

L'ideari arquitectònic de Josep M. Jujol, vist a través d'una obra de reforma: l'anàlisi de la façana posterior de Casa Bofarull (1913-1933)

Guillem Carabí Bescós

Doctor en arquitectura. Universitat Internacional de Catalunya. carabi@uic.es

Resum

Els primers anys del període que transcorre del segle XIX al XX travessaran, a Catalunya, diferents estadis de discussió arquitectònica pel que fa a l'ús del llenguatge. En aquest context, eclecticisme, orientalisme o historicisme han esdevingut definicions massa vagues per reflectir un procés complex que agrupa un conjunt de respostes diverses a un problema comú: la identitat arquitectònica. Josep M. Jujol, arquitecte en qui conviurà tant l'exaltació dels vells arts i oficis, com les agosarades exploracions matèriques, es presenta com un exemple paradigmàtic entre un modernisme ja agonitzant i unes avantguardes encara llunyanes en el pensament. L'article tractarà d'aproximar-se a l'ideari creatiu de l'arquitecte Jujol a través de l'estudi concret d'una obra civil paradigmàtica al Camp de Tarragona: la nova façana posterior als camps de la reforma de la Casa Bofarull, de la qual en mostrem plànols fins ara inèdits.

Paraules clau: Jujol / Bofarull / façana / Modernisme / reforma.

Abstract

The ideology of architectural Josep M. Jujol, seen through a refurbishment project: The analysis of rear facade of Casa Bofarull (1913-1933)

In the early years of the period spanning the nineteenth and twentieth centuries in Catalonia went through different stages of architectural discussion regarding the use of language. In this context, Eclecticism, Orientalism and Historicism had become overly vague definitions to reflect a complex process that included a number of different responses to a common problem: architectural identity. Joseph M. Jujol, an architect who experienced both the glorification of the old arts and crafts and the bold explorations of matter, is held up as a paradigmatic example between a dying modernism and the avant-gardes yet to come. This article will attempt to examine the creative ideas of the architect Jujol by studying a paradigmatic work of civil architecture in Tarragona: the new facade behind the fields in the reformed Casa Bofarull, unpublished drawings of which are included.

Key words: Jujol / Bofarull / façade / modernism / refurbishment.

L'habitatge privat és, en circumstàncies favorables, l'ús arquitectònic que permet un major índex d'experimentació als seus autors. Aquesta qüestió ha protagonitzat gran part de l'interès arquitectònic del segle passat: una escala de treball que habitualment permet la ràpida reacció enfront dels imprevists, una estreta implicació amb el client i l'experiència compartida de l'habitar fan, de la casa privada, un programa sobre el qual és possible habilitar un pacte tàcit entre client i arquitecte, amb capacitat per cristal·litzar en laboratori d'idees compartit.

No podem saber quin índex de participació van tenir les germanes Dolores i Josepa Bofarull en el procés de reforma de casa seva però sí podem intuir, veient el grau d'experimentació de les solucions assajades a la reforma, aquest pacte tàcit i compartit entre clientes i arquitecte.

De totes les operacions que l'arquitecte Josep M. Jujol (1879-1949) realitza a la Casa Bofarull, la façana posterior (fig. 1) serà l'únic àmbit que s'estudia ininterrompudament des de l'origen de la

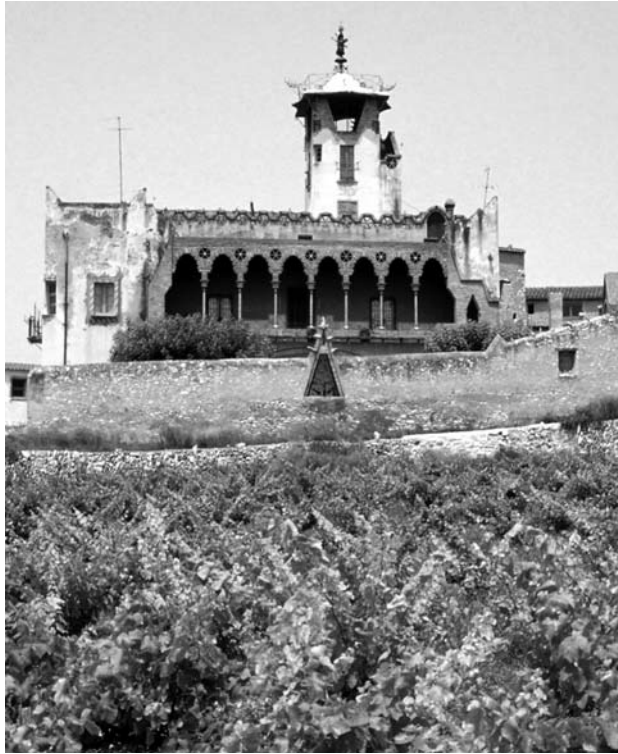


Fig. 1. Visió de la Casa Bofarull (1913-1933), de Josep M. Jujol, des dels camps. Fotografia de l'autor.

façana és, demés, la més oberta de les quatre possibles. Si a les altres preval el caràcter massís de la façana, la posterior s'obre a l'espai mitjançant un pòrtic format per set primes columnes de formigó i el pany de paret massissat asimètricament. Aquesta configuració d'extrems opacs desiguals enfront l'esveltesa dels arcs que ocupa quasi la totalitat de la façana, sumada a l'arc central de planta baixa, permet llegir aquesta part de l'edifici no com un apèndix que s'adhereix al volum principal, sinó com un objecte descarnat, exfoliat, que mostra la capa oculta sota la pell d'estuc.

En la mesura que, com entén Steiner,⁴ tota manifestació artística constitueix en sí un acte crític, és l'objecte d'aquest article analitzar l'esmentada intervenció com a cas d'estudi particular a través del qual és possible extrapolar l'actitud de l'arquitecte Jujol davant el fet arquitectònic.

Consideracions prèvies sobre el llenguatge arquitectònic

L'aportació del segle XIX a la història de l'arquitectura espanyola es pot sintetitzar, escriu Rodríguez Domingo,⁵ segons tres focus d'influència: l'expansió de les ciutats més enllà dels murs de defensa, els nous materials que van accelerar els processos de construcció, economia i seguretat i, finalment, un canvi formal basat en la posada en crisi del model tradicional d'estil. La immersió en la recuperació del passat històric, mitjançant els llenguatges propis de l'Edat Mitjana, acaba catalitzant en la recreació de l'eclecticisme dominant. Aquest darrer factor, la controvèrsia del llenguatge, se succeïa igualment a escala europea durant la segona meitat del segle XIX. Al debat arquitectònic

reforma: es comptabilitzen fins a vint-i-quatre dibuixos dedicats a la façana posterior, del total de cent nou que pertanyen al conjunt d'intervencions que consten de la reforma.¹ La façana posterior és, amb diferència, la més referida en el conjunt de croquis previs al document oficial:² un doble dossier de plànols amb l'estat actual en què es troba Jujol la casa i els dibuixos de la reforma que durà a terme. No és estranya aquesta intensitat dedicada a la façana posterior si tenim en compte la funció representativa que exercien les galeries posteriors a les masies a les quals es confiava, si no tot, gran part del valor senyorial que anhelaven la majoria de les cases rurals.³

La façana posterior als camps només és visualment accessible en la totalitat des d'una distància considerable; situar-nos entre les vinyes i separar-nos de la façana uns cinquanta metres serà l'única possibilitat de percebre-la frontalment. Aquesta

La façana posterior als camps només és visualment accessible en la totalitat des d'una distància considerable; situar-nos entre les vinyes i separar-nos de la façana uns cinquanta metres serà l'única possibilitat de percebre-la frontalment. Aquesta

es discutia, entre d'altres, el tema de la legitimitat de l'historicisme epistemològic i l'ensenyança de l'arquitectura, i la naturalesa científica i tècnica o artística.

