Colegio, el escudo del Prelado reinante, el Excmo. y Rmo. Sr. Cardenal Vidal y Barraquer, Arzobispo de Tarragona. Con la presencia de los escudos papal y prelaclal, exprese la sumisión de la fundadora a la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, lo mismo en la fundación, en que puso tenax empeño en la dependencia directa de los obispos en 1826 y en la vida del Instituto, como en la continuación de su espíritu en 1926. Ambos escudos van oroados de guirnalda de laurel, símbolo de los triunfos; el de la M. fundadora, que salvo su alma gloriosa, y el del Instituto, que, por la misericordia de Dios, entra en el siglo segundo de su existencia.

Fórmanse así como dos cuerpos laterales, salvaguardia del central, expresando la autoridad de la Iglesia (por los preládos), custodia y rigz al Instituto.

En la región media del frontispicio, fórmanse un fudo por medio de las colgaduras de danzaco púrpura pendientes del antepecho de los ventanales del primero y segundo piso. Entre ellos y las dos ventanar del piso primero y a modo de astro central alrededor del que (en el caso presente) giran los demás de esta constelación heráldica, se ostenta el escudo de la Reverenda M. Fundadora, D.^a Joaquina de Mas de Vedruna y Vidal, como ella firmaba en sus cartas, anteponiendo (libelo ejemplo) al suyo propio de Vedruna el apellido de su virtuoso esposo, el abogado del ilustre Colegio de Barcelona, caudillo de aquella Reza Audiencia, D. Teodoro de Mas. Debajo del escudo de la Vedruna está una cartela con las dos fechas, la de fundación del Instituto, 1826, y la de su centenario primero, 1926.

En el más elevado lugar de esta fachada y entre las ventanar del segundo y último piso, y, arriba de la corona al escudo de la Madre Fundadora, y recortado, en forma de radiante estrella, está el escudo de la orden del Carmo sin cruz sobre el sagrado monte, ya que el Instituto de las Carmelitas de la Caridad, pertenece a la rama caizada de dicha orden gloriosa carmelitana, cuyos orígenes hallan en ya antes de Jesucristo en su Monte santo del Carmelo, faro marítimo actual de los navegantes por el Mediterráneo Palestiniario y faro moral perpetuo, desde aquellas remotas edades, de quienes han querido sacrificar sus vidas a semejanza del gran P. Elias T-shita, brazo armado de la flamígera espada contra los ofensores del Dios vivo, guacinto sufridor de las persecuciones terrenales por su amado Dios y agradecido pagador de los beneficios que recibió durante este tiempo en Sarepta en casa de la santa viuda.

Y encima de la fachada, cuya descripción, (ya excusa en demasía), nos ocupa, eleva a toda la altura y cobijando el Santo Instituto de las Hermanas y todas sus artes dirigidas a la mayor gloria de Dios, la Santa Cruz, el soberano madro en que, clavado de pies y manos nuestro a loable Redentor, nos espera hasta el fin de los tiempos en perpetuo abrazo de Padre, y de Hermano que nos invita a la comunión de su sagrado cuerpo, memorial de su pasión sacrosanta. De los brazos de la cruz crecen guirnalda de follajes y de flores,

es decir, de esperanza y de actos de virtud que, por la benignidad de Jesús, guían y sacran los actos de esta venerada Institución. Colocada *ad cúlmina*, ante el bello azul de nuestro cielo meridional, guarnecida (por electricidad) de numerosas luces, resplandece por las noches en símbolo de gloriosa corona de todos los escudos, aducidos y de la fundación veneranda de la Madre Joaquina, árbol santo como ningún bosque lo produce: (nulla eivva talem profert) en follaje, flores y semillas de toda virtud (frondo flore germine). Léase en la cruz: el monograma de Cristo o *Chismon* con los caracteres griegos en su forma arcaica, encabezando la frase *inquit, regnat, imperat* y un monograma teresiano en su parte inferior.

Ruegue por todos a Dios Nuestra Venerable Madre Joaquina de Vedruna, fundadora de la Religión de las Hermanas Carmelitas de la Caridad que en los Hospitales y Colegios difunde por amor a Dios beneficencia sanadora entre sus prójimos, cuyos Colegios-pensionado (como el presente de Tarragona), ó de ásperos talentos, obtiene dulces frutos en los estudios y del amargor del natural saben sacar suaves flores de virtud. Bendiganos nuestra Madre y, con su intercesión, logre de Dios Omnipotente que esta Institución, que tanto glorifica a su Madre Santísima invocándola por su santo y antiguo trono del Carmelo perdure por todos los tiempos.

Ad laudem Dei Virginiqz.



Mística interpretación de los escudos de armas de las familias De Mas y De Vedruna

FAMILIA DE MAS

Muy antigua de Vich su casa solar es el «Mas de Roda», cercano a la ciudad. Declarada noble a fines del siglo XVII por Carlos II, rey de España (Enero de 1695) con uso de escudo azul, sobre el una torre de color natural y un guerrero, escalando sus muros. Este escudo ostentaba el virtuoso caballero D. Teodoro de Mas, abogado del ilustre Colegio de Barcelona, que casó con la venerable señora que había de fundar la Institución de Hermanas Carmelitas de la Caridad. En la torre ¿no podemos entender el castillo de la perfección (usando una frase teresiana de «Las Moradas») y en el guerrero que escala la torre, elevándose sobre la tierra al buen cristiano, que se esfuerza en alcanzar a lo alto de la perfección: *ultora poro? Ad majora nitus sum?*

FAMILIA DE VEDRUNA

Muy antigua de Vich; la casa sobriega es el «Mas Esorial», extramuros de Vich. Documentalmente sigue hasta el siglo XIII. Declaración de nobleza, en el siglo XVII, por el rey de España D. Felipe IV (desde el Palacio del Buen Retiro a 19 de Mayo de 1656).

De cuatro cuarteles con escudete en medio, cabezal derecho e inferior izquierdo de azul con un edificio de plata. Idem izquierdo y derecho inferior, campo de oro con tres abedules (*forca* en catalán, aclara la real cédula). Escudete central campeado de oro conteniendo un león rampante con bordado u orla de plata en que se lee la divisa: «Pro te mori, que puede traducirse: «Muera yo por tí. En los edificios repetidos ¿no podemos ver las fundaciones de la Madre para salvar almas? La figura de casa es atributo de las fundadoras.

En los verdes abedules la esperanza, en el campo de oro símbolo de caridad, el nombre con que había de designar su fundación. Y en el león del escudete central ¿no puede verse una figura o símbolo de Jesucris-

to, león de Judá siempre vencedor? *Viel! leo de tribu Juda*, escribieron los Papas al pie del obelisco de la plaza de San Pedro; y en la bellísima divisa que orla el escudete ¿no está hecha como en profecía una consagración total a Cristo Jesús, como diciendo «Muera yo por tí, oh león vencedor de Judá?»

No damos a nuestra interpretación más que un valor poético, pero ya que ni la hoja se mueve en el árbol que no sea según el plan que Dios trazó, nos es dable pensar que en su infinita previsión las armas por los Reyes de España atribuidas a las nobles familias cristianas De Mas y De Vedruna, podrían tener algún místico significado sobre el valor de puro distintivo familiar.

Jph. M.^a JUJOL y GIBERT.

Arquitecto-Catedrático.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN Calle Noucada, núm. 4 tienda de abacería	EL IMÁN	Fundador, propietario, director, y administrador Juan Blanch Guerrero
Revista enciclopédica, ilustrada, mensual		
Precio de venta de un ejemplar: 40 eta.	Suscripción:	Por 12 números 400 pes. Por 6 " " " " " 225 "
Para fuera de Barcelona se aumentarán los gastos de envío :: No se responde de los extravíos :: Pago anticipado :: Se publicarán cuantos trabajos literarios de colaboración espontánea se consi- deren convenientes :: Se publiquen o no, no se devolverán los originales. De los trabajos publica- dos sólo son responsables sus autores		
Barcelona, Diciembre 1929	Año XIV	Número 82

Exposición Internacional de Barcelona 1929

Conforme prometimos en nuestro número anterior de "El Imán", vamos a tratar en éste del Palacio del Vestido, siguiendo nuestro propósito de ocuparnos sucesivamente de todos los que integran la magna Exposición barcelonesa y empezando ahora por el del vestido, por ser el primero que se encuentra al entrar al gran Certamen, a mano derecha, desde la Plaza de España y estar marcado en los planos con el número uno.

Además, abona el que ahora tratemos de él, la circunstancia de poder involucrar dentro de su relación lo referente al re-

cientemente celebrado Congreso de la Sastretería Española (aunque las entidades organizadoras han declarado su independencia del Palacio del Vestido), y la simpática fiesta que las modistas han celebrado estos días con motivo de la celebración anual del día de su Patrona Santa Lucía.

Sastres y modistas caben muy bien, a nuestro parecer, dentro del Palacio del Vestido, y por ello los introducimos en él, así como vamos a mostrar las bellezas de este palacio al amable y curioso lector que se complazca en seguirnos.

El Palacio del Vestido

Descrito por su arquitecto D. José M.^a Jujol

El Palacio del Vestido, en la presente Exposición Internacional de Barcelona, situado en la manzana de edificación delimitada por la Avenida de la Reina María Cristina, Plaza de España, calle de las Cortes, calle de Méjico y la androna que aísla la fábrica de vidrio ingerida en el recinto de la Exposición (aunque ajena a la misma), se destinaba al principio a la Pedagogía, Higiene e Instituciones Sociales, elevado fin, complejo y evocador.

El solar mide unos 6.000 metros cuadrados y el edificio ha costado 800.000 pesetas.

Firman el proyecto los arquitectos José María Jujol y Andrés Calzada, profesores

ambos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

La suma irregularidad del solar (una especie de L muy asimétrica y con gran variedad de ángulos falsos) exigió un valiente rasgo de ingenio para su aprovechamiento, que se hizo distribuyendo el edificio en dos grandes salas provistas de exedras, la mayor en ambas cabezas, la menor a la mitad de su largo, y ellas en contacto de otra sala intermedia y circular (cubierta en cúpula) e intercalada entre exedras que son expansión de una galería porticada que bordea la Plaza de España y termina por sus dos extremos en una torre. La cubierta

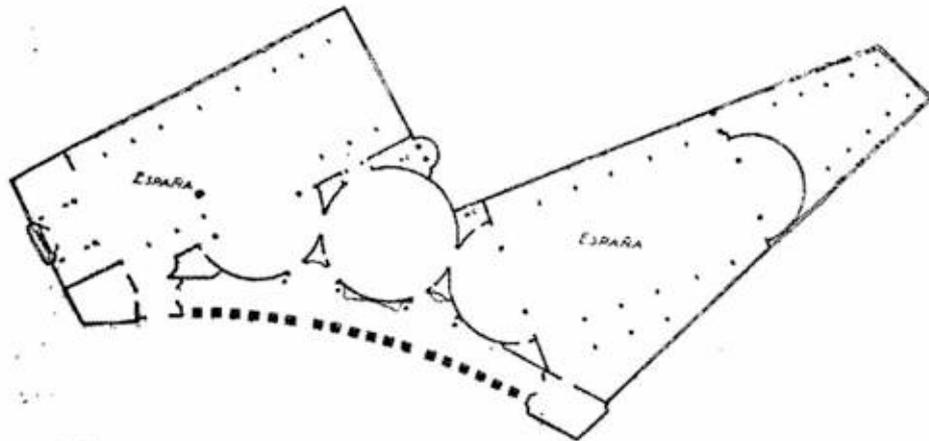
"El Palacio del Vestido", *El Imán*, diciembre de 1929 n. 82: 1-4.

2 :: EL IMAN

es de madera, de forma cilíndrica en las salas largas y de cúpula esférica en la rotunda, de 13 metros de diámetro, provista de cupulín o linterna. La sala mayor del edificio, limitando con las calles de Cortes y Méjico, tiene salida a una hermosa terraza con pérgolas y un bellissimo rosetón de grecas intercalado en el solado de baldosas.

Para más agravar las dificultades que ofrece su edificación, este solar tiene un desnivel de cinco metros de un extremo a otro, lo que obligó a hacer los cimientos en pozos y grandes arcos, y junto a las calles de Cortes y Méjico a disponer un

recuadros, como casetones reunidos por la pintura en unidades de mayor escala que la que espontáneamente proporciona construcción de tan modestos medios. En la sala principal (que contiene la salida a la azotea) y que se suponía dedicada a la Pedagogía, sobre el arco de la exedra mayor, que recuerda las romanas basílicas, campea un medallón, colorido con la suave y magestática imagen del Maestro de los Maestros, Cristo Jesús, que bendice con su diestra y con la siniestra mano muestra el Evangelio abierto por la página en que se declara su función magistral EGO SUM LUX MUNDI, al modo del PANTOCRATOR de las



Planta del Palacio del Vestido

gran local para sucursal de Aduanas y depósito de embalajes.

En este edificio, a causa de su perímetro poligonal, y con un extenso ángulo entrante por la parte posterior (contra la androna citada), resulta muy grande la cantidad de fachada con relación a la superficie contenida, lo que da por consecuencia un empobrecimiento de presupuesto por la construcción más dispendiosa de esta clase de muros y su enorme extensión.