A Londres, i després de la publicació l'any 1836 de *Contrasts*, Pugin proclamava un retorn directe als valors espirituals i les formes de l'arquitectura de l'Edat Mitjana. Uns valors que influenciaren directament Ruskin, primer professor de Belles Arts a Oxford qui, al seu torn, publicava dos assaigs de semblant transcendència: *Seven Lamps of Architecture* (1846) i *Stones of Venice* (1851-53); en ambdós treballs, la tesi es pronunciava contra la divisió del treball i la degradació soferta per l'operari sota el poder de la màquina. Londres, com a nucli cultural, aposta per la integritat de l'artista i la independència respecte del treball col·lectiu. A Viena, ciutat més sensible als canvis socials, Otto Wagner iniciarà la docència a l'Acadèmia de Belles Arts vienesa l'any 1894, moment a partir del qual la seva influència es legitima acadèmicament; format a Berlín sota la influència d'un dels alumnes de Schinkel, Wagner es trobava al corrent dels avenços tècnics i socials de l'època; l'edifici més celebrat i construït a l'època de maduresa professional, la Caixa Postal d'Estalvis de Viena (1902), malgrat el remat en forma de pèrgola honorífica i acompanyada de dues victòries alades, es construïa sota els dissenys d'una interpretació moderna dels nous progressos tècnics. Exemples d'això els trobem al reblonat d'alumini per a les façanes, el revestiment de ceràmica il·luminat superiorment, l'estructura d'acer sense ornaments o les instal·lacions calefactores en alumini que envoltaven el perímetre. A París, la resposta de Viollet-le-Duc al gòticisme cristal·litzava en l'aposta per un racionalisme estructural suportat per la tecnologia com a manera de superar un gòtic historicista; Viollet aportava dues obres de gran influència posterior en el panorama espanyol: els *Entretiens sur l'Architecture* (1863-1872) i el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1868); el primer no tan sols presentarà models sinó un mètode per abastar una nova manera de fer arquitectura, sense deutes amb l'historicisme però admetent, com a estratègia, la necessitat de modernitzar les estructures del gòtic.

Les principals capitals de fi de segle es veuran reflectides en una àmplia casuística d'episodis, tots ells ressenyables, que intentaran donar resposta als ràpids processos de canvi que se succeïen sense solució de continuïtat: els nous descobriments de la física, la industrialització, la lluita de classes, els increments demogràfics propiciats per un augment de la cultura del desplaçament, etc. Fenòmens, en definitiva, que havien de ser assimilats per un ambient existencial que mantenia una estranya convivència entre allò vell i allò nou, entre els signes del passat i les agosarades intuïcions cap el futur, entre posicions de crítica radical o nostàlgies que apostaven per una recuperació del passat gloriós aprofundint, tot plegat, en una eclèctica condició que s'acceptava com a remei a l'espera d'un estil definitori propi i característic del segle XX.⁶ És durant aquest recorregut que es produirà l'anunci de la definitiva escissió entre llenguatge i programa: ja no es tractarà de la relació entre llenguatge i arquitectura, sinó entre l'arquitectura i els llenguatges.

Tancant una mica més el con geogràfic i precisant ja el territori que ens ocupa, la necessitat d'un llenguatge unitari per sobre del seu rigor arqueològic serà defès a Catalunya pel cofundador, l'any 1901, de la *Lliga Regionalista* i president de la *Mancomunitat de Catalunya* entre 1914 i 1917, Enric Prat de la Riba, qui veurà en l'arquitectura i la cultura medieval la necessària mostra d'una societat 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 pan-teïsta que desfermà contra la societat europea el Renaixement pagà.»⁷

La referència política es justifica en tant que existeix, a partir de l'any 1901, a Catalunya,⁸ una clara voluntat de mobilització que resolgui el xoc produït per una mentalitat capitalista emergent –la burgesia catalana– i unes reaccionàries actituds semi feudals –per exemple, la idea de mecenatge que perviurà com a manera de construir la Barcelona *Modernista*– els camins de la qual es trobaran i conviuran sota la idea d'un catalanisme preparat per llançar la revolució de la burgesia industrial. Mil nou-cents serà, doncs, la data clau per entendre el punt de partida que desencadenarà unes necessitats programàtiques, dins el marc de la política catalana de principis de segle, que l'arquitectura haurà de complir com a mecanisme ideològic al servei d'una obra col·lectiva. No obstant això, la diferència d'actituds –d'una banda la necessitat de crear una política capaç de modernitzar Catalunya i, de l'altra, la necessitat d'un canvi de relacions de classe a la societat catalana d'on la burgesia conservadora i tradicionalista hauria de jugar a la vegada un paper revolucionari–, esdevindria en llast per al desenvolupament d'un llenguatge arquitectònic propi.⁹

En aquest context Domènech i Montaner serà el primer arquitecte català que s'ocuparà oficialment de cercar una arquitectura que agrupi els nous processos de modernització que se succeeixen durant el pas del segle XIX al XX, sota el supòsit d'una arquitectura que validi una proposta nacional. Al seu escrit de 1878, *En busca de una arquitectura nacional*, es fa ressò dels nous temps: «[...] *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 [...]*».¹⁰

Per tant, confiança en la modernitat però, també, denúncia de la manca d'un col·lectiu, és a dir, d'una base social consistent capaç d'assimilar la proposta. Tot i això, a mesura que avança el seu discurs, Domènech es qüestionarà el seu propi inici, això és, la possibilitat real de l'existència d'aquesta arquitectura nacional que tant anhela: «*Ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones 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.*»¹¹

Si l'estructura social fa inviable la possibilitat d'una arquitectura unificadora que integri les nombroses diferències i les realitats de cadascun dels territoris que administrativament es coneixen sota el nom d'estat espanyol, com es concreta la resposta al problema inicial plantejat?

Domènech i Montaner plantejarà quatre possibilitats que anirà descartant a partir de l'anàlisi que pugui preveure els conseqüents conflictes que d'elles es derivin: la primera serà l'arquitectura clàssica o greco-romana; opció descartada per la impossibilitat de ser reeditada sense traïr l'esperit original que enllaçava forma i sintaxi, fet que hi contribueix, afirma, el període posterior al gòtic barrejant i mal copiant la forma. Una segona alternativa, també a l'àmbit de la cultura clàssica, seria la que conservaria les tradicions, emmotllant-se als nous edificis; aquesta opció, originària d'Alemanya, arrossegaria l'inconvenient dels nous programes arquitectònics que difícilment trobarien lloc a les formes antigues. La tercera i quarta opció partirien del llenguatge posterior, el gòtic: la tercera opció es basaria en els edificis romànics i ogivals, representats per l'escola aragonesa i, per últim,

la quarta opció per desenvolupar una arquitectura nacional tindria el seu punt d'arrencada en l'arquitectura àrab, o en la seva modificació en mans de la societat cristiana, coneguda com art mudèjar. Domènech observa que, encara que simpatitza amb aquestes dues darreres possibilitats per ser les de major representació en l'àmbit nacional, l'opció d'unir-les per a què del seu encontre neixi un estil definitori es trunca tant per qüestions compositives com per raons degudes a la dificultat d'integrar les noves tècniques –el ferro, la racionalitat constructiva– en formes, encara que elàstiques, poc honestes amb els nous programes de l'època.