El alarde arquitectónico en esta obra, es, por lo ya expuesto, audaz e ingenioso. Los muros son huecos y con perpiñones atravesados que reúnen ambas caras; las cubiertas, como se ha indicado, son de madera sobre arcos de leño también, y de esta estructura que se ostenta sin disimulo alguno, se saca partido para su decoración por

aludidas basílicas; pintura mural de mano del infrascrito.

En las exedras del pórtico, se contienen sendas estatuas bronceadas: la Pedagogía, representada por un venerable anciano (San José de Calasanz, insigne pedagogo aragonés, fundador de las Escuelas Pías), que da lección de lectura a un niño, vestidos ambos fantásticamente a la manera romana, el niño lleva al cuello la BULLA AUREA (atributo infantil de la época) y su maestro usa el traje talar (túnica y toga). La otra estatua, armada de lanza y escudo, representa el Derecho, fundamento común de las instituciones sociales (recuérdese siempre la primera destinación del edificio). La imagen de la Ciencia del Derecho, ampliación de un modelo clásico, fué ejecutada por el escultor Vila-

domat, y la de la Enseñanza o Pedagogía es de Salvador Martorell, según dibujo original del arquitecto infrascrito. Las dos estatuas descritas miden cinco metros de alto, sobre pedestales de 1'50 metros, que respectivamente, llevan los epigramas: DO-CET (enseña), JUS (el Derecho).

Corre a lo largo del muro de fondo del pórtico hipóstilo, una magnífica faja azul en que se mueven figuras de clara entonación, bordeadas de una línea fosforescente blanca: Son escenas referentes a la Pedagogía, a la Higiene y a las Instituciones Sociales, cuya declaración por inscripciones epigramáticas (no se ejecutó), debía

dad (torre izquierda) y de la nación (derecha del espectador).

El FASTIGIUM de Barcelona se formaba del escudo circular romano o CLIPEUS acompañado del casco con su crinera, la LORICA (coraza) y la piel de león y la CLAVA, atributos hercúleos aludiendo a cierta fábula de la fundación de nuestra amada ciudad. El de España se componía de la esfera terrestre supeditada al león y la cruz aspada de San Andrés, significando la fortaleza (*Andreas*, en Hebreo, equivale a *Fortissimus*, en latín), así se ostentaba en las banderas de los valientes tercios de Flandes. Las divisas PLUS ULTRA, NON



Fachada principal del Palacio del Vestido, en la Plaza de España

hacerse en doble texto: griego y latino. Por las mudanzas de nombre del edificio, tampoco se inscribió en el friso arquitectónico que corre en lo alto sobre la columnata la destinación del Palacio. (Primero de la Pedagogía, Higiene e Instituciones Sociales, luego del Trabajo, ahora del Vestido).

El estilo arquitectónico adoptado es el toscano o romano dórico, en armonía con el colateral, previo acuerdo entre los arquitectos.

Los lienzos del muro exterior debían exornarlos estucos de graciosas fantasías, así como coronar ambas torres por grandes y magníficos grupos de escultura, representando corpóreamente los escudos de la ciu-

dad, PLUS ULTRA, hubiéranse grabado en sendas filacterias arrolladas a los pináculos tronco piramidales, que existen en los ángulos edl cornisamento de las torres, por alusión al paso del Estrecho de Gibraltar, desde Colón y antes de su genial descubrimiento.

Es indecible lo que empobrece nuestro edificio la supresión de estos grupos escultóricos, amén de unos bellos y grandes remates con farolas en las altas cumbres de las salas y sobre la cúpula central un farol crucífero mandando rayos de luz en diversas direcciones, oficio de la Enseñanza, interpretación del citado texto: LUX MUNDI.

El trazado de la planta por arcos circu-

4 :: EL IMAN

FOSFO-GLICO-KOLA DOMENECH Gran tónico reconstituyente
 Ronda de S^o Pablo 71 farmacia

Jares y rectas en contacto de ellas, deja una serie de triángulos (inadvertidos para el que visita el monumento). En ellos se alojan los servicios indispensables de necesidad, aguas, guardarropa (con acceso desde el pórtico), electricidad, escalera de subida a las cubiertas, telefonía, etc.

Con el decorado pictórico súpense las molduras y capiteles con greclas de vistosos colores alternados, atrayéndose la atención a determinados lugares y satisfaciendo la visita del contemplador.

Es muy atractivo el efecto nocturno del pórtico, pues las abundantes luces dejan entrever la magnífica faja de pinturas, cuyas figuras miden cuatro metros, y las grandes concavidades de las bóvedas en rincón de horno de las exedras, cobijando cada una su doble puerta y entre ellas y bajo su abrigo las dos estatuas mentadas, y atravesando este clásico y riquísimo fondo la sombra inmensa de las columnas, de once metros de alto, vistas al contraluz.

Para contemplar este edificio hay determinados puntos de vista principales desde los cuales el efecto es mayor. Uno de ellos es el de la calle de Cortes, cruce con Castillejos: la mole ingente de los varios cuerpos con la cúpula y en primer término el pergolado de la terraza, dan idea de la grandiosidad, más aún de concepto que de dimensiones, de la obra. Desde las vallas de entrada a la Exposición, frente a este Palacio, se presenta (salvando las distancias) el efecto de la columnata berniniana (alúdese con todo respeto a la celeberrima Plaza de San Pedro en Roma, jamás igualada). Asimismo, la vista oblicua de conjunto,

desde la Avenida de la Reina María Cristina, con la puerta lateral y la torre angular de Barcelona en primer término y la columnata que escorza su cóncava curvatura, dilatándose hasta la torre de España, convergiendo a lo lejos las circunferencias paralelas del entablamiento en contraste con los galbeados perfiles verticales del fuste de las columnas.

Desde el interior tiene bella perspectiva la vista de cualquiera de las salas extremas desde su opuesta al través de la sala circular.

El ingenio desplegado en la planta del edificio ha sido elogiado por la Dirección técnica de la Exposición con un comunicado oficial en que dice, hablando del mismo: "de planta admirablemente resuelta".

Este edificio, como tantos otros del actual Certamen, es de los llamados provisionales, o sea destinados a ser demolidos cuando lo tenga a bien el Excmo. Ayuntamiento, sin embargo, cuidando de la conservación de las cubiertas, puede durar indefinidamente. El Palacio en cuestión se presta mucho, si perdura, para conferencias, pequeñas exposiciones de Bellas Artes o monográficas, festivales, etc., ya por tener entrada directamente por la Plaza de España, ya por su distribución interior en salas de, relativamente, moderada capacidad.

Finalmente: este realizado, es el proyecto segundo; el primero era en esencia parecido, pero mayor el fasto y más aguda la originalidad.

JUJOL, arquitecto



Haced con **Rudolf Mosse Ibérica, S. A.** vuestra publicidad y veréis a los tres meses el incremento alcanzado en vuestros negocios.

Oficinas en todo el mundo y en España en los puntos estratégicos.

Acerca del nuevo y segundo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona

JOSEP M. JUJOL

Esta iglesia de Ntra. Sra. de los Reyes, vulgo del Pino, es de estructura muy simple; una sola y majestuosa nave con osatura de arcos torales y cruzados ojivos, concurrentes todos en los graciosos capiteles de los altísimos verticales baquetones que aligeran el ancho macizo de las cabezas de los contrafuertes que separan las capillas de la nave y el ábside poligonal, estructura sencilla a grandes dimensiones: simplicidad y grandeza. Estas cualidades se continúan en el sistema de iluminación: una zona luminosa da la vuelta a la iglesia en sus muros laterales y sobre las capillas, formando una resplandeciente linterna en el ábside, rodeando el ara máxima de la iglesia, y a los pies de ella un taladro espléndido, el *óculus* radiante, el rosetón de muy grandes dimensiones, que en medida supera al de Santa María del Mar y al de Pedralbes, sus antepasados de la familia de los rosetones mayores de la estructura gótica, los de San Cugat del Vallés y Catedral de Tarragona, émulos de los de Ntra. Sra. de París, los mayores en su fachada meridional (los dos colaterales miden, según el gran Viollet-le-Duc, 12,90 metros).

Poca ha, con la propiedad que le distingue, nos hablaba "Jorge Miranda" en *El Correo Catalán* del vacío inmenso que se notaba en el frontis de la iglesia del Pino, desaparecida la fina red de piedra del rosetón, al observar desde el exterior la estructura de la bóveda, el cruzamientos de tantos arcos. Loor merecen el Rvdo. Sr. Párroco y la respetable Junta de Obra de dicha iglesia, que no han cejado hasta lograr el nuevo rosetón, hoy ya completo, piedra y cristal, conforme estaba antes de la destrucción infeliz de una obra maravillosa. Los terremotos del siglo XV hicieron caer el primer rosetón de Sta. María del Mar, en el Pino fueron manos de hombre las destructoras.

En cuanto a la piedra del rosetón que nos ocupa, es radial al modo del meridional de la catedral de Tarragona y el de San Cugat del Vallés, con entrelazados nervios que describen varias figuras lobulares, por zonas o coronas circulares (trilobados, cuadrilobados, etc.) que por medio de columnitas comprimen un óculo central festoneado; los vértices de las varias lobulaciones terminan graciosamente en floridos lisos.

¡Cómo temblaba el inmenso haz de rayos luminosos en el viejo rosetón, en la "O" de la iglesia, nombre popular de esta clase de ventanales, filtrando por la delicada tela de araña tejida en piedra sirviendo de soporte a la policroma preciosa pedrería, prodigio de vidriero, bajo el plan del arquitecto! ¡Cuántas veces me había visto sentado en las gradas del presbiterio para contemplar tal maravilla, por tiempo que siempre me parecía corto! En el estudio directo de los monumentos arquitectónicos que hacemos en nuestra carrera universitaria, llevaba allí también a los alumnos de mi cátedra, y por este medio la Divina Providencia dispuso quedara revelación perfecta de esta obra, pues las observaciones a simple vista y con ayuda de lentes de campaña, ya desde el presbiterio, de la iglesia, ya encaramándonos con algún peligro sobre el gran órgano que estaba en la tribuna de los músicos, a los pies de la iglesia, con lo que lográbamos con los animosos jóvenes llegar no muy cerca de la parte baja del rosetón, tan importantes son las dimensiones. Por este medio tomábamos medidas y apuntes en color y con tales estudios pudimos hacer una acuarela del rosetón a gran diámetro (unos dos metros) en que distinta y muy fielmente constan los esmaltes, grisallas y colores de mosaico de cristal contenidos en las oquedades de la red de piedra. Es curioso observar que el órgano de la iglesia que nos sirvió de andamio, y por tanto, ha contribuido en parte, según decíamos, a la restauración de la rosa de cristal, fue el mismo órgano la causa de ruina, pues incendiado por las turbas, con el ardor de las llamas, dilatando las inclusiones fluidas que siempre contiene la piedra de Montjuich de que la montura de la piedra estaba formada, y obrando ellas como explosivo, quebróla por todas partes y redujo a escombros obra de tal mérito.

"Acerca del nuevo y segundo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona", Extraído de *Jujol* (Barcelona: Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, Col·legi d'Arquitectes, 1998) 165-166.

Estos vidrios tienen analogías con los del rosetón de la iglesia del Real Monasterio de Pedralbes, obra contemporánea.

La vidriera es del gótico austero de fines del siglo XV y fue seguramente la primera vidriera que recubrió el rosetón. Data la iglesia del Pino de mediados del siglo XIV y tiene concordancias con Sta. María del Mar, de 1329, según lápida de la primera piedra, y Pedralbes, y siendo consagrada esta iglesia del Pino ya entrado el s. XV, según lápida del interior de la puerta lateral, *per fra Lorenz bisbe de Terranova en 1450*. Estas fechas parece fijan límites a la construcción de la vidriera de la gran rosa, de la cual no tenemos noticias documentales. Aquí se conservaba completo el sistema de cristales, no así su homólogo, en cierto modo, de Pedralbes en que se ve una compostura con expresión del año, fecha en el siglo XVIII.

El plan ornamental en la distribución de asuntos es por zonas o coronas circulares, cortando ortogonalmente la radiación de piedra.

La zona exterior se compone de mosaico de pequeños cuadrados y rectángulos trazados con gran libertad de pulso, orientaciones varias y colores. En las siguientes zonas se mezclan historias y combinaciones de color salpicadas de cibas o piezas circulares en contraste. Ya hacia la mitad de la rosa está una corona magnífica de medallones circulares con bustos de santos, hagiografía inexplicable por no llevar atributos ni inscripciones, así parece pueden tomarse por imagen de la comunión de los santos que se alegran en su gloria: *laetabuntur in cubiculis suis*. Cerca ya del centro está una zona florida como rosales o almendros en perpetua primavera. En el bello rosetón festoneado, está el globo radiante del sol rodeado de estrellas, recordando la alabanza perenne que la Santa Iglesia tributa al Señor: *a solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domine*. Contiene además la vidriera tres interesantes notas administrativas, tres marcas heráldicas, indicio de la intervención de tres poderes que costearían la obra. Son ellas el escudo de la Casa Real a la sazón reinante, los cuatro palos rojos en el campo gualda, y el de la Ciudad, y el de la Parroquia, pino verde resumido en un globo sobre tronco amarillo. Recuerdo perpetuo de la parroquia a la piedad de sus feligreses, al Consejo de Ciento, y a los Reyes de su época.

El argumento ornamental en esta vidriera no es de figuraciones ni asuntos complicados, sino un bello y espontáneo poema de la felicidad del cielo, más allá del sol con resplandecientes coronas de bienaventurados entre primavera perpetua y florida, y brillante meteoro de luminicos colores en hermosísimas combinaciones, sin casi otra ley que la diestra pincelada del colorista.