«¿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?». ¹² No podrà haver-hi més que una sortida, explica Domènech, si l'arquitectura vol integrar-se en un projecte d'arquitectura nacional per allunyar-se de qualsevol posició d'expressió individual. Així, la definició d'un llenguatge comú haurà de passar, inevitablement, per recuperar allò que de vàlid i positiu havia tingut qualsevol època anterior.

Un autor ineludible dins aquest context cultural, i d'influència directa sobre l'arquitectura de Jujol mentre aquest es troba als darrers anys de llicenciatura, serà Antoni Gaudí. Dos anys més jove que Domènech, compartirà amb ell la lectura de Viollet-le-Duc encara que la seva trajectòria professional seguirà per camins diferents. ¹³ Coneguda de tots és l'anècdota que explica el retorn dels deus volums del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* al seu prestamista, company i amic Emili Cabanyes, ple de comentaris i profusament escrit amb anotacions al marge, com a testimoni de l'intens estudi que li havia dedicat. Però per a Gaudí, com en Viollet, l'atenció inicial concedida al gòtic no vindrà determinada per raons formals. Si per a Viollet l'arquitectura del gòtic representa una arquitectura que ha assolit un estadi de rigor entre programa, materials i sistema constructiu, susceptible d'incorporar l'ús de les noves tecnologies –el ferro– i capaç d'adaptar-se als nous recursos d'allò contemporani, Gaudí estudiarà aquestes definicions estructurals del gòtic per posar-lo en crisi i establir un nou paradigma on el veritable avenç es trobarà en la recerca de l'expressió d'allò natural i d'un ús antagònic del qual s'espera un comportament convencional dels materials, ¹⁴ que donarà com a resultat una arquitectura profundament antiacadèmica i pròxima a l'abstracció. Innegable és, també, l'autoritat que exerciran altres dos arquitectes, i professors durant l'aprenentatge universitari, amb qui col·laborarà Jujol: Font i Gumà i Antoni Gallissà. Especialment aquest darrer a qui deu, segurament, la connexió entre allò popular i l'arquitectura. ¹⁵ Encara que, sens dubte, la cristallització en forma d'obra construïda tindrà un deute molt intens amb els anys de col·laboració directa amb el mestre Antoni Gaudí.

Aquesta sintètica consideració sobre les diferents aproximacions al llenguatge que coexistien dins el panorama internacional i nacional, prèvies i coetànies a l'aprenentatge universitari de Jujol, assenyalen els possibles focus d'influència sota els quals evolucionarà l'arquitecte. Jujol, encara que aparentment aliè a qualsevol discussió teòrica sobre el futur del llenguatge i d'una suposada arquitectura nacional, elaborarà, des de les intervencions a la façana de Casa Bofarull (fig. 2), una crítica a les propostes desintegradores basades en la recuperació dels llenguatges historicistes apostant, en el seu cas, per l'ús d'un llenguatge connectat, mitjançant petits gestos, al territori –un entorn rural– i una experimentació que cerca l'expressió plàstica a partir d'una nova sintaxi.

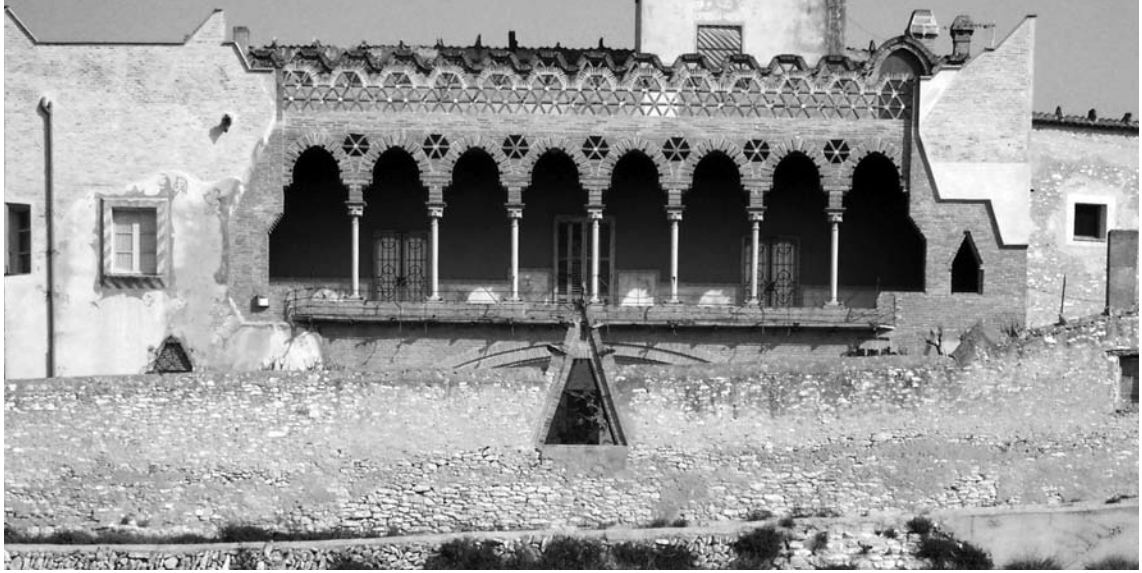


Fig. 2. Façana posterior als camps de la Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

L'evolució del projecte de façana posterior

Els primers croquis de la façana posterior de Casa Bofarull, realitzats l'any 1913, s'inicien a partir de solucions evocadores d'un llenguatge medieval –arcs ogivals, trilobulats, traceries, etc.–. Des d'un ús formal en què els elements es poden aïllar i reconèixer de manera individual fins arribar a l'heterodòxia d'aquest mateix llenguatge, la façana passa per successius estadis en el procés de projecte, basats en l'estudi dels enllaços que s'estableixen entre els diferents nivells que han de cobrir la façana, i la manera com s'acobla el bloc de façana posterior amb la resta de la casa.

Pot ser que l'ús de la història que Jujol fa de la façana posterior de Casa Bofarull sigui una manera de conjurar un sentit heroic del llenguatge arquitectònic: el retorn a un moment en què la sintaxi arquitectònica comportava una determinada manera de llegir l'edifici. Però el resultat final, encara que conservant els orígens formals que s'originen des de la recuperació d'un determinat estil en sintonia amb certes conviccions religioses, elabora un llenguatge propi en què la percepció del moviment de la vida, allò quotidià i el recolzament del color com a subratllat del concepte volumètric, es barregen per desenvolupar una façana d'ineludibles connexions. Unes connexions –els *revivals* a l'ús dels seus contemporanis–, però, amb mecanismes heterodoxes que manifesten una recerca particular de Jujol per un llenguatge arquitectònic propi al qual ja no el satisfà l'ortodòxia acadèmica.

Podem agrupar les diferents versions del projecte, dibuixades entre els anys 1913 i 1914, segons dues variants principals: aquelles que consideren la façana com un cos que ocupa per sencer el volum de l'alçat i aquelles que incideixen en considerar un cos central –arc de planta baixa i galeria amb arcs de planta primera– com una superfície que apareix quan la principal s'escata. Una de les característiques principals en la recerca d'un llenguatge propi incideix en aquesta condició d'exfoliació del material que possiblement tingui certa voluntat de mostrar la complexitat d'un llenguatge que vol sumar, simultàniament, la capacitat de l'arquitectura per integrar allò vell i allò nou.

Repassem esquemàticament les solucions del projecte

1er grup: galeria i façana com un mateix cos

Fig. 3. Possiblement és el primer croquis que fa referència a la façana posterior de Casa Bofarull. Característiques: es tracta d'un dibuix de reduïdes dimensions¹⁶ elaborat com a croquis marginal al costat d'una proposta de panteó i motius diversos. Arc de mig punt en planta baixa. Galeria de planta primera amb les finestres integrades en façana massissa. Torre de l'escala coronada a coberta amb un pinacle. Extrem esquerre de la façana en forma de torre amb tribuna intermèdia. Llenguatge: fonamentalment gòtic.

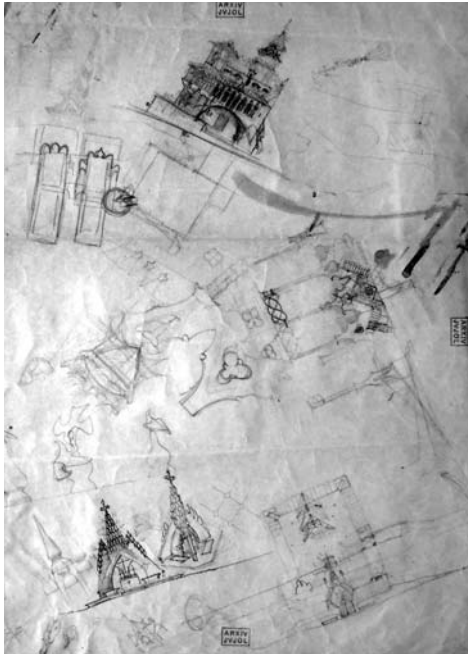


Fig. 3. Croquis diversos. A dalt, primer croquis de la façana posterior. Fons: Arxiu Jujol, s.d.



Fig. 4. Axonometria de la Casa Bofarull. Fons: Arxiu Jujol, s.d.

Fig. 4. Axonometria de l'edifici complet vist des de l'orientació sud-oest. Característiques: arc de mig punt en planta baixa. Galeria de planta primera formada per sis pilars i arcada trilobulada i finestres als extrems integrades en façana massissa. L'extrem esquerre de la façana es corona amb un assaig de torre. Finestres en extrem esquerre de la façana amb reixes. Torre de l'escala amb coberta piramidal i àngel. Escala a l'extrem superior dret que enllaça la darrera planta amb la torre de l'escala. Barana de la galeria de la planta primera a base d'entramats aleatoris. Barana superior a base d'entramats diagonals. Llenguatge: heterodox amb apunts gòtics.

2on grup: galeria i façana es desvinculen en dos plans

Fig. 5. Fragment exterior dret de la façana en planta baixa i primera. Característiques: arc de mig punt en planta baixa. Arcada ogival de la galeria de planta primera amb tres pilars; l'extrem esquerre de la galeria finalitza amb un doble arc. Coronaments sobre els arcs ogivals amb vèrtex decoratiu.

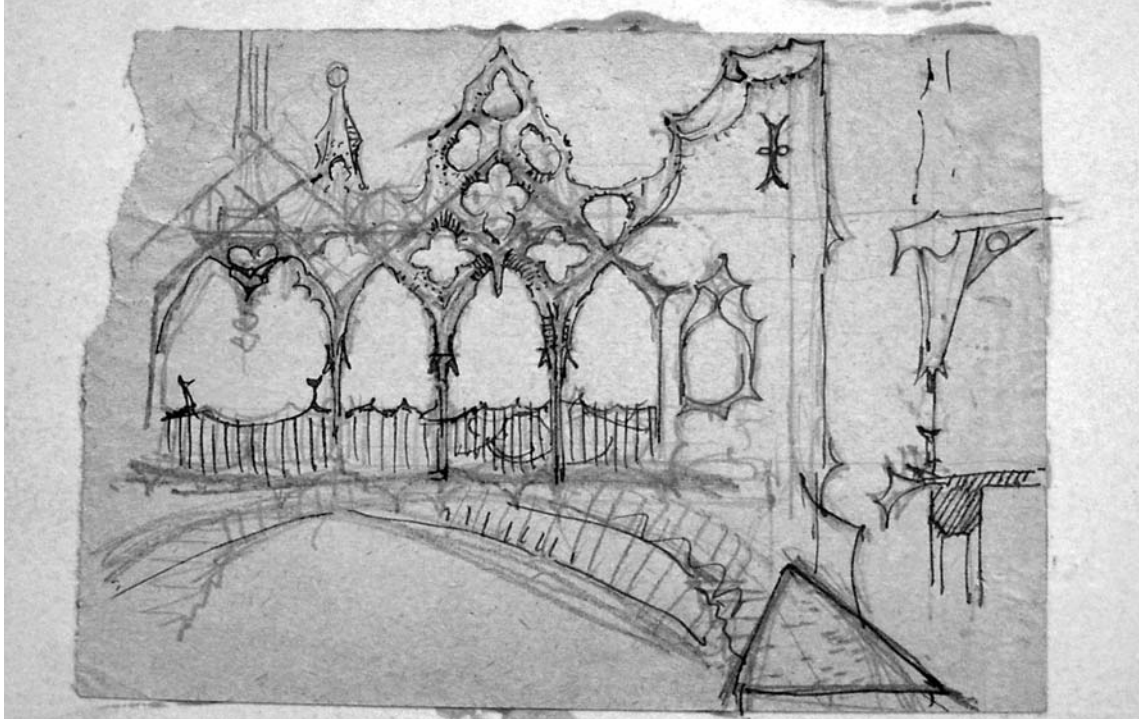


Fig. 5. Croquis detall de la galeria de la façana posterior. Fons: Arxiu Jujol, s.d.

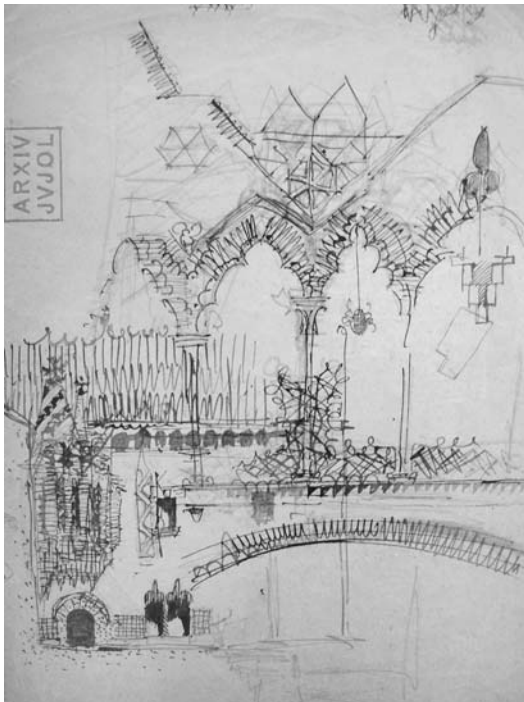


Fig. 6. Croquis de la galeria de la façana posterior superposada al dibuix de la façana principal. Fons: Arxiu Jujol, s.d.

Barana de la galeria planta primera a base d'elements verticals. Barana superior a base de traceries. Llenguatge: fonamentalment gòtic.

Fragment exterior dret de la façana en planta primera a base de triangulacions. La barana superior es resol amb motius ornamentals en forma de pinacle. Presència d'un forat nínxol amb ornamentació en extrem inferior dret façana. Límit extrem dret galeria amb façana amb trams inclinats. Llenguatge: fonamentalment gòtic.

Fig. 6. Fragment de la zona central de la façana en planta baixa i primera, superposat a fragment principal o d'accés. Característiques: arc de mig punt en planta baixa. Arcada trilobulada en galeria planta primera. Diferents làmpades penjants de claus arcs galeria planta primera. Barana galeria planta primera a base d'entramats aleatoris que remunten un pilar de l'arcada. Barana superior desapareix intuïnt algun tipus de gelosia integrada en façana. Llenguatge: fonamentalment gòtic.