Mi admiración al autor de tales bellezas; disfrute su alma la luz perpetua en el verdadero paraíso del que quiso darnos hermosa alusión en su poema de luz. El rosetón actual es reproducción muy fiel del antiguo, en la piedra y en los vidrios.

De la piedra quedaban fotografías del exterior completamente descriptivas. Respecto a la vidriera existe providencialmente, como hemos dicho, la acuarela de muy grandes dimensiones en el archivo de mi aula de clase en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, en compañía de estudios de muchas otras bellezas arquitectónicas cuya pérdida por la devastación marxista lamentamos.

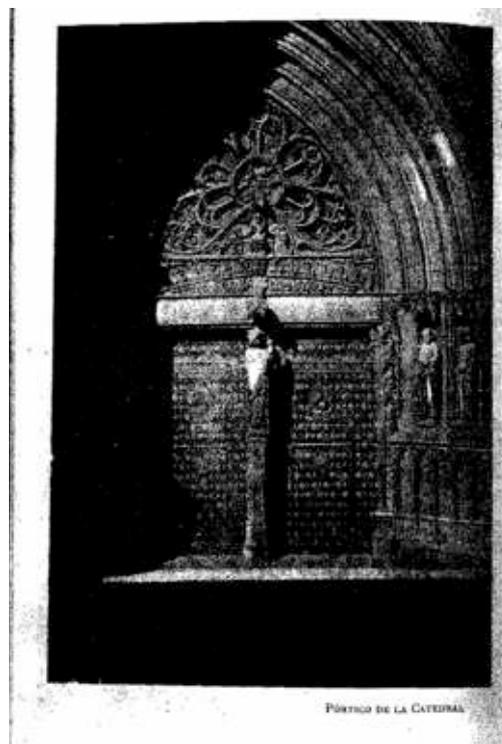
Sabiendo esto el Sr. Dardé, arquitecto del Ayuntamiento y catedrático de Arquitectura, aprovechado ocasión oportuna lo puso en conocimiento del celoso Párroco y Junta de Obra, ante los cuales improvisé en mi clase de la Escuela de Arquitectura una exposición de muchos planos, acuarelas y dibujos de lo destruido en Barcelona en esta revolución nefasta, presididos por el rosetón del Pino en acuarela y un gran modelo en yeso del de San Cugat, que es gemelo del que nos ocupa.

Así pude encargarme de dirigir la obra, y tomadas plantillas de los huecos dibujé por mi mano, todos uno por uno, los varios compartimentos de vidrio a su tamaño natural y los coloreé por numeraciones correspondientes a las escala de colores y sus tonos, de los muestrarios de vidrios variados, además como otro recurso artístico las calidades varias del vidrio según el efecto buscado para perpetuar el antiguo rosetón, el que he procurado reproducir hasta en sus mínimas particularidades de forma y colorido.

Las excelencias que de su casa del Pino hemos hecho notar sean en alabanza de Nra. Sra. de los Reyes, trono vivo de Jesús, nuestro Salvador. *Dignare me laudare te Virgo Sacrata.*

Mayo de 1942. JOSÉ MARÍA JUJOL, *arquitecto y catedrático de Arquitectura*

Nota: La ejecución de los trabajos ha sido encomendada a industriales de honradez profesional largamente probada y notable pericia, ejecutándola con notable perfección.
La obra en piedra ha estado a cargo de la casa Dura (Sarga y Via Layetana).
La parte de vidriera se ha hecho en la casa Oriach (Villarreal, 50).
Únos y otros merecen plácemes y felicitaciones.



PÓRTICO DE LA CATEDRAL

El mejor punto de vista

Para contemplar esta procesión de Penitentes no hay mejor sitio que el llano de la catedral, el histórico *Pla de la Seu* (empedrado antes con azules guijarros del Franco, con cincea rosadas de piedra labrada, intercalados en grandiosa cuadrícula). Por allí discurre ondulante la procesión, describiendo la figura de la letra S desde la calle de las Escribanías Viejas (antiguas oficinas) hacia la balada del Patriarca, o sea de la majestuosa casa del Decano, a *ed' l' Degà*, del Cabildo Catedral hacia la casa del *Ardiaca major* o Arcediano o Archidiccano de tan ilustre Comunidad.

Esta es su esencia: procesión de penitencias públicas y, para que en tan piadosa tarea no se mezcle la vanidad ni el encogimiento o falta de valor, se cubren los actuantes con los penitenciales hábitos, incluso el rostro con cogulla. Tales penitencias practicábase durante las horas en que Su Divina Majestad permanece en el Monumento de Semana Santa y, así es general esta procesión en Jueves Santo, como también se hacía en Tarragona antiguamente en tal día en medio de un silencio sepulcral que era costumbre guardar en tales horas. De la Selva del Campo, en nuestra comarca, sé que las personas que se cruzaban por la calle muchos años atrás, en estas, horas devotísimas, estando el Santísimo en el Monumento, se saludaban solo con una inclinación de cabeza y si por necesidad tenían que hablarse, lo hacían en voz muy contenida. De desear sería que se restaurara en nuestra natal ciudad este piadoso silencio durante el paso de la procesión.

Presidía en Tarragona, en los viejos tiempos, un sacerdote, el Prefecto de la Congregación de la Purísima Sangre de N. S. Jesucristo de la iglesia de Nazareth. Después se aumentó este número pero de ningún modo se unió a ello el Cabildo Catedral hasta años muy próximos a nosotros.

Del llano, pues, de la catedral y de espaldas a la casa del *Ardiaca*, hoy casa rectoral, y volviendo el rostro mientras la procesión pasa hacia el portal mayor de la catedral, hacia el magnífico arquivolta de la puerta de la fachada gótica—impuesta a la Seo en el siglo XIII— véase admirar las piedras y cobrar vida. Muy fuerte impresión producen en el ánimo del contemplador de tales sillares, aquellos dorados relieves mármoleos seguramente extraídos de las ruinas romanas de la ciudad clásica: parece que se mueve y agranda aun más la inmensa archeda y que muestra su hermosa escultura tan ingeniosamente combinado con la construcción, representando aquella el Juleto Final, fatal y terrible asunto *In die iudicii te rogamus, nudi nos*, ha de cenir la iglesia en las letanías mayores, pocas horas después, dentro aquellos augustos ámbitos catedralicios.

“El mejor punto de vista”, *Semana Santa, Cofradía de San Magín*, 1946.

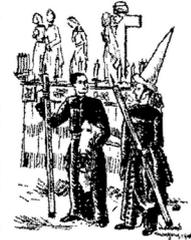
A la roja luz de las ardientes hachas parece vivir aquella grandiosa mole de bellísimas piezas de blanco mármol dorado al sol de siete siglos. En Barcelona el mármol blanco antiguo tornase negro, ved la puerta de San Ivo de su catedral, más el sol de Tarragona cubrelo de una muy hermosa pátina rojiza, de la gamma de tonos del oro resplandeciente y hecho transparente por el albo polvo de la marmorea piedra caliza que forma el solio roqueño en que asienta la ciudad, *Colonia Julia Victrix Tarraco*.

Siete imágenes de ángeles focan con su trompeta a juicio concordando con la narración del último libro de la Biblia Sagrada, la Revelación al águila de Patmos, al evangelista San Juan, o sea el *Apocalypsis* acerca del Fin del Mundo. Cristo N. S., sentado en medio del frontón de la puerta, muestra con majestad sus lagas que hicieron exclamar en visión profética: *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?*, pidiendo cuenta de la sangre generosa que El quiso derramar en su sagrada Pasión cuyo recuerdo en los varios misterios de Semana Santa, va pasando en esta procesión ante los espectadores maravillados.



Misterios y no Pasos. Mucho más propio es decir misterio, esto es, fijarse a propósito de cada paso o situación de Cristo en la Pasión, fijarse, pues, en el misterio; esto es, imprevisible paternal amor, entrañas de misericordia inagotable, *per viscera misericordiae Dei nostri*, que entraña el sufrimiento acerbísimo que por nosotros padeció Jesús. Y había de llegar a tal punto la acerba tortura, que el mismo Señor exclama al acercarse la hora: *Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste*. ¡Mas con que suavidad de ánimo se conforma con la voluntad del Padre celestial dándonos con ello ejemplo: *non sicut ego volo sed sicut tu* o en otra expresión: *fiat voluntas tua!*

Háse probado por alguno a llamar a esta procesión del Santo Entierro, más no es propio: es procesión de penitencias públicas y como a sublime ejemplo se ha ido aumentando el fausto, a fin de mover la piedad de los que moralmente edificados la contemplan, llevando en ella representaciones plásticas de los misterios del amor paciente, *pro nobis passus*, de Jesús por nosotros.



El momento culminante de emoción: el paso ante esta puerta de la sagrada imagen de Jesús Crucificado.

¡Oh gloria de la Resurrección del Buen Jesús que se aparecía a Santa Magdalena, patrona asimismo con San Isidro y aún antes, del citado Gremio. Ella no le reconocerá hasta que en su bondad se sirva el Señor llamarla por su nombre: María! en la mañana de Pascua. *Rabboni!*, oh Maestro!, dice la penitente dichosa, exaltada hoy día a la gloria de los altares.

De nuestra resurrección en el último día al mundo, nos habla asimismo la ornamentación escultórica de esta puerta. Ocupando las dovelas del arco de descarga del dintel, hay sendos sepulcros: se abren para que surja el personaje sepultado *ut defunctus judicetur*. Quien resucita suplicante, quien con laudes al Altísimo; una elegante joven pide misericordia, un varón justo alaba a Dios: las epígrafas hablan por ellos. Los versículos del *Miserere* y los del *Te Deum* suenan en angustiosa sonata: el momento es de terror imponderable, *dies irae, dies illa, dies magna et amara valde*: hasta el bueno temblará. ¡Ay de mí! *quæ dirè jo hont fins tremolarà'l hò?* exclama un poeta. ¡Cuan hermosamente lo plasma el arquitecto escultor de esta obra maravillosa!

Pero surge la esperanza; la bella, serena, casi riante imagen del parte-luz de la puerta, la graciosa representación a gran tamaño de Ntra. Sra., de María Virgen madre del divino Juez... La gracia del alba naciente, la belleza plena del mediodía reunidas en esta imagen de la Stma. Virgen-Madre, bello árbol plantado a modo de columna en medio de la puerta con el precioso fruto, Cristo Jesús, asentado en la saliente cadera de la madre, marmórea estatua bellísima de arte gótico de Tarragona, de modalidad helénica. Así lo reconocía Gaudí: *Allo és grec*. Multitud de ángeles asientan alrosos a la Señora, llevando como turiferarios, en sus manos, incensarios perfumadores.

En la parte alta, ángeles sostienen los instrumentos de los terribles dolores del Señor en su Pasión sagrada: el árbol santo de la Cruz, refulgente, ornado con la púrpura de la Sangre del Redentor: *arbor decora et fulgida ornata regis purpura*, la lanza, la corona de espinas, la caña con la esponja de vinagre con hiel... lo que nosotros pecadores hemos dado a Dios. *Ego dedi tibi sceptrum regale et tu dedisti capiti meo spineam coronam... aperuisti lancea latus meum... tu me suspendisti in patibulo crucis...* como lamenta el Señor por el profético texto, siglos antes de verificarse su Pasión; texto que acaba de ser cantado aquel Viernes en el coro catedralicio durante la adoración de la Vera-Cruz en la Santa Misa.

Todo esto y ¿cuantas cosas más? nos sugiere el contemplar el paso de la procesión de penitencias públicas en la bella plaza del *Pla de la Seu*, mirando animadas por la viviente luz de las hachas encendidas, las esculturas que realzan la construcción de la doble puerta mayor de la metropolitana catedral de la antigua Tarraco, y la ornamentación con suma gracia mediterránea, al par que nos enseñan, *máxime* en aquellas solemnes horas de Semana Santa, vivo recuerdo de la Sagrada Pasión del Señor, la contrición de nuestros pecados y la santa penitencia.

A. M. D. G.

José M.º Jujol Gibert,
Arquitecto



Soneto al Santo Sepulcro

Yace en esta que ves tumba cubierta
un cuerpo de valor tan soberano,
que cuando muerte en él puso la mano,
de la vida mayor fué Muerte muerta.

Rompiendo el alma está la baja puerta
do vive el desleal ángel tirano,
quedando por el bien ultramundano
otra de libertad al hombre abierta.

Cuando murió, cayó naturaleza
sobre sí misma, en torno le lloraron
los cielos, y de luto se vistieron.

Las piedras trasladaron su dureza
en el pecho del hombre, y dél tomaron
la razón del dolor con que se abrieron.

COSME ALDANA
(Siglo XVI)



La figura de Jesús

EN las excavaciones hechas en Hílica fué encontrado en un tubo de plomo, un pergamino que contiene el parte que «Publio Santutes, gobernador de Judea, dió al Senado romano de la aparición de Jesús predicando la divina doctrina y cuando su fama principiaba a extenderse por toda la tierra. En el mismo, pone la filiación del Salvador en los términos que la trasladamos a continuación:

Jesucristo

«Hombre de una virtud singular, los judíos lo creen profeta y sus discípulos lo adoran como a descendiente de los dioses inmortales. Resucita a los muertos y cura a los enfermos con una palabra y con tocarlos solamente.