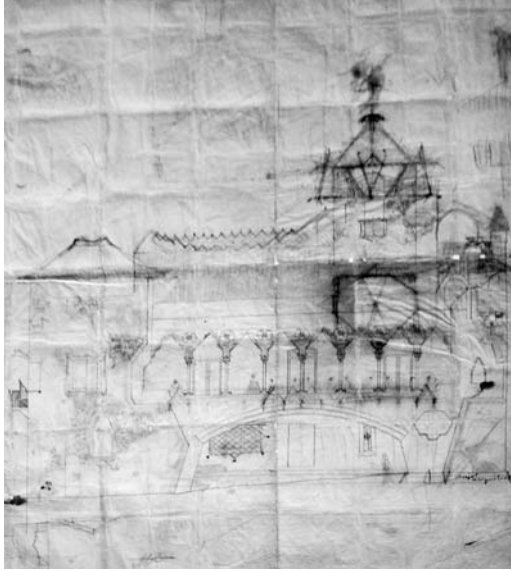


Fig. 7. Croquis de la façana posterior.
Fons: Arxiu Jujol, s.d.

Barana galeria planta primera a base d'entramats aleatoris. Barana superior formada per gelosia integrada al mur de façana. Torre de l'escala amb coberta piramidal i coronada per àngel. Extrems façana clarament desvinculats de la galeria a partir de línies tortes. Extrem inferior façana coronat amb coberta piramidal. Finestres extrem esquerre façana amb esgrafiats al voltant. Forat nínxol en extrem inferior dret façana. Apunts d'ornamentació amb traceria al pla horitzontal del darrer pis. S'emfatitza el contrast entre el fons blau de la galeria de planta primera i el to vermell de l'obra

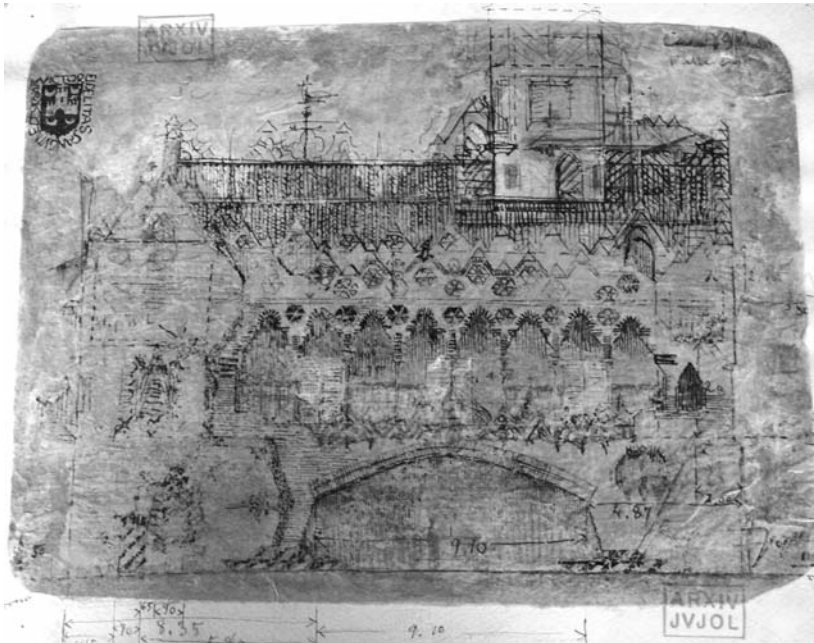


Fig. 8. Alçat complet acolorit de la façana posterior. Fons: Arxiu Jujol, s.d.

Fig. 7. Alçat complet de façana posterior. Característiques: arc de mig punt en planta baixa. Arcada trilobulada en galeria planta primera. Barana de la galeria planta primera formada per ampit façana. Barana superior formada per gelosia integrada en el mur de façana. Torre de l'escala amb coberta piramidal i coronada per àngel. Extrems façana clarament desvinculat de galeria a partir de línies tortes. Extrem inferior façana coronat amb coberta piramidal. Finestres extrem esquerre façana amb esgrafiats al voltant. Forat nínxol en extrem inferior dret façana. En extrem dret superior apunt d'arcbotant lateral. Rodes hexagonals sobre espai entre arcs galeria planta primera. Llenguatge: heterodox amb apunts gòtics.

Fig. 8. Alçat complet de façana posterior de colors. Característiques: arc de mig punt en planta baixa. Arcada trilobulada en galeria planta primera, de caràcter neomudèjar. Barana galeria planta primera a base d'entramats aleatoris. Barana superior formada per gelosia integrada al mur de façana. Torre de l'escala amb coberta piramidal i coronada per àngel. Extrems façana clarament desvinculats de la galeria a partir de línies tortes. Extrem inferior façana coronat amb coberta piramidal. Finestres extrem esquerre façana amb esgrafiats al voltant. Forat nínxol en extrem inferior dret façana. Apunts d'ornamentació amb traceria al pla horitzontal del darrer pis. S'emfatitza el contrast entre el fons blau de la galeria de planta primera i el to vermell de l'obra vista. En determinats punts de trobada entre el límit de l'obra vista i els extrems s'insinuen esgrafiats. Llenguatge: heterodox amb apunts gòtics i mudèjars.

Si el projecte de la façana posterior s'inicia des del caràcter d'una imatge clarament medieval –sense atendre a les preexistències de la casa– i supeditant qualsevol decisió a l'ennobliment de l'edifici, durant el procés la façana s'higienitzarà –es netejarà, es desprendreà– passant d'una estètica profundament medieval a un

híbrid en què la barreja d'elements residuals de llenguatges pretèrits –rodes hexagonals, merlets, torres– conviuran amb una galeria d'accentuada estètica neomudèjar.

Una primera mirada obliga, doncs, a reconèixer aquesta forta imatge visual que transmet la influència del neomudèjar,¹⁷ un dels estils que l'Escola de Madrid recuperava com a genuïnament nacional i que Domènech i Montaner ja havia anunciat com a possible solució amb caràcter d'agrupació, front als diferents corrents arquitectònics que se succeïren al país.

La presència del mudèjar

La referència neomudèjar arribarà a Jujol a través d'una via més local, personificada en dos dels seus mestres: Gaudí i Gallissà. A les primeres obres, Gaudí experimentarà amb les possibilitats que li ofereix un llenguatge ric en textures i suggeriments cromàtics,¹⁸ –exemples els trobem a la Casa Vicens o als pavellons d'entrada a la finca Güell. També un edifici barcelonès de Gallissà,¹⁹ la Casa Llopis mostra aquestes inclinacions cap al mudèjar, susceptibles d'haver estat recollides per Jujol. Igualment abundant en recursos plàstics i dirigida cap als sentits, l'arquitectura de Jujol, de factura econòmica més modesta que els exemples citats, connectarà fàcilment amb la capacitat que té l'obra vista per expressar els jocs de profunditat i claroscurs inherents a una arquitectura que fa de la llum un dels seus aliats.

És fàcil comprovar-ho en els dibuixos: des dels apunts previs de l'estat actual de la masia fins a les múltiples anotacions de viatge que efectua, el ratllat s'identifica com *alter ego* de les ombres pròpies i llançades del motiu representat. Sempre presents, ja sigui dins un paisatge, en animals, persones o coses, el fort contrast que s'aconsegueix amb el seu ús obté la rèplica arquitectònica manifestada en la voluntat d'incorporar la llum com un material constructiu més.²⁰

D'altra banda, en l'ús que fa Jujol del mudèjar no es pot interpretar un propòsit voluntàriament ideològic o commemoratiu com farà, per exemple, Elies Rogent al Paranimf de la Universitat de Barcelona, amb una clara intencionalitat integradora de les cultures dins del marc d'un entorn universitari. Potser l'única pista emocional sigui la coneguda capacitat i el gust de Jujol per vincular fragments vitals de la història dels propietaris en diferents elements de l'edifici. En aquest sentit, no fóra estrany pensar que els viatges de l'oncle de les germanes Bofarull, Joan Bofarull Serra *el Sevillano* –qui retornarà als Pallaresos quan una greu malaltia presagii el seu final–, tingués un merscut homenatge a la façana que mira a les propietats de la família. La relació entre la façana neomudèjar i les reverberacions d'una arquitectura que freqüentà l'oncle de les germanes Bofarull reflectiria aquesta possible connexió que ajuda a donar forma a l'edifici.