«Es de cumplida estatura, bien formado y de un aspecto dulce y venerable a un tiempo, su cabello de un color que no se puede definir, dividido en dos partes como lo llevan los nazarenos, cae formando graciosos bucles sobre los hombros y las espaldas, su frente es pura y espaciosa; sus mejillas delicadamente sonrosadas; su nariz y su boca igualmente perfectas y guardan admirable simetría.

«La barba partida y bien poblada tendrá una pulgada de largo, de un color semejante al de los cabellos; sus ojos son brillantes, claros y serenos; reprende con majestad, exhorta con dulzura y todas sus acciones están llenas de elegancia y verdad; jamás se le ha visto reír, pero ha llorado muchas veces; es afable, modesto y muy sabio; en fin, es un hombre que por su extremada hermosura y sus perfecciones morales es superior a todos los conocidos.



“JESÚS ANTE PILATOS”

Fragmento del relieve existente en el altar de S. Miguel, de la Catedral de Tarragona. Es obra de Damià Martorell (siglo XV) y procede de Poblet de Cluny.

“La figura de Jesús”, *Semana Santa, Cofradía de San Magin*, 1949.

CUADRO A3-1**ARXIU JUJOL: carpeta CASA BOFARULL**

* El siguiente cuadro ordena, según el desarrollo propuesto por la presente tesis, el conjunto total de planos Jujol; en rojo, cuando el plano no está datado y la fecha se propone como probable. La primera columna

pos. or.	fecha	dim. cm.	plano	descripción	técnica
1	1913-00	85x68	AJ/CB/001	Alzado galería	Tinta y lápiz sobre papel
2	1913-00	44x80	AJ/CB/002	Arrimador y arcos galería	Lápiz, tinta y pastel
3	1913-00	46x80	AJ/CB/003	Detalle arrimadores y arcos galería	Lápiz, tinta y pastel
7	1913-00		AJ/CB/007	Apuntes viaje Tarragona-Pallaresos tartana	Escrito
8	1913-00	54x65	AJ/CB/008	Alzado galería. Dibujo de panteón	Tinta y lápiz sobre papel
18	1913-00	22x14	AJ/CB/018	Alzado fachada posterior	Lápiz sobre papel cuaderno
19	1913-00	22x14	AJ/CB/018	Premsa i gerros	Lápiz sobre papel cuaderno
20	1913-00	22x14	AJ/CB/018	Perspectiva esquina a los campos	Lápiz sobre papel cuaderno
21	1913-00	22x14	AJ/CB/018	Fragmento espacio escudo	Lápiz sobre papel cuaderno
22	1913-00	22x14	AJ/CB/018	Contratapa cuaderno notas	Lápiz sobre papel cuaderno
29	1913-00	19x13	AJ/CB/026	Escalera. Acotaciones	Lápiz sobre papel cuaderno
30	1913-00	19x13	AJ/CB/026	Primer piso. Acotaciones	Lápiz sobre papel cuaderno
31	1913-00	19x13	AJ/CB/026	Planta baja. Acotaciones	Lápiz sobre papel cuaderno
37	1913-00	16x20	AJ/CB/032	Esquema escalera torre	Tinta sobre papel
38	1913-00	20x27	AJ/CB/033	Estudio mecánico arco galería	Lápiz sobre papel
47	1913-00	13x10	AJ/CB/042	Ventana sobre puerta principal	Tinta sobre papel
63	1913-11	30x58	AJ/CB/058	Alzado torre	Lápiz sobre papel
9	1914-00	28x25	AJ/CB/009	Perspectiva Casa Bofarull	Tinta sobre papel
11	1914-00	65x75	AJ/CB/011	Alzado galería	Tinta y lápiz sobre papel
13	1914-00	23x30	AJ/CB/013	Alzado galería. Acotaciones	Tinta y lápiz sobre papel
25	1914-00	15x21	AJ/CB/021	Alzado galería	Lápiz sobre papel
26	1914-00	15x21	AJ/CB/022	Fragmento arcadas galería	Tinta y lápiz sobre papel
27	1914-00	12x10	AJ/CB/023	Fragmento alzado galería	Lápiz sobre papel invitación
39	1914-00	27x14	AJ/CB/034	Detalle alzado arco galería	Lápiz sobre papel
40	1914-00	11x24,5	AJ/CB/035	Estudio de columna	Lápiz sobre papel
41	1914-00	12,5x25	AJ/CB/036	Estudio de columna	Tinta sobre papel transparente
42	1914-00	16x11,5	AJ/CB/037	Baranda ojo de escalera	Lápiz sobre papel de sobre
43	1914-00	32x22	AJ/CB/038	Balcón ventana hacia la era	Lápiz sobre papel
49	1914-00	22x21	AJ/CB/044	Lámpara	Lápiz sobre papel
62	1914-00	44x25	AJ/CB/057	Alzado galería. Acotaciones en rojo	Lápiz sobre papel
64	1914-00	58x17	AJ/CB/059	Envigado techo arco	Tinta y lápiz rojo
65	1914-00	80x21	AJ/CB/060	Balconada galería	Lápiz sobre papel
98	1914-00	8x12	AJ/CB/094	Ventana esquina	Tinta y lápiz sobre papel publicid
109	1914-00	75x63	AJ/CB/105	Alzado galería	Tinta sobre papel transparent

A3. CUADROS DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

existentes en la Carpeta Casa Bofarull. La fecha en negro corresponde a planos datados por el arquitecto “pos. or.”hace referencia a la posición en que se encuentra actualmente el plano referenciado..

escala	tipo	proceso	observaciones
a escala	croquis	proyecto	Fecha colocada por su hijo. Sello 'Jujol arquitecto'
1/10	croquis	proyecto	Color. Cara posterior perspectiva Torre de la Creu + planta
1/10	croquis	proyecto	Color. En la cara posterior dibujos de mujeres
	apuntes	proyecto	Cara posterior. Cara anterior: iglesia i pueblo de Vilallonga y mallorquinas
	apuntes	proyecto	El panteón no era un encargo. Ya existía
	apuntes	estado original	Nota: 'Casa Bofarull antes de la reforma'
	apuntes	estado original	Nota: 'La granja'
	apuntes	estado original	Sello 'Jujol arquitecto'
	apuntes	estado original	Sello 'Jujol arquitecto'. Nota: 'Casa Bofarull s. XVI
	apuntes	anotacions	Notes referents amidaments intervenció església
	apuntes	estado original	Hoja arrancada de cuaderno
	apuntes	estado original	Hoja arrancada de cuaderno
	apuntes	estado original	Hoja arrancada de cuaderno
	croquis	proyecto	Anotaciones altura torre
	croquis	proyecto	
	apuntes	proyecto	Sello 'Jujol arquitecto'
1/50	croquis	proyecto	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1913
	apunts	proyecto	
1/50	croquis	proyecto	
a escala	croquis	estado original	Color. Escudo Bofarull en margen. Fachada tal como se hizo. Nota: 'Virgen María'
	croquis	proyecto	
	croquis	proyecto	Nota: 'arcs galeria'
	croquis	proyecto	
a escala	croquis	proyecto	
1/10	croquis	proyecto	
1/10	croquis	proyecto	Pasado a tinta del dibujo 035
1/10	apuntes	proyecto	
1/20	apuntes	proyecto	Dibujo animal en segundo plano
	apuntes	proyecto	Lámpara no realizada
a escala	croquis	proyecto	Plano de vigas
a escala	definitivo	obra	Anotación para industrial. Posiblement plano de obra no oficial
a escala	apunts	proyecto	Imagen Virgen María propuesta en punto medio balcón
	apunts	proyecto	Publicidad 'Gran Hotel de Rusia. Carretera de San Jerónimo, 34. Madrid
	croquis	proyecto	Nota bajo perfil montaña: 'Desde Vilallonga' 3 cossos geomètrics i al final d'un turó i castell.

pos. or.	fecha	dim. cm.	plano	descripción	técnica
72	1914-01	22x46	AJ/CB/067	Pavimento galería	Lápiz sobre papel
10	1914-09	32,5x40	AJ/CB/010	Alzado galería	Tinta sobre papel
17	1914-09	23x33	AJ/CB/017	Planta baja galería	Lápiz sobre papel cuaderno
54	1914-09	32x23	AJ/CB/049	Alzado posterior	Tinta sobre papel
55	1914-09	32x23	AJ/CB/050	Planta baja estado original	Tinta sobre papel + tinta roja
56	1914-09	32x23	AJ/CB/051	Sección estado original	Tinta sobre papel + tinta roja
57	1914-09	32x23	AJ/CB/052	Primer piso estado original	Tinta sobre papel + tinta roja
58	1914-09	32x23	AJ/CB/053	Planta desván	Tinta sobre papel + tinta roja
59	1914-09	34x22	AJ/CB/054	Galerías primer piso	Lápiz sobre papel
60	1914-09	32x23	AJ/CB/055	Sección transversal	Lápiz sobre papel
61	1914-09	32x23	AJ/CB/056	Sección longitudinal	Lápiz sobre papel
45	1914-11	25x32	AJ/CB/040	Asiento rincón escalera	Lápiz sobre papel
12	1915-00	70x80	AJ/CB/012	Rejas fachada acceso superpuertas a planta	Lápiz sobre papel
36	1915-00	30x15	AJ/CB/031	Torre	Lapis sobre paper azul publicidad
82	1915-00	46x58	AJ/CB/077	Alzado accésio y esbozo planta	Lápiz sobre papel
89	1915-00	12x26	AJ/CB/084	Alzado y sección reja ventanaplanta baja	Lápiz sobre papel y tinta azul
81	1915-03	36x80	AJ/CB/076	Planta + alzado como 012	Lápiz sobre papel
92	1915-12	21,5x31,5	AJ/CB/087	Mueble escritorio	Lápiz y color sobre papel
85	1916-00	60x20	AJ/CB/080	Alzados lavaderos	Lápiz sobre papel
106	1916-11	34x34	AJ/CB/102	Planta acceso prensa. Acotaciones	Lápiz sobre papel
14	1917-00	23x33	AJ/CB/014	Alzado acceso. Acotaciones	Lápiz sobre papel
16	1917-00	23x24	AJ/CB/016	Alzado entrada acceso vista desde dentro	Lápiz sobre papel
32	1917-00	6x25	AJ/CB/027	Arcada	Tinta sobre papel transparente
34	1917-00	26x28	AJ/CB/029	Fragmento arcada	Lápiz sobre papel transparente
48	1917-00	11x13	AJ/CB/043	Estor ventana habitación	Lápiz sobre papel
50	1917-00	13x5x21	AJ/CB/045	Ángel	Lápiz de color sobre papel
51	1917-00	16x25	AJ/CB/046	Estructura ángel	Lápiz sobre papel azul
52	1917-00	17x18	AJ/CB/047	Estudio ángel	Lápiz sobre papel
53	1917-00	10x32	AJ/CB/048	Estudio ángel	Lápiz. Silueta recortada
66	1917-00	35x80	AJ/CB/061	Sección y planta remate torre	Lápiz sobre papel
67	1917-00	25,5,x45	AJ/CB/062	Sección remate torre. Acotacions	Lápiz sobre papel
87	1917-00	28x23	AJ/CB/082	Vidriera puerta doble interior	Lápiz sobre papel transparente
88	1917-00	32x22	AJ/CB/083	Puertas	Lápiz sobre papel copia amoniaco
91	1917-00	26x40	AJ/CB/086	Doble puerta sala principal	Lápiz sobre papel publicidad
94	1917-00	32x21	AJ/CB/090	Alzado puerta salida jardín	Lápiz sobre papel copia amoniaco
97	1917-00	20x11	AJ/CB/093	Baranda de madera	Lápiz sobre papel transparente
99	1917-00	16x11	AJ/CB/095	Cruz en ventana	Lápiz sobre papel
100	1917-00	17x18	AJ/CB/096	Remate palomas ventana jardín	Lápiz sobre papel
101	1917-00	16x25	AJ/CB/097	San Cristo sobre escudo Casa Bofarull	Lápiz sobre papel

escala	tipo	proceso	observaciones
a escala	croquis	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello fecha despacho Jujol Barcelona
a escala	definitivo	obra	El lavabo redondo finalmente se hizo cuadrado
	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Segell 'BARCELONA..DE...DE 1914.
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914
1/100	definitivo	obra	Sello 'BARCELONA..DE...DE 1914. Se observan las dos cisternas
1/10	croquis	proyecto	Nota: 'adossat al racó de dues parets'
1/50	apuntes	proyecto	Estudio paso entrada y estable. Apuntes química. Reverso de 1926
1/100	apuntes	proyecto	Publicidad ascensores dirigido a c/Clarís 20, 3ª. Anotación palacio episcopal BCN y campana 'capona'
	apuntes	proyecto	Dibujos varios
a escala	croquis	proyecto	
a escala	croquis	proyecto	Paso como en 012. Reverso: cálculo torre
a escala	croquis	proyecto	Nota: 'dibuix dat a Lluís Figuerola'. Nota: 'am agustina (tisi) montsant Pbre.'
1/50	croquis	proyecto	Nota: 'Premsa de la casa Bofarull' 'Frontis'
1/50	croquis	proyecto	Sello 'Jujol arquitecto'
	apuntes	estado original	
	apuntes	estado original	
	apuntes	proyecto	Fragmentos
	apuntes	proyecto	Detalle
	apuntes	proyecto	Nota: 'Storea'
	apuntes	proyecto	Nota: 'Angele Dei'
	apuntes	proyecto	Nota: 'alçada total 1,65; espallles ample 0,37'
	apuntes	proyecto	También escudo. Nota: '1/1 y altre en paper com aquest' (indicació per delineant?)
	apuntes	proyecto	Adherido posteriormente sobre cartolina azul por Teresa Jujol
1/10	croquis	proyecto	Inscripciones hebraicas al margen. Juego de palabras: cunya/cunya
1/10	croquis	proyecto	
a escala	croquis	proyecto	
1/20	croquis	proyecto	Planilla de puertas
	croquis	proyecto	Papel publicidad Escola d'Art i Oficis Barcelona'
1/20	croquis	proyecto	Anotaciones diversas. Soluciones de marco
	apuntes	proyecto	Nota: 'barana fusta'
	apuntes	proyecto	
	apuntes	proyecto	
	apuntes	proyecto	