En termes generals, l'ús en habitatges particulars de l'estil neomudèjar tenia un fi distintiu que marcava la diferència, o superioritat, d'aquelles famílies que adoptaven l'estil com a evocació de la llunyania i exotisme d'aquells indrets, vetats a aquelles famílies que no disposaven de la solvència econòmica²¹ o la posició social necessària per accedir-ne al coneixement. Valorar el grau d'influència de les germanes Bofarull a les decisions projectuals de Jujol, instigades per un sentiment –habitual de l'època– amb tendència a mitificar l'exòtic com a base per acceptar un determinat estil a la galeria, no és fàcil: l'absència de documents que testifiquin la implicació no permet la comprovació, però sembla poc probable pensar en una intervenció directa sobre les idees de Jujol, més enllà de

les opinions naturals que pogueren manifestar com a usuàries davant les obres de casa seva. Acceptem, doncs, la total o individual responsabilitat per part de l'arquitecte de la imatge de la façana posterior, l'absència de voluntat ideològica i el canal de recepció pel que Jujol utilitza un determinat llenguatge.

Com es construeix la façana?

Exfoliació i plegaments versus volum

Recuperem la idea amb què obríem aquest article: una primera imatge de la façana mostra la fragmentació a través dels materials. És cert; no cal realitzar cap esforç per detectar les agrupacions que, segons el material emprat, s'identifiquen: obra vista –maons– per separar els cos central de la planta baixa i pis i darrer terç de la torre; arrebossat pels dos laterals i els dos primers terços de la torre (fig. 9). Cercar el criteri emprat per Jujol també sembla relativament senzill: dins la composició general

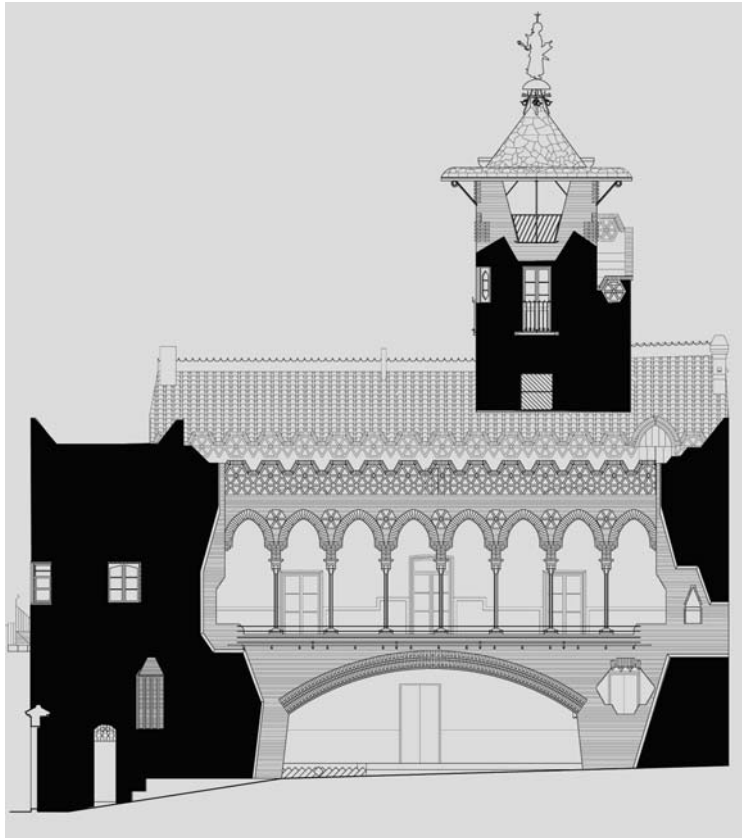


Fig. 9. Alternança de textures. Imatge: elaboració de l'autor.

de la façana els grans buits s'emmarquen en obra vista, mentre que aquells panys de paret que contenen els forats menors són els que s'arrebossen i, en ocasions, serveixen de suport per a alguns esgrafiats.

La tècnica d'intercalar panys de paret d'obra vista amb panys de paret arrebossats és comú als edificis dels arquitectes catalans de l'època. Però en els exemples citats planes enrere, la Casa Vicens o la Casa Llop, tal procediment se succeeix de forma ordenada, de manera geomètrica: des de sota cap a dalt en el cas de Gaudí, invertint la desmaterialització del volum gradualment o, en Gallissà, geometritzant en franges horitzontals cadascun dels cossos de la façana. Per contra, partint del mateix esquema, la composició emprada per Jujol no obeeix a una sistematització lineal; no hi ha una voluntat per crear continuïtat al volum general –Gaudí–, ni per manifestar la divisió d'un parament en retícula –Gallissà. Jujol incorpora la façana –entesa com a pla de tancament de l'edifici–, convertint-la en una topografia vertical a partir de l'exfoliació de les diferents capes materials.

Anomeno exfoliació de la façana al procés mitjançant el qual Jujol descobreix les diferents superfícies que conformen, matèricament, la construcció del plànol vertical –maons i arrebossat, maons i pedra, maons i maons, etc.– amb l'objecte de diferenciar i potenciar òpticament el forat –el volum– que es construeix immediatament després de la pell exfoliada de l'edifici.

La constància del procediment emprat en permet el reconeixement en altres obres

L'ús entre capes de maons no és excepcional en Jujol: l'utilitza a les voltes i pilars exteriors de l'església de Vistabella, als pilars dels tallers Mañach o a la tanca i façana principal de la torre San Salvador. Als exemples citats el maó sempre apareix lliscant per darrera d'un altre material, ja sigui de nou el maó, la pedra o la pintura d'un arrebossat. Aquesta exfoliació que manifesta el tractament superficial de la façana ha estat interpretada, per Rafael Moneo, com una derivació de les innates condicions de Jujol per a 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*».²²

Moneo argumenta la suposada *manca de construcció* de Jujol a partir de l'ús de l'arquitectura no com a geometria, sinó com a suport, segons actuaria un pintor que desitjés empaitar l'instant. Així opera Jujol, insisteix Moneo, de manera que evocar la història a la façana tindria un caràcter de record estilístic, marginant la història i la construcció a un segon pla, com a suport i no com a constituent fonamental arquitectònic. Moneo, continuant el discurs, descriu l'arquitectura de Jujol a partir de la metàfora del maquillatge: aquella que, a diferència de la màscara, permet veure el fons sobre el qual es recolza i quins recursos materials no deixen de ser arquitectura de l'instant, de l'efímer.

L'aproximació de Moneo reconeix, certerament, el gust de Jujol per manipular l'embolcall dels seus edificis, però es fa més difícil seguir el supòsit sobre la manca d'ús constructiu a l'arquitectura de Jujol, en tant que només cal comprovar en diverses de les làmines del projecte per a la reforma de Casa Bofarull com el detall es cuida des de les trobades més singulars, ja sigui des de l'estructura, des de la planta o des de la secció. D'altra banda, construcció i plàstica aniran sempre de la mà a l'arquitectura de Jujol: recordem els assaigs geomètrics a l'arcada de la galeria de Casa Bofarull, les parets triangulars que sostenen l'escala a la sala del teatre del Patronat Obrer –avui Metropol– (fig. 10), la fusteria principal de la tribuna a Casa Negre o els lucernaris de les cobertes dels tallers Mañach, per posar exemples on la geometria, el mecanisme o el detall constructiu es generen com a expressió del tectònic.

No és el detall qui genera projecte a Jujol, no pot ser-ho: construcció i forma, d'antuvi travats mitjançant el llenguatge, són precisament els que aquí s'alteren. Però tampoc podem obviar la importància que li dóna com a instrument al servei d'allò plàstic. És, una vegada més, la distància que Jujol pren amb el convencionalment constructiu allò que li permet explorar solucions més enllà de l'ortodòxia.

Reconèixer un possible origen del tractament del relleu realitzat per Jujol a la façana de Casa Bofarull, a partir de l'arrebossat i el maó,²³ ens porta a d'altres obres que feien servir l'obra vista a Cata-



Fig. 10. Detall de pilar triangular al Teatre Metropol (1909-10), de Josep M. Jujol. Fotografia de l'autor.

lunya i que, en anys passats, havia estat reservada a la pedra. Existeixen nombrosos exemples. Des dels més incipients per a l'exposició de 1888 com l'Arc de Triomf de Josep Vilaseca, o el Café-Restaurant de Domènech i Montaner; edificis de principis de segle com la plaça de toros Las Arenas (1900) d'August Font o la fàbrica Casa Ramona (1911) de Puig i Cadafalch; a les obres coetànies a Casa Bofarull, com tota la sèrie d'edificis agraris de Cèsar Martinell (1919-1925). A tots ells, l'ús plàstic basat en la superposició d'un mateix material per aconseguir determinats efectes de llum i ombra, troba fàcils antecedents. Encara el llistat és més difícil si allò que pretenem és verificar punts de contacte entre obres coetànies afins al corrent modernista que manifestin, a l'enllaç entre materials, la capacitat de Jujol per entendre els *fragments* de façana com a retalls irregulars, el recosit dels quals atorgui continuïtat al conjunt.

A la façana posterior conflueixen diversos i variats elements. Joan Alberich²⁴ ha vist ressonàncies de la finca Güell de Gaudí a la galeria de Casa Bofarull. És cert; es poden reconèixer coincidències formals a les peces de tancament del pis superior dels pavellons de la finca Güell (fig. 11), però el tractament de les superfícies que embolcallen els edificis és una altra cosa. Fixar la mirada sobre la divisió dels fragments permet identificar una línia de costura que separa l'arrebossat de l'obra vista. La línia es retorça seguint una trajectòria torta que no sembla atendre més que a la pròpia imprecisió de qui subjecta dos trossos d'una tela i els recús precipitadament, sense esperar o sense voluntat de traçar una ratlla que elimini la imperfecció de la unió. La metàfora del recosit no és arbitrària; pot ser una figura vàlida per explicar la forma en què Jujol acobla la façana: recosir equival a unir dues peces usades; també apedaçar aquell fragment, la superfície del qual ha quedat excessivament fràgil, i reutilitzar, ho sabem, no era una tècnica desconeguda per a Jujol.²⁶ Però mancaria, per donar més versemblança a la interpretació, la incorporació d'un tercer material, el fil enfilat que actua d'unió entre ambdues peces.



Fig. 11. Comparativa entre tancament del pavelló de la Finca Güell i barana de Casa Bofarull. Fotografia: Michela Simoncini i autor.

Aquest fil existeix. Jujol el construeix en forma de diagonals pintades que travessen el perímetre de la junta (veure fig. 2); un conjunt de bandes sobre la superfície inclinada que uneix la diferència de gruix entre arrebossat i maons, que recorre tot el junt vertical. La superfície de la façana es configura, així, amb tres grans retalls que Jujol uneix amb una costura desigual, irregular. No hi ha aquí suport i pintura, sinó unió de superfícies de diferent gruix, de diferent textura. Per a Jujol, la paret és un compost de capes: maons, esgrafiats, arrebossats, potser pedra. Si el desgast o el trencament provoquen una pèrdua de material, aflora el següent; i si la pèrdua és més gran, es recús un altre fragment. És la cara, abans oculta, que sorgeix de l'enllaç entre els diferents plecs que adopta una superfície.

Un altre exemple a la mateixa façana: la finestra més pròxima a la galeria, al parament esquerre, a l'alçada de la planta primera (veure fig. 2). Al marc frontal i sota la pedra del trencaaigües, apareixen de nou bandes transversals inclinades que recorren tot el marc. És el rivet que adopta una superfície.

Una solució anàloga s'aprecia a d'altres situacions, per exemple, a la Casa Negra. Les bandes diagonals envolten, al sòcol, el forat de l'escala; o reomplen l'esquerda triangular que conserva el retaule de Santa tecla, enfront l'escala (fig. 12). La greca anuncia, en cada cas, la presència d'un buit, l'absència de capa, el desgast de la superfície. Al retaule de Casa Negra, la paret es buida per pro-



Fig. 12. Detall retaule de Santa Tecla, a Can Negre. Fotografia: AHSJD, còpia de l'àlbum de Pere Negre Ribalta, cap a 1925.



Fig. 13. Banc del jardí de Can Negre, amb Manuel Cortés Pibernat i Engràcia Balet. Fotografia: AHSJD, còpia de l'àlbum de Pere Negre Ribalta, cap a 1925.

tegir un espai mínim on contemplar i retre devoció a la santa: l'intradós revestit de rajoles amb bandes inclinades mostra aquest interior ocult després de foradar l'espai. A l'escala, aquest envolta el tram inferior amb les mateixes bandes diagonals, assenyalant el recorregut del perímetre. Però, què es una escala, sinó un forat vertical? No és l'escala un buit resolt mitjançant el plec interior dels forjats?

Un exemple més de la Casa Negra, en aquest cas del mobiliari exterior: el banc del jardí, que permet una vegada més, llegir l'interès de Jujol per establir el reconeixement dels estrats d'una mateixa superfície (fig. 13). El banc és una peça que oneja i s'eixampla als seus extrems per permetre el seient de dues persones a ambdós costats. La superfície horitzontal, de formes rodones, es recobreix de fragments ceràmics trencats *-trencadís-*, mentre que les superfícies verticals es revesteixen de rajola blanca i verticals el dibuix de les quals, convenientment acoblat, reproduïx el sentit d'una fletxa en moviment. No hi ha continuïtat volumètrica en el material *-superfície vertical i superfície horitzontal són diferents-*, però tampoc són plans d'arestes contraposades. La superfície del seient no és un pla sinó una superfície d'estrats superposats que coincideix amb el terra, a diferent alçada. Sòl i seient són, a diferent cota, una mateixa cosa. Són els paraments verticals els que estableixen aquesta continuïtat entre estrats *-sòl, seient, coronament superior-*, a manera de rivet, de cinta afegida, de fletxes en moviment.



Fig. 14. Casa Ximenis (1914), de Josep M. Jujol. Fotografia de l'autor.



Fig. 15. Detall de peix canal a la façana posterior de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

En ocasions, el plec és de tal dimensió que involucra tota la façana. A la Casa Ximenis de Tarragona (fig. 14), Jujol utilitza una vegada més la línia de costura esmentada en altres exemples per enllaçar la intervenció, en aquest cas amb les mitgeres que tanquen lateralment l'edifici. La façana és plana; les finestres sense trencaigües ni ampits. En absència de qualsevol motllura que impliqui un afegit, construeix una superfície contínua, com un estrat més de l'espai interior que és retornat al carrer, a l'exterior.