pos. or.	fecha	dim. cm.	plano	descripción	técnica
104	1917-00	26x39	AJ/CB/100	Sección edificio anexo administradores	Tinta y lápiz sobre papel publicidad
105	1917-00	38x40	AJ/CB/101	Puerta prensa	Lápiz sobre papel
107	1917-00	53x37	AJ/CB/103	Alzado casa administradores	Lápiz sobre papel
15	1917-09	23x33	AJ/CB/015	Fragmento. Acotaciones	Lápiz sobre papel
46	1917-09	14,5x10	AJ/CB/041	Puerta principal acceso	Lápiz sobre papel
83	1917-11	88x80	AJ/CB/078	Planta jardín	Lápiz sobre papel
108	1917-11	60x75	AJ/CB/104	Planta casa administradores	Tinta y lápiz sobre papel
4	1918-00	80x60	AJ/CB/004	Vitral pájaros	Llapis, tinta i pastel
6	1918-00	38x48	AJ/CB/006	Escudo Casa Bofarull	Tinta
28	1918-00	21x15	AJ/CB/024	Escudo Casa Bofarull	Lápiz sobre papel
68	1918-00	30x37	AJ/CB/063	Abertura mirando escalera hacia abajo	Lápiz sobre papel
74	1918-00	24,5x10	AJ/CB/069	Planta baja bodega	Lápiz sobre papel publicidad
90	1918-00	32x24	AJ/CB/085	Sección dependencias trabajadores. Acotaciones	Lápiz sobre papel publicidad
69	1918-12	10,5x13,5	AJ/CB/064	Dibujo colocación ángel torre	Lápiz sobre papel
70	1918-12	10,5x13,5	AJ/CB/065	Dibujo colocación ángel torre	Lápiz sobre papel
71	1918-12	10,5x13,5	AJ/CB/066	Dibujo colocación ángel torre	Lápiz sobre papel
93	1920-00	32x44x5	AJ/CB/088	Planta y alzado banco cerámico	Lápiz y color pastel sobre papel
95	1927-00	16x22	AJ/CB/091	Planta almacén algarrobas	Tinta y lápiz sobre papel
96	1927-00	13,5x21	AJ/CB/092	Escala dependencias garage	Lápiz sobre papel
102	1927-00	27,5x22	AJ/CB/098	Garage almacén algarrobas	Lápiz sobre papel publicidad
86	1927-09	28x21	AJ/CB/081	Planta garage almacén algarrobas	Llapis sobre paper publicitat
75	1927-10	32x22	AJ/CB/070	Alzado garage	Lápiz sobre papel
76	1927-10	32x22	AJ/CB/071	Alzado garage	Tinta sobre papel transparente
77	1927-10	36x25	AJ/CB/072	Planta garage almacén algarrobas	Tinta roja sobre papel
78	1927-10	40x29	AJ/CB/073	Sección garage almacén algarrobas	Tinta roja sobre papel
103	1927-10	31x22	AJ/CB/099	Garage almacén algarrobas primer piso	Lápiz sobre papel
5	1931-00	75x80	AJ/CB/005	Vitral pájaros	Llapis, tinta i pastel
24	1931-00	32x23	AJ/CB/020	Desván	Lápiz sobre papel publicidad
35	1931-00	12x10	AJ/CB/030	Esgrafiados fachada acceso	Tinta sobre papel
79	1931-00	22x39	AJ/CB/074	Ventana sobre puerta original. Acotaciones	Lápiz sobre papel
33	1931-03	21,5x29,5	AJ/CB/028	Alzado acceso.	Llapis sobre paper Escola Treball
80	1931-06	41x27	AJ/CB/075	Ventanas desván y reja	Lápiz sobre papel
84	1931-06	22x58	AJ/CB/079	Ventana puerta acceso	Lápiz sobre papel
23	1933-00	25x33	AJ/CB/019	Pavimento	Llapis sobre paper publicitat
44	1933-00	13x31	AJ/CB/039	Coronamiento cubierta	Lápiz sobre papel
73	1933-00	22x45	AJ/CB/068	Pavimento entrada + pasillo	Lápiz sobre papel

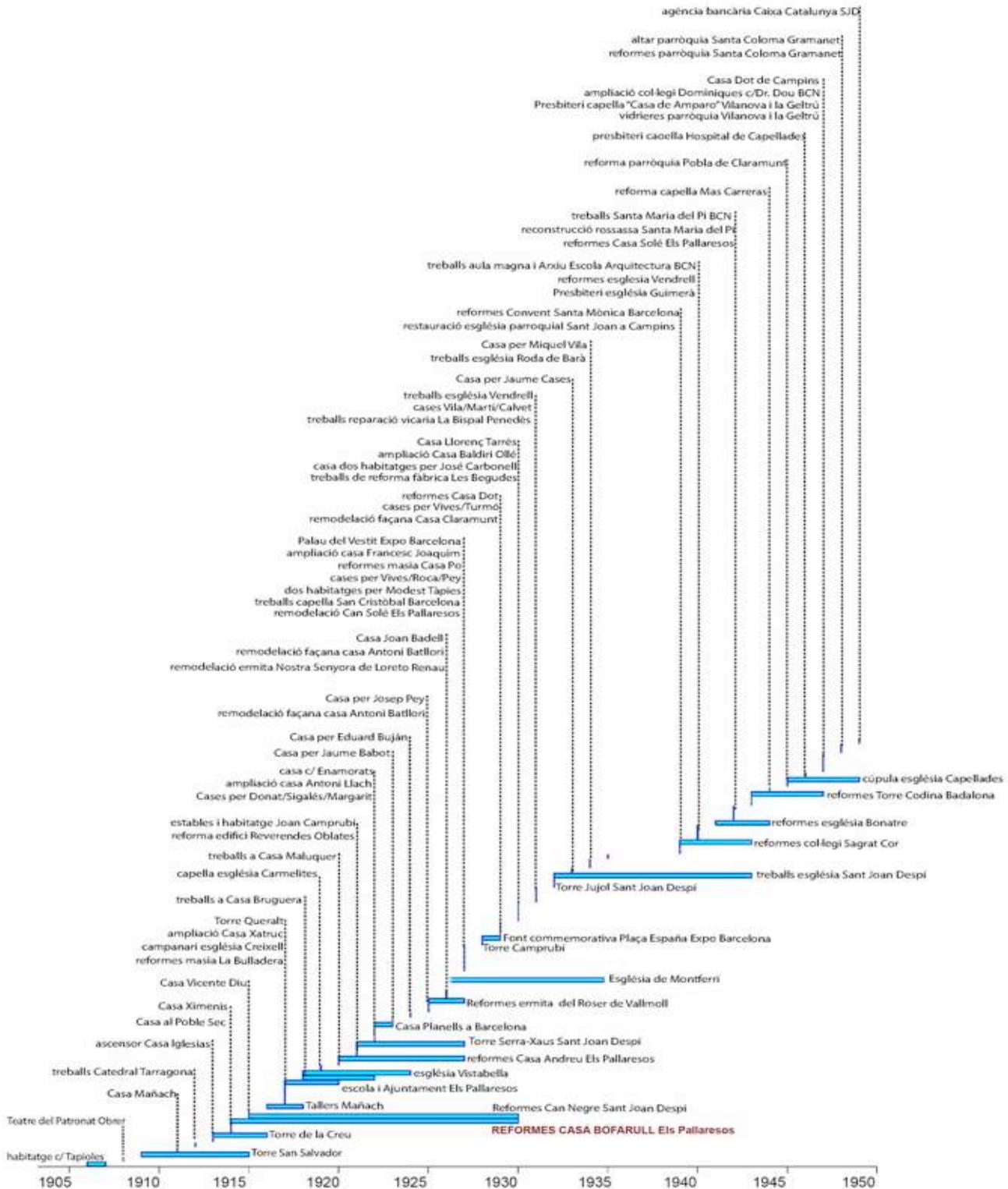
escala	tipo	proceso	observaciones
	croquis	proyecto	
1/20	croquis	proyecto	
	croquis	proyecto	
	apuntes	estado original	
	croquis	proyecto	La porta estava realizada desde 1915. Inicia la arcada con Ave Maria
a escala	croquis	proyecto	Detalle cruz con fecha 1588
1/50	croquis	proyecto	
1/1	definitivo	obra	Color
	croquis	proyecto	Color
	apuntes	proyecto	Nota: 'signum giberti amitis tarraconae' (comprovar llatí)
1/10	croquis	proyecto	Nota: 'Blanch cinta d'or y color'. Nota extrem superior dret: 'Victori' enllaçant creu llatina
	apuntes	proyecto	Detalle
a escala	croquis	proyecto	Papel publicidad 'contadores de agua Perfect'
	apuntes	montage	Copia en dibujo in situ del momento en que montan el ángel. Sello 'Jujol arquitecto'
	apuntes	montage	Copia en dibujo in situ del momento en que montan el ángel. Sello 'Jujol arquitecto'
	apuntes	montage	Copia en dibujo in situ del momento en que montan el ángel. Sello 'Jujol arquitecto'
1/10	croquis	proyecto	Sello 'Jujol arquitecto'. Nota: 'Ribalaygua, Tarrés (o Maria) y S ^a . Jardí a Horta'. Anotaciones diversas. Cara posterior dibuix de la seva dona realitzat de memòria (vigília casament)
	apuntes	estado original	
a escala	croquis	proyecto	Publicidad Zeish (lámparas)
	croquis	proyecto	Publicidad material y maquinaria instalaciones eléctricas
1/50	croquis	proyecto	Papel publicidad representante químico 'Emolit'
a escala	croquis	proyecto	Frontal y lateral
a escala	croquis	proyecto	Pasado a limpio del plano 070
1/50	definitivo	obra	Sello 'JUJOL ARQUITECTO RAMBLA DE CATALUNYA, 79 TELEF.1503 G'
1/50	definitivo	obra	Sello 'JUJOL ARQUITECTO RAMBLA DE CATALUNYA, 79 TELEF.1503 G'
	croquis	proyecto	
1/1	definitivo	obra	Color
1/100	croquis	proyecto	Nota: 'golfa renovada'
	apuntes	proyecto	Papel incompleto Nota: 'Falta unicament la repisa señalada amb la lletra A. Les demes ya les te totes' (maiúscules)
	apuntes	proyecto	Apunt de cúpula sobre façana accés.
1/10	croquis	proyecto	Dos papeles enganchads de publicidad 'colmat la colonial' maig'31
	apuntes	proyecto	Papeles enganchados
	croquis	proyecto	Nota: Can Bofarull (la pesa elemental) J. 1933
	apuntes	proyecto	Papel incompleto. Cara posterior: cálculo pavimento y esquema
a escala	croquis	proyecto	Anotaciones medidas y numeración baldosas

CUADRO A3-2

RESUMEN RELACIÓN OBRA JUJOL

* El CUADRO 1.2 presenta, de forma conjunta, los datos que cruzan su actividad como arquitecto profesional con los de su actividad académica y personal. El largo periodo de actuaciones en Casa Bofarull coincide, cronológicamente, con gran parte de su producción de obra nueva.

Fuentes: Josep M. Jujol Jr. *et altri. La arquitectura de J.M. Jujol* (Barcelona 1974); Joan Bassegoda, *Jujol* (Barcelona: 1990); C. Arnau, *Jujol dissenyador* (Barcelona: MNAC, 2002); M. Duran. *Josep M. Jujol. La arquitectura amagada* (Barcelona: Meteora, 2003); Josep M. Jujol Jr., *Jujol a Tarragona* (Els Pallaresos: AJ, 2010).



* La siguiente relación de imágenes reseña todas aquellas cuyos autores han sido identificados, dispongan o no de copyright. Únicamente se han obviado las imágenes provenientes de enlaces electrónicos que se hallan libres de derechos de reproducción.

* Las imágenes que ilustran cada una de las tres partes, y las contenidas al inicio de cada capítulo han sido tratadas mediante programas de retoque fotográfico y pertenecen, en su forma original, al Arxiu Jujol, con la excepción de las fotografías que abren los capítulos 7 *Arquitectura*, y 8 *Conclusiones*, elaboradas por el autor de esta tesis.

A4. RELACIÓN DE IMÁGENES

PRIMERA PARTE

Cap. 1. CASA BOFARULL: SU ENTORNO FÍSICO Y CULTURAL

Arxiu Jujol: 1-01, 1-10, 1-26 a 1-28.

Arxiu Històric Arquebisbat de Tarragona: 1-22, 1-24.

Arxiu Nacional de Catalunya: 1-25.

Guillem Carabí: 1-03, 1-05 a 1-09, 1-14, 1-18 a 1-21, 1-33, 1-36.

Institut Cartogràfic de Catalunya: 1.02, 1-04, 1-13, 1-15, 1-35.

Josepa Cardó: 1-12, 1-16.

Josep Iglesias: 1-11.

Josep Manent: 1-17, 1-31, 1-32, 1-34, 1-37, 1-38.

Josep Mèlich: 1-23.

Pere Vives: 1-30.

Cap. 2. VERANO DE 1913: PRIMEROS CROQUIS

Arxiu Jujol: 2-01, 2-04, 2-05, 2-08, 2-10 a 2-13, 2-15 a 2-20.

Arxiu Històric Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya: 2-02, 2-03.

Anna Isabel Serra: 2-09.

Guillem Carabí: 2-14, 2-21, 2-22, 2-24, 2-25, 2-26.

Pau Piferrer: 2-06.

Paraiso Balear.com: 2-07.

Sociedad castellonense de cultura: 2-23.

Cap. 3. FINALES DE 1913: ANTEPROYECTO DE FACHADA POSTERIOR

Arxiu Jujol: 3-01 a 3-06, 3-09, 3-10, 3-13, 3-16 a 3-25, 3-28 a 3-38.

Arquebisbat de Tarragona: 3-07.

Guillem Carabí: 3-08.

Google Earth: 3-27.

Institut Cartogràfic de Catalunya: 3-14.

Pere Vives: 3-11.

SEGUNDA PARTE

Cap. 4. LOS EXPEDIENTES DE 1914: PROYECTO DE REFORMA

Arxiu Jujol: 4-01 a 4-06, 4-09 a 4-13, 4-15, 4-18, 4-19.

Arxiu Gràfic ETSAB: 4-16, 4-17.

Maria Mercè Sagú: 4-14, 4-20 a 4-25, 4-27 a 4-31.

Montserrat Torras: 4-07.

Quaderns: 4-26.

Cap. 5. ENTRE 1915 Y 1918: NUEVAS PROPUESTAS DE INTERVENCIÓN

Arxiu Jujol: 5-01 a 5-16, 5-22, 5-24 a 5-36, 5-38 a 5-42, 5-45 a 5-49, 5-51.

Concepció Pons: 5-37.

Destino S.A.: 5-18.

Guillem Carabí: 5-17, 5-19 a 5-21, 5-43, 5-50.

Vincent Ligtenlinj: 5-44.

Cap. 6. ENTRE 1927 Y 1933: ÚLTIMAS SOLUCIONES

Arxiu Jujol: 6-01 a 6-12, 6-15 a 6-23.

Arxiu Càtedra Gaudí: 6-13.

Joan Bassegoda Nonell: 6-14.

TERCERA PARTE

Cap. 7. ARQUITECTURA

Amadalvarez: 75-06.

Anna Amano, Ariadna Alonso: 75-14.

Arxiu Càtedra Gaudí: 78-13.

Arxiu Jujol: 74-13, 75-07, 75-12, 75-25, 75-28, 75-35, 76-13, 77-14, 77-16, 78-12.

Arxiu Històric Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya: 73-14, 78-11.

Arxiu Històric Sant Joan Despí: 73-15, 75-18, 75-19, 77-11.

Arxiu Reial Acadèmia Belles Arts de Sant Jordi: 77-15.

Bernat Gual: 77-11.

Biblioteca Universale Laterza: 72-25 a 72-27.

Biblioteca de Catalunya: 73-05, 73-06.
Concepció Pons: 73-07.
Conrad Kent: 74-05, 76-09.
El poder de la palabra: 75-20.
ETSAB: 72-03 a 72-05, 72-10, 72-19, 72-20.
Francesc Ayat: 78-06.
Francesc Salvat: 72-17, 72-21 a 72-24, 72-28 a 72-30, 72-33
Guillem Carabí: 72-01, 72-02, 72-16, 72-18a, 72-32, 72-34, 73-01 a 73-04, 73-08 a 73-10, 73-12, 73-13, 73-17 a 73-27, 74-01 a 74-03, 74-06 a 74-12, 74-14 a 74-16, 74-23, 75-02, 75-08, 75-13, 75-15 a 75-17, 75-21 a 75-24, 75-27, 75-29, 75-30, 75-32, 75-34, 76-01 a 76-06, 76-08, 76-10, 76-11, 77-02 a 77-09, 77-17, 77-23, 77-27, 77-28, 78-01 a 78-05, 79-01, 79-03 a 79-06.
Google Maps: 75-26.
Institut Cartogràfic de Catalunya: 75-04, 75-05, 77-30, 78-15
Jaume Meneses: 77-26.
Joan Farré: 75-36.
Jordi Sardà: 73-11, 74-04, 75-01, 75-09 a 75-11, 75-33
Josep Subirana, Enric Pol: 73-16, 73-28.
Josep M. Torra: 77-01, 77-24.
Marc Llimargas: 78-07.
Maria Mercè Sagú: 75-31.
Museo de la Catedral de Barcelona: 72-13.
Pere Vivas: 77-12, 78-08.
Pilar Pedraza: 72-15.
Quaderns: 73-29, 77-25, 79-02.
Tabalot: 77-33.
Till F. Teenck: 73-29.
Vincent Ligtenlinj: 75-03, 77-22.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1 Bibliografía de Jujol

Artículos en prensa y revistas

- Jujol, Josep M. "Necrologia de Concepció Mallafré", *La Veu de Catalunya*, Barcelona 5 de julio de 1922.
- "L'Església primera de Vistabella". *Lo missatger del Sagrat Cor de Jesús*, marzo de 1923.
- "Necrológica. Ángel Bru", *Diario de Tarragona*, 29 de noviembre de 1924.
- "El nuevo Pendón del Rosario de la Aurora de la Catedral", *La Cruz: diario católico*, miércoles, 18 de noviembre de 1925.
- "Fiestas centenarias". *Tarragona* núm. 1768, 30 de mayo 1926.
- "Necrologia de Casimir Llobet", *La Veu de Catalunya*, Barcelona 24 de enero de 1929.
- "El Palacio del Vestido", *Imán* n. 82, Barcelona diciembre de 1929.
- "Acerca del nuevo y segundo rosetón de la iglesia del Pino, de Barcelona", 1942 [Se ignora el lugar original de publicación].
- "El mejor punto de vista", *Semana Santa*, Cofradía de San Magín (1946).
- "La figura de Jesús", *Semana Santa*, Cofradía de San Magín (1949).

Memorias

Jujol, Josep M. *Memòria del Projecte de Font monumental, esberrany manuscrit. Barcelona 17-VII-1928*. Barcelona: AHCOAC.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.1 Bibliografía sobre Jujol

Prensa de época

Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña

- "La Seo de Tarragona", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1916.

Diario de Barcelona

- "Noticias varias". *Diario de Barcelona*, 5 de enero de 1911.
- Laguía Lliteras, Juan. "Los nuevos valores de Catalunya. El arquitecto José María Jujol". *Diario de Barcelona*. 25 de junio de 1921.

Diario de Tarragona

- Modalfre. "Notas de sociedad". *Diario de Tarragona* 28 de marzo de 1916.
- "Boletín oficial". *Diario de Tarragona* 16 de octubre de 1896.

--- “Notas de sociedad”. *Diario de Tarragona*, sábado 30 de junio de 1928 y sábado 29 de junio de 1929.

--- “Notas de Sociedad”. *Diario de Tarragona*, Domingo 24 de diciembre de 1922.

--- “Notas de Sociedad”. *Diario de Tarragona*, 20 de octubre de 1918.

El Lábaro

--- “El obispo de Ciudad-Rodrigo”, *El Lábaro: diario independiente*, Salamanca 10 de abril de 1908.

Gaseta de les Arts

--- Folch i Torres, Joaquim. “La 1ª Exposició general d’Art Litúrgic”. *Gaseta de les Arts 1er de gener de 1926*.

Il·lustració Catalana

--- “La casa Mañach de Barcelona”, *Il·lustració Catalana* 5 de febrero de 1911.

La Cruz

--- “De Sociedad”. *La Cruz: diario católico* 10 de abril de 1931.

--- “El Patronato del Obrero”. *La Cruz: diario católico* 30 de mayo de 1909.

--- “Festa de la Mare de Déu del Remei”. *La Cruz: diari católico* 12 de mayo de 1934.

--- “Información”. *La Cruz: diario católico* 7 de abril de 1908.

--- Roca B, Pbro, “Poble heroïc”, *La Cruz: Diario católico* 11 de agosto de 1911

--- “De Sociedad”. *La Cruz: diario católico* 8 de julio de 1934.

--- “De Sociedad”. *La Cruz: diario católico* jueves 27 de junio de 1935.

--- “Noticias locales y provinciales”, *La Cruz: diario católico. Año XVI*, núm. 4962, 18 de enero de 1916.

--- “De Sociedad”. *La Cruz, diario católico*, Año XVIII núm. 5808, 20 de octubre de 1918:

L’Esquella de la Torratxa

--- “El creador de líneas novas”. *L’esquella de la Torratxa* 9 de febrero de 1912.

--- Arbó, C. “Xerrameques artístiques”. *L’Esquella de la Torratxa* 9 de abril de 1926.

La Ilustración artística

--- “Barcelona.- Visita del Nuncio de Su Santidad Monseñor Ragonesi”. *La Ilustración artística, Periódico semanal de Literatura, Artes y Ciencias*, núm. 1750 12 de julio de 1915.

La Publicitat

--- Sacs, Joan. “Les exposicions d’art”. *La Publicitat* 6 de abril de 1926.

La Revista

- D'Alòs, Ramon. "De la primitiva traducció catalana de la "Divina Commedia". *La Revista*, núm. 127, 1 de enero de 1921.
- Ràfols, Josep Francesc "Els deixebles d'en Gaudí: Josep M. Jujol". *La Revista*, año IV, núm. 65 junio 1918.

La Vanguardia

- "Noticias". *La Vanguardia* 7 de marzo de 1913.
- "Conferencias". *La Vanguardia* 13 de diciembre de 1940.

La Veu de Tarragona

- "Noticias". *La Veu de Tarragona*, 30 de diciembre de 1922.

Renovació

- Marginal. Copona o Capona?. *Renovació: Setmanari Nacionalista Republicà*, núm. 87, 21 de marzo de 1915.

Tarragona

- "Exposición de Bellas Artes". *Tarragona* 10 de julio de 1926.
- Oliverio. "Jujol". *Tarragona* 31 de octubre de 1923.
- "Semana Franciscana. Conferències de divulgació", *Tarragona* 10 de noviembre de 1926.

Artículos

Basegoda, Joan. "Jujol", *Gent nostra* núm. 77 Nou Art Thor (1990).

Bohigas, Oriol. "Josep Maria Jujol", *Arquitectura Bis* núm. 12 marzo 1976.

- "Josep M^a Jujol. Un eslabón en la modernidad". *El País* 11 de diciembre de 1983. Suplemento
- "Fragmento de un diario de memorias", *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.

Boix, José. "José Maria Jujol (1879-1949)". *Cúpula* núm. 256 (1971).

De Solà-Morales, Ignasi. "La arquitectura de Josep M^a Jujol". *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989

Dollens, Dennis y Christ, Ronald. "Casa Planells", *Sites 8-9* New York (1982).

- "An introduction and guide to the architecture of Jujol", *Sites II* New York (1983).

Ferrer, Nacho. "El universo jujoliano". *CIC* núm. 316 (1998).

- Flores, Carlos. "Introducción". *Hogar y arquitectura* núm. 84 septiembre-octubre 1969.
 --- "Algunas precisiones en torno a la obra de Josep M. Jujol", *Hogar y arquitectura* núm. 101 julio-agosto 1972.
 --- "Jujol en Els Pallaresos". *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.
 --- "Josep Maria Jujol 1999". *Arquitectura: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* núm. 318 (1999).
- Gausa, Manuel. "Deliri i raó en el disseny de Jujol", *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme* núm. 174 (1987).
 --- "Caligrafías desplazadas: Jujol a través de sus textos". *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.
- Grau i Pujol, Josep M.T y Güell, Manuel. "La crònica negra de la destrucció d'arxius a la demarcació de Tarragona", *Lligall* núm. 18 (2001).
- Jujol Jr., Josep M. "Un gran caminador: Jujol", *Muntanya* núm. 712 (1980).
- Lahuerta, Juan José. "Instrumentos de pasión", *DC Revista de crítica arquitectónica* núm. 5, 2001.
- Llinàs, Josep. "Un arquitecto en una isla desierta", *El País*. Suplemento diciembre de 1983.
 --- "Josep Maria Jujol, architectus: 1879-1949", *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.
 --- "Jujol, arquitecto en Sant Joan Despí", *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.
 --- "Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo". *Barcelona Metròpolis Mediterrànea* núm. 2 (1986).
 --- "Sorra mullada". "Del teatre Patronat Obrer al teatre Metropol". *Quaderns* núm. 212 UIA 1996.
- Miralles, Enric. "És això de Jujol?". *Quaderns* núm. 179-180 octubre 1988 - marzo 1989.
- Moneo, Rafael. "Arquitecturas en las márgenes", *Arquitecturas bis* núm. 12 marzo 1976.
- Orellana, Miquel. "Jujol i l'Arcàngel Sant Miquel", *DC revista de crítica arquitectònica* núm. 5-6 (2001).
- Quetglas, Josep. "Gaudí i Jujol a la Seu", *D'A* núm. 1 (1989).
- Ràfols, Josep Francesc. "Jujol". *Cuadernos de arquitectura* núm. 13 3er trimestre 1950.

Libros

- Bassegoda, Joan. *Actualitat permanent de l'obra de Josep M. Jujol*. Valls: 1994.
--- "Un error a corregir. Jujol y la casa Batlló". *La casa Batlló*. Barcelona: Publicacions de la Reial Càtedra Gaudí, 2001.
- De Ortueta, Elena. *Teatre Metropol 100 anys (1910-2010)*. Tarragona: Servei de l'Arxiu i Documentació Municipal, 2010.
- De Solà-Morales, Ignasi. *Jujol*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1990.
- Dollens, Dennis. *Five major buildings 1913-1923*. New York: Sites Lumen cop. 1994.
- Duran, Montserrat. *L'arquitectura amagada*. Barcelona: Meteora, 2003.
- Flores, Carlos. *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. 2 vol. Madrid: Aguilar, 1982.
- Jujol Jr., Josep M. et al. *La arquitectura de Josep M. Jujol*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974.
--- *Jujol dissenyador*. Barcelona: MNAC, Fundació la Caixa, 2002.
--- *Jujol*. Catálogo de la exposición. Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo - COAC, 1998.
--- *Jujol a Tarragona*. Els Pallaresos: AJ., 2010.
- Ligtelijn. Vincent y Saariste, Rein. *Josep M. Jujol*. Rotterdam: 010 Publishers, 1996.
- Llinàs, Josep. *Teatre del Patronat Obrer, Teatre Metropol 1908: Josep Llinàs, 1995*. Tarragona: COAC demarcació de Tarragona, 1996.
--- , Sardà, Jordi. *Josep Maria Jujol*. Köln: Taschen, 2007.
- Perejaume. *Ludwig Jujol: què és el collage sinó acostar sledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1989.
- Quetglas, Josep. "Pintado con su sangre", *Escritos colegiales*. Barcelona: Actar, 1997.
- Sagristà, Emilio. *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962.
- Vall, Josep M., Peig, Concepció (asesor) *Jujol a Vallmoll*. Barcelona: Dux, 2003.

Tesinas y Tesis doctorales

Agustín Salort, Josep R., *La Casa Bofarull, de Josep M. Jujol*, Tesina: EPSEB 2004.

Carabí, Guillem. *1914-1930. Can Negre, adaptació d'una masia. Una mirada surrealista a l'obra de Jujol: L'estat de la qüestió*. Barcelona: Tesina para la obtención del DEA, ESARQ UIC. 2007.

Casajoana, Pere. *La fontana de la plaza de España (1928-1929)*. Tesis Doctoral: ETSAB-UPC 1986.

Duran, Montserrat. *Jujol i l'evolució del llenguatge arquitectònic: Sant Joan Despí, 1913-1949*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona 2003.

Rodríguez Lozano, Diego Alberto. *Sobre el oficio y la técnica en la obra de Josep M. Jujol*. Tesis Doctoral: ETSAB-UPC 2005.

Conferencias

Llinàs, Josep. Conferencia: *Arquitectura = Diumenge*. COAC, Barcelona 03 de julio de 2003.

--- Malkovich, John, Perejaume, Salcedo, Antonio (coord.). Mesa redonda. *Jujol i el Teatre Metropol*, Tarragona viernes, 21 de mayo de 2011.

--- , Carabí, Guillem, Duran, Montserrat, Frediani, Arturo, Perejaume, Miralles Roger (coord.) Mesa redonda: *Jujol a Vistabella*. ear URV. 7-9 julio 2010.

Pujadas, Anna. "Gaudí o l'esperit de carnaval". Ponencia presentada en el congreso *Gaudí, Jujol i la seva estètica*, URV, Tarragona. 2002.

Otros

Garreta, Saül y Jansà, Pau. Centre d'interpretació de l'arquitecte Josep M. Jujol. *Projecte bàsic i d'execució de les obres d'arranjament, de restauració i de consolidació de les plantes, façanes, cobertes i torre de la Casa Bofarull. Carrer Major, 11. Els Pallaresos: Ajuntament d' Els Pallaresos, 2008.*

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

3.1 Textos entorno al cambio de siglo o anteriores

Fondos parroquiales

Els Pallaresos. Capsa 1, 1883-1931. Tarragona: AHAT.

1. *Llibre de la confraria de St. Isidre: Confraria de Sant isidre 1883 - 1926, Confraria de nostra senyora dels Dolors 1916-1931. Capsa 1. Els Pallaresos* (Tarragona: AHAT).

1. *Llibre de matrimonis. 1920-1977. Capsa 2. Els Pallaresos* (Tarragona, AHAT).

2. *Llibreta de les Filles de Maria de Pallaresos 1870-1939.* Capsa 1. Els Pallaresos. Tarragona. AHAT.

Testamento Josefa Bofarull. 14. Testaments 1768-1907. Capsa 4. Els Pallaresos. Tarragona: AHAT.

Artículos

Domènech Estapà, José. “Modernismo arquitectónico”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* vol X núm. 4, marzo de 1912.

Domènech i Montaner, Lluís. “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, 28 de febrero de 1878, Barcelona, año VII, núm. 4 vol. I. Edición en español: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núms. 52-53, Barcelona, 1963; *DC 7 / Modernismos*, octubre 2002.

Mallarmé, Stephane. “Un coup de dés”, *Cosmopolis* 1897. *La Nouvelle Revue Française*, 1918.

Riba, Juan “El salario del obrero agrícola”. *Problemas sociales*. Reus: Establecimiento Tipográfico de Celestino Ferrando, 1913.

Tzara, Tristan. *Manifiesto Dada 1918*. Barcelona: Tusquets editores, 1979 2º edición.

Vallès, Emili. “Apologia de la llengua catalana”. *Discurs inaugural del curs acadèmic de l'Institut de Cultura i Biblioteca popular per la dóna del dia 1 d'octubre d'enguany*. Barcelona, 1916.

Libros

(anónimo) *Reducción completa y recíproca de las monedas, pesos y medidas de Castilla con las de Cataluña, Aragón, Valencia, Mallorca, Navarra y otras provincias: con una adición del valor de varias monedas extranjeras*. Barcelona: de la imprenta de la viuda e hijos de Don Antonio Brusi, 1825.

- Casellas, Raimon. *Els sots feréstecs*. 1901. Barcelona: Laia, 1984.
- Colonna, Francesco. *Sueño de Polífilo*. Venecia: 1499. Pedraza, Pilar (ed.) Barcelona: Acanalado, 2008.
- D' Honnecourt, Villard. *Cuaderno*. 1220-1240. Erlande-Brandenburg, Alain *et altri*. Madrid: Akal, 1991.
- De Terreros y Pando, Esteban. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, 4v. Madrid: imprenta de la vda. de Ibarra, hijos y cía., 1786-1793.
- Eiximenis, Francesc. *Llibre dels àngels*. 1392. Wittlin, Curt (ed.). Barcelona: Curial, 1983.
- Filón de Alejandría, "Teofanía en la zarza ardiente". S. I, *Obras completas* (Madrid: Trotta, 2009).
- Lautréamont, Conde de. *Les chants de Maldoror*. Paris: L. Génonceaux, 1890.
- Morera i Llauradó, Emili. "Tarragona". *Geografia General de Catalunya* vol. II. Comp. Francesc Carreras Candi. Barcelona: Establiment, 1913-1918.
- Madoz Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: 1849.
- Parera, M. ed. Puig i Cadafalch, Josep. "Introducción". *L'oeuvre complète de Puig i Cadafalch, architecte. 1896-1904*. Barcelona: 1904.
- Pujades, Jeroni. *Crónica universal del Principado de Cataluña escrita a principios del siglo XVIII por Geronimo Pujades*, 2ª parte Tomo VI. Barcelona: Imprenta de José Torner, 1830.
- Ruskin John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849. Barcelona: Altafulla, 1987.
- Sagrada Biblia. 900 a.C.-100 d.C. Serafin de Ausejo, R.P. (ed.) Barcelona: Herder, 1971.
- Teresa de Ávila. *Las Moradas* 1577. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Van Doesburg, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. 1917. Murcia: Colegio oficial de arquitectos y aparejadores de Murcia, 1985.
- Verdaguer, Jacint. "Somni de glòria", *Idil·lis i cants místics*. 1879. Narcís Garolera (ed.). Barcelona: Columna, 2005.

Viollet-le Duc, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Morel editeurs, 1863.

Vitruvio, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*, s. I a.c. (Barcelona: Iberia, 1991).

3.2 Textos posteriores

Artículos

Aymá, Luis. "La torre campanario, lugar y símbolo". *Ars Sacra* núm. 42 (2007).

Cirlot, Juan Eduardo. "La esvástica en armas antiguas. Relaciones iconográficas del símbolo y estimaciones sobre su posible significado". *Gladius VII* (1968).

De Ortueta Hilberath, Elena. "Los expedientes de licencias de obras del siglo XIX y la Historia de la Construcción". *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz 27-29 de enero de 2005*. Madrid: Huerta, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT, 2005.

De Solà-Morales, Ignasi. "De la tradición a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición *Beaux Arts*". *Arquitectura*. Madrid, núm. 24 julio-agosto 1983.

Ernst, Max. "Au-delà de la peinture" en *Cahiers d'art*, núm. 6-7 (1936).

Ferrer, Llorenç. *La vida rural a Catalunya*. Barcelona: Angle, 2002.

Grau i Pujol, Josep M.T y Güell, Manuel. "La crònica negra de la destrucció d'arxius a la demarcació de Tarragona". *Lligall* núm. 18 (2001).
--- "Reboll. Butlletí del Centre d'Història Natural de la Conca de Barberà" *Montblanc* núm. 84 (2007).

Llorente, Marta. "De componer a contemplar". *dc Revista de crítica arquitectónica* núm. 2 (1999).

Pujadas, Anna. "La decoració en els edificis modernistes catalans i els tractats d'arquitectura", *Locus Amcenus* núm. 4 (1998-99).

Quetglas, Josep. "Viajes alrededor de mi alcoba", *Arquitectura* núm. 264-265 (1987).

Revilla, Federico. "Otras precisiones sobre la arquitectura neomusulmana en Cataluña". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* núm. 5 (1984).

- Rius, Mercè. “Xènius, el fonament en falta.”. *Literatura, segona època* (2006).
- Rodríguez Barral, Paulino. “Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*. Vol. XLVI, (2005).
- Rodríguez Domingo, José Manuel. “Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España”. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII Historia del Arte, t. 12, núm. 12 (1999).
- Solans, Piedad. “La palabra”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 9* 1996.
- Sostres, Josep M. “Interpretación actual de Gaudí”. *Fomento de las Artes Decorativas* 2 de diciembre de 1958.
- Libros**
- Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Amigó, Ramon. *Els topònims de la ciutat de Reus*. Reus: Asociación de Estudios Reusenses, 1957.
- Aymar, Jaume *et altri*, *Simbologia religiosa en l’art occidental*. Barcelona: Edimurtra, 2006.
- Balcells, Albert . *El problema agrari a Catalunya: la qüestió rabassaire: 1890-1936*. Barcelona: La llar del llibre, 1983.
- Barr, Alfred H. “Cubismo y arte abstracto”. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Bassa i Armengol, Manuel. *Tractat General d’Heràldica. Origen i història dels escuts i normes per a formar-los i llegir-los*. Barcelona: Millà, 1973.
- Batlle, Carme. “Formació i expansió de la corona catalano-aragonesa (1131-1213)”. *Història de Catalunya* vol. 2. Comp. Albert Balcells. Barcelona: Salvat S.A. 1978.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. 6ª edición. Barcelona: G.G., 1987.
- Borbonet, Anna. *La masia*. Barcelona: Columna, 1996.

- Borromeo, Carlo. “De la torre del campanario y de las campanas“ *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Cabestany i Fort, Joan-F. “La crisi demogràfica dels segles XIV i XV”. *Història de Catalunya* vol. 3. Comp. Albert Balcells *et altri*. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1978.
- Cardó i Soler, Josepa. *L'evolució dels conreus del Camp de Tarragona a partir del segle XVIII*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs, 1983.
- Carreras Asensio, José María. *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*. Teruel, Centro de Estudios del Jiloca: 2003.
- Castan Ranch, Amèlia y Fernández Trabal, Joseph. “Relat genealògic de la família Bofarull, obra de Joaquim Marín, rei d'Armes de la reina Isabel II”. *Document 079* s/d (fragmento) en *El fons llinatge Bofarull, barons de Ribelles: fons complementari de l'Arxiu Nacional de Catalunya*. Sant Cugat del Vallès: ANC, Àrea de Fons Històric, 2001.
- “Cartes de Pròsper i Andreu de Bofarull a Josep de Bofarull i Rafart que contenen notícies històriques de la família Bofarull” *Document 081, 1852*. Sant Cugat del Vallès: ANC, Àrea de Fons Històric, 2001.
- Cirici, Alexandre, *L'arquitectura catalana*. Barcelona: Teide, 1975.
- *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1968.
- Cirlot, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor S.A., 1992.
- *Gaudí, una introducció a su arquitectura*. Barcelona: Triangle postals, 2001.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.
- Codinachs, Marcià (ed.), *Antonio Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Murcia: Colección de Arquitectura, 1982.
- Collins, George R., *The Designs and Drawings of Antonio Gaudí*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Conde, Yago. *Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000.
- Conejero, Vicent. “Absolutisme i constitucionalisme (1814-1833)”. *Història de Catalunya* vol. 5. Albert Balcells *et altri*. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1983.

- Corominas, Joan. *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i noms de persona de totes les terres de llengua catalana*. vol. VI. Barcelona: Curial Edicions Catalanes S.A., 1996.
 --- *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana volum V* 4^a ed. 1983; Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1993.
- Curtis, William J. R. *Modern architecture since 1900*, 3^a ed. 1982. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- Danés i Torras, Josep. “Génesis de la estructura arquitectónica de la masía”, 28 de noviembre de 1930. Conferencia pronunciada en los locales de la Agrupació Excursionista Tagamanent, con motivo del reparto de premios del *I Concurs de dibuixos a la ploma, referents a la Masia Catalana*. Texto reproducido en *2C Construcción de la ciudad*, núm. 17-18 (1981).
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.
 --- *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002).
- De Bru de Sala, Lluís y de Fluvià, Armand. *Nobiliari del Reial Cos de la Noblesa de Catalunya*. Barcelona: Editorial Juventud S.A., 1988.
- De Riquer, Martí. *Heràldica catalana, des de l'any 1150 al 1550*, 2V. Barcelona: Quaderns Crema, 1983.
- D'Ors, Eugeni. *Introducción a la vida angélica*. 1939; Madrid: Tecnos, 1986.
 --- “Horacionisme” *Glosari (selecció)*, Josep Murgades (ed.) Barcelona: Edicions 62, 1986.
- Eliade, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Barcelona: Labor, 1967.
- Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1876-76/1976-76*. Barcelona: ETSAB, 1977
- Febvre, Lucien. “Examen de conciencia de una historia y de un historiador”.
Combates por la historia. Barcelona: Ariel, 1992.
- Fernández, José y Sellés, Elionor. *L'església a Catalunya (segles XIX-XX)*. Barcelona: Barcanova, 1994.
- Ferrer, Llorenç. *Masies de Catalunya*. Manresa: Fundació Caixa de Manresa, 2003.
- Flores, Carlos. *La lección de Gaudí*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002.

- Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa. “Los grandes olvidados”. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II* (Madrid: Munillalería, 1995).
- Giedeon, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- González, José A y Buxó, M^a Jesús. “De las ritológicas a la deconstrucción contemporánea del fuego”, *El fuego: mitos y realidades*. Rubí: Antrophos; Diputación provincial de Granada, 1997.
- Guignon, Emmanuel. *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel, 1995.
- Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”, Conferencias y artículos; trad. Eustaquí Barjau; 1954. Barcelona: Serbal, 1994
- Hitchcock, Henry-Russel. “La difusión del Art Nouveau: la obra de C.R. Mackintosh y Antonio Gaudí”, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. 1958. Trad. Luis E. Santiago. Madrid: Cátedra, 1981.
- Hugnet, Georges *La aventura dada*. Madrid: Jucar, 1973.
- Infesta, J. M. *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Nou Art Thor, 1986.
- Jordà i Fernández, Antoni. “L'època moderna (segles XVI, XVII i XVIII)”, Enric Olivé. *Història del Camp de Tarragona* vol. 1. Comp. Enric Olivé. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1989.
- Kent, Conrad, Prindle Dennis. *Hacia la arquitectura de un paraíso, Park Güell*. Madrid: Blume, 1992.
- Lahuerta, Juan .J. *Antoni Gaudí 1852-1926 Arquitectura, ideología y política*. Milán: Electa, 1992.
- Llabrés, Pere-Joan. *Gaudí en la Catedral de Mallorca*. Barcelona: Triangle postals, 2005.
- Llompart, Gabriel. *El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón*. Palma de Mallorca: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1971.
--- “El ángel custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)”, *Fiestas y liturgia*. Madrid: Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1988.
- Lucie-Smith, Edward. *Breve historia del mueble*. Barcelona: Destino, 1998.

- Martinell, César. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Barcelona, editorial Alpha: 1963.
 --- *L'arquitecte Gaudí*. Reus: Asociación de estudios reusenses.
- Martínez, Fulgencio. *Diccionario de zoología en el mundo clásico*. Castellón: Ellago ediciones, 2007.
- Massot i Muntaner, Josep. *Aproximació a la història religiosa de la Catalunya contemporània* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 1973).
- Mèlich i Garcia, Josep. *L'Argentera... quan anàvem amb avarques. Solatges de memòria*. Valls: Cossetània Edicions, 2003.
- Mir, Joaquín. *Para entender la Eucaristía*. Madrid: Ediciones Palabra S.A., 2003.
- Miralda, Antoni y Torrado, Llorenç. *Mona a Barcelona*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1980.
- Montaner i Garcia, M. Carme “Quarta part: El Servei del Mapa Geogràfic de Catalunya (1914-1941)”. *Mapes i cartògrafs a la Catalunya Contemporània (1833-1941). Els inicis i la consolidació de la cartografia tipogràfica*. Barcelona: Institut Cartogràfic de Catalunya, Rafael Dalmau editor, 2000.
- Newman, Barbara. *Frauenlob's song of songs*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2006.
- Nomenclator oficial de toponímia major de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya : Institut d'Estudis Catalans, 2003.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- Piñón, Helio. *Miradas intensivas*. Barcelona: ediciones UPC, 2000.
- Pla, Josep . *El pintor Joaquim Mir*. Barcelona: Destino, 1996. 1ª edición, 1944.
- Pons, M. Ll. y Sangenís, Conxita “Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museu Nacional d'Art de Catalunya”, Barcelona 18-21 de agosto de 1993. *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: Perspectivas actuales* Munchen-New Providence-London-Paris: IFLA Publicacions 74, 1993.
- Popovic, Olga. *Reciprocal Frame Architecture*. Oxford: Architectural Press, 2008.

- Prats i Salas, Joan. "Tarragona, 1814-1874: aspectes socials, econòmics i urbanístics".
Història del Camp de Tarragona vol. 1. Comp. Enric Olivé. Tarragona:
Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1989.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus, 1997.
- Ràfols, Josep Francesc. *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Destino, 1982.
--- *Entorn del nostre barroc (1936)*. Barcelona: Labor, 1992.
- Rovira i Gómez, Salvador-J. *Els nobles del Baix Camp*. Reus: Associació d'estudis
reusencs, 2001.
- Quetglas, Josep. *Escritos colegiales*. Barcelona: Actar, 1997.
--- *Pasado a limpio I*. Girona: Pre-Textos. Col·legi d'Arquitectes de Girona,
2002.
--- *Pasado a limpio II*. Girona: Pre-Textos. Col·legi d'Arquitectes de Girona,
1999.
--- *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
--- *Les heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Ville Savoye de Le
Corbusier y Pierre Jeanneret*. Barcelona: Massilia, 2008.
- Saxl, Fritz. *La storia delle immagini*. Bari: Laterza, 2000.
- Sebastián, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro
Ediciones, 1994.
- Sebreli, Juan José. *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial
Sudamericana, 2002.
- Réau, Louis. *Iconografía de la Biblia*. Tomo 1. Vol. 1. Barcelona: Serbal, 1996.
- Sert, Josep Lluís y Sweeney, James Johnson. *Antoni Gaudí*. Buenos Aires: Infinito,
1961.
- Solà i Gussinyer, Pere. *Itineraris per la sociabilitat meridional catalana.
L'associacionisme i la cultura popular a la demarcació de Tarragona (1868-
1964)*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1998.
- Ramon, Antoni y Rodríguez, Carme. *Escola d'Arquitectura de Barcelona.
Documentos y archivo*. Barcelona: UPC/ETSAB, 1996.
- Roca, Francesc. *Política Econòmica i Territorial a Catalunya, 1901-1939*. Barcelona:
Ketrés, 1980.

- Rovira i Gimén, Josep M. *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: UPC edicions, 1987.
- Schwitters, Kurt, “1933 Le grand Groupe et la Caverne d’Or”, *Merz. Écrits*. Édition établie, présentée & annotée par Marc Dachy. Paris: Gérard Lebovici, 1990. --- “Texte autobiographique”. *Manifestes théoriques & poétiques*. Édition établie par Marc Dachy. Paris: Ivrea, 1994.
- Serra Masdeu, Anna Isabel. *Recorregut per la Tarragona Modernista*. Valls: Cossetània edicions en coedició amb l’Ajuntament de Tarragona, 2003.
- Solé Tura, Jordi. *Catalanisme i revolució burgesa*. Barcelona: Ed. 62, 1967.
- Sostres, José Maria. *Opiniones sobre arquitectura*. Jose Quetglás, Marcià Codinachs y José M. Torres ed. Murcia: Comisión de cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1983.
- Steiner, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino S.A. 1991.
- Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco. *Arquitectura contemporánea*, trad. Luis Escobar. 1972. Madrid: Aguilar, 1978.
- Torrás i Ribé, Josep M. “La nova ordenació de Catalunya: la «Nova Planta»”. *Història de Catalunya* vol. 4. Albert Balcells *et altri*. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1978.
- Tort Donada, Joan. *La toponímia del Baix Camp. Una interpretació geogràfica*. Reus: Associació d’estudis reusencs, 2002.
- Trenc, Eliseu. *Las artes gráficas de la época modernista en España*. Barcelona: Gremio de industrias gráficas, 1977.
- Tusquets, Oscar. *Contra la desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Universidad de Barcelona. *Anuario del curso 1969-70*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1970.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: GG, 1972.
- Villegas, Rosario (coord.), *El Giraldillo: la veleta del tiempo: proyecto de investigación e intervención*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.

Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Trad. J.B. Llinares Chover y F.L. Martín
Valencia: Universidad de Valencia, 2000.

Zelanski, Paul y Fisher, Mary Pat. *Color*. Madrid: H. Blume, 2001.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

Fuentes electrónicas

Aiwaz.net

<http://www.aiwaz.net/panopticon/tobias-and-the-angel/gi2208c339>

Agamben, Giorgio *¿Qué es ser contemporáneo?* Texto leído como introducción al curso de Filosofía Teorética impartido en la IUAV, 2006-07; versión digital.

http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm

Centrohumboldt.com

<http://www.centrohumboldt.com/eng/About-us/Photo-tour/Photos-Barcelona.html>

Dante, *La Divina Comedia*. Traducción de Luis Martínez de Merlo (Madrid: Cátedra).

Versión en línea:

http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ita/dante/dc3.htm#_msoanchor_1060

D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Publié intégralement d'après l'édition de 1763*. F. Picavet, ed. (Paris: Armand Colin & C^{ie} éditeurs, 1894) 73.

Bibliothèque Nationale de France, Département de Littérature et Art. Versión en línea:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75526p/f1.image.langES>

Dirección General del Catastro-Ministerio de Economía y Hacienda.

<https://ovc.catastro.meh.es/CYCBienInmueble/OVCConCiud.aspx?del=43&mun=102&UrbRus=U&RefC=4999805CF5549H0001RL&Apenom=&esBice=&RCBice1=&RCBice2=&DenoBice=>

Diccionario Real Academia Española.

<http://buscon.rae.es/draeI/>

El poder de la palabra

<http://www.epdlp.com/edificio.php?id=1557>

Gaudi and Art Nouveau in Catalonia

http://www.gaudiallengaudi.com/images/G_Bellesguard_Torre_contrapicat_suau.JPG
HispanoSuiza 1904-1946.

<http://www.autopasion18.com/HISTORIA-HISPANO-SUIZA.htm>

Inventario de campanas de las Catedrales de España. Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla - TARRAGONA - CATALUNYA. Campanas actuales.

http://campaners.com/php/cat_campanes1.php?numer=411.

G. *Catholic.com Diocese of Palencia. Spain.*

“Roman Rite” <http://www.gcatholic.com/dioceses/diocese/pale4.htm>

La paleta del artista

<http://lapaletadelartista.wordpress.com/2011/08/07/grecia-arte-minoico-y-micenico/>

ParaisoBalear.com

<http://www.paraisobalear.com/index.php/galeria/galeria-fotografica/view-photo/94/3267.html#dgtop>

Schwitters, Kurt. “Meine Sonate in Urlauten”, *i10*, nº 11, noviembre de 1927. *Mi sonata en sonidos primitivos.*

<http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>

Wikiarquitectura.com

http://es.wikiarquitectura.com/images/archivo/1/19/20090211223753!Casa_calvet_13.jpg

Wikimedia Commons.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azotea_Palau_G%C3%BCell.jpg

Tesis doctorales

De Moragas i Spa, Antoni. *L'Antoni Maria Gallissà i Soqué, Arquitecte 1861-1903.* Tesis. ETSAB-UPC, 1985.

Curós i Vila, Joan. *Arquitectura rural de Catalunya: metodologia d'anàlisi i d'intervenció.* Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya 2003

Freixa, Pere. *Fotografia panoràmica i representació del territori. Una aproximació a les Rutes Amagades de Mallorca de Jesús García Pastor (1964-1980),* Tesis Doctoral, Facultat de Belles Arts UB 2010.

Llorente, Marta. *La memoria de la abstracción.* Tesis Doctoral. ETSAB-UPC 1991.

Martínez de Carvajal, Ángel Isac. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: Discursos, revistas, congresos, 1846-1919.* Granada. Tesis Doctoral, UGR 1986.

Roselló, M. Isabel. *L'interior a Barcelona en el segle XIX,* Tesis Doctoral. ETSAB-UPC 2005.