A l'arquitectura de Jujol els diferents elements que formen un parament no s'adhereixen, es troben sempre, des del principi, dins una superfície que deixarà, o no, veure'n la composició segons es desplegui. Una superfície sempre es compon, per definició, de moltes capes, de molts estrats, de molts materials que emergeixen per exfoliació, per desgast. Parets que, en un determinat moment, es pleguen tornant-se del revés. Com s'entén, si no, la presència de mig cos posterior d'un peix que apareix a quinze metres d'alçada sobre el parament de la façana de Casa Bofarull? (fig. 15).

La posició es justifica per trobar-se just darrera d'un dels dos dipòsits d'acumulació d'aigua que va disposar Jujol com a recurs per recollir l'aigua de pluja i reutilitzar-la al jardí. En efecte, però, allò que veiem, allò que sobresurt del pla de façana és la meitat posterior. Si acudim a les innumerables gàrgoles en forma d'animal, que s'instal·laven tradicionalment sota les línies de cornisa dels edificis històrics, veurem sempre aquestes mirant l'espectador. Animals o monstres, a través de la boca expulsaven l'aigua de pluja que canalitzaven els desaigües de la coberta, a la vegada que oferien la mirada més desafiant i l'aspecte més recognoscible cap a l'observador. El peix de Casa Bofarull hauria de ser dins el dipòsit, al seu mitjà natural, l'aigua, però ha estat desplaçat i el cos ha quedat atrapat a mig camí entre l'estrat líquid del dipòsit i el darrer estrat de la façana, l'aire. La façana és aquí d'aigua, maons, arrebossat i aire.

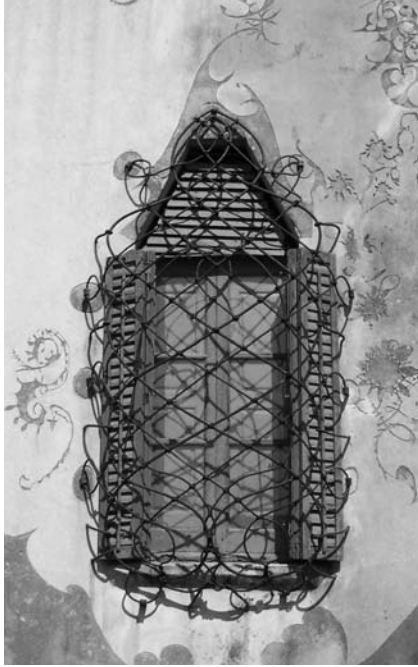


Fig. 16. Finestra del cosidor a la façana posterior de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

de l'aire que influeix, al seu torn, en els gestos de l'esgrafiat que acompanya la finestra. Fulles en forma de cors, potser roses –símbol marià–, estels i la presència camuflada de la Tau, conformen l'univers que Jujol incorpora sobre la façana. L'aire posa de manifest el moviment que anima aquest univers jujolià i que té com a procediment el desplegament. És, com assenyala Deleuze, el desbordament de la matèria.

La finestra del galliner (fig. 17), situada uns centímetres per sota, així ho confirma: al seu voltant es manifesta l'esgrafiat que sorgeix –de dins o de fora?– i s'apropia de la zona inferior de la façana. Només a l'alçada del pany, la paret es veurà modificada amb un moviment que segueix la silueta de la mà a l'introduir la clau. Sobre la planxa de ferro de la porta d'accés al galliner, dos ordres de claus configuren el reblonat de la porta. El primer el formen les quinze diagonals de reblons diminuts que ocupen la superfície de la porta; el segon ordre, un marc rectangular de reblons que assegura i torna a situar la geometria de la porta i que, una vegada complida la seva funció, dispersa el recorregut al llarg de la superfície de ferro per filetejar una forma irregular. Cresta de gall, gallina o gall d'indi, l'al·lusió a una o una altra figuració dependrà de qui ho miri.

Jujol fa del plec i desplegament de la matèria²⁶ un dels recursos plàstics més freqüents. Però, a Jujol, cap procediment pot ser tan abstracte; aferrat al concret, a allò físicament perceptible, necessita una vegada més d'un agent extern que provoqui l'acció. Només ha d'empaitar aquella força externa que desencadeni el moviment a través d'una imatge; només ha d'aturar per un instant un dels elements naturals que l'envolta: l'aire. L'aire, sempre present esdevé material constituent d'una de les finestres de la façana al seu extrem esquerre (fig. 16). Superposada al groc de la fusteria, la reixa de ferro colat es retorça atrapant tot el forat de la finestra. Els esgrafiats apareixen als punts de connexió del ferro amb la paret –evidentment, res de simetria: si al costat esquerre les connexions s'omplen de color, al dret es deixa només el cercle de contacte– i a l'extrem superior de la finestra, escaleta per on ventila i aireja sense que passi la llum. Cadascun dels ferros de la reixa que envolten la finestra fan un nus, entrelligant-se en un remolí modelat pel pas



Fig. 17. Finestra del galliner a la façana posterior de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

Un i un altre ordre de reblons s'entrecreuen, no són independents, no cerquen la individualitat, i si ens acostem ens apareix una nova sorpresa: gran part dels reblons utilitzats estan treballats, gravats, manipulat el seu cap per mostrar-nos aquest univers jujolià abans al·ludit. Aquí els signes es transmuten en ulls, creus, estels, algun cor, ratllats; alguns claus, fins i tot, reprenen un nou ús a partir de la condició de fragment repudiat o separat de l'origen inicial. Les formes els delaten; claus que no eren claus, fragments de ferro, sobrants, que van pertànyer o han estat rebutjats de l'objectiu pel qual foren fabricats, ara tornen redimits. No és una qüestió d'escala. Per plec, exfoliació o recosit, el mètode compositiu de la façana de Casa Bofarull es reconeix a qualsevol dels croquis de projecte on Jujol hi dibuixa. Els papers, units amb cinta adhesiva quan les seves dimensions es veuen superades per les del dibuix que ha de contenir, s'amplien fins retrobar l'espai necessari. No canvia l'escala del dibuix; canvia el paper que s'emmotlla a força de guanyar dimensió, unint-se amb el següent. Així succeeix en un gran nombre dels plànols de la reforma de Casa Bofarull.

Fins ara hem reconegut el plec i el recosit en els elements constituents de la façana posterior: portes, finestres, línies de junta... Però què succeeix quan allò que ha de ser resolt és el gir complet de l'edifici?

Només existeix una cantonada a Casa Bofarull. Encara que es tracta d'un edifici aïllat, la posició i el grau d'intervencions a l'exterior fa que, des dels primers croquis, Jujol identifiqui únicament el costat sud-oest –el que dona a l'era– com a cantonada. Mentre que el costat oposat queda diluït en el trencant amb la paret del fons –que serveix de tancament a les dependències animals com la conillera o la zona posterior de l'estable–, la cantonada sud-oest salta des de l'interior del jardí i comparteix angle amb el mur de tancament sobre el que remunta el volum de la torre (fig. 18) en cantonada. Aquesta deu la seva alçada, en part, a una demanda visual: ocultar un dels dipòsits que abasteixen d'aigua de rec la casa.



Fig. 18. Cantonada sud-oest de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

A mode de conclusió: construir la cantonada

Les habituals ampliacions al llarg del temps suportades per la casa havien configurat, com a pre-existència, un embalum sobre el mur de tancament del jardí sense més pretensions que cobrir una petita superfície connectada al primer pis. L'embalum, com a rudimentària galeria, deixava la resta d'espai, fins al final de la façana, descobert. La intervenció de Jujol és clara: completar la galeria fins l'extrem esquerre, cobrint tota la superfície, i fer accessible la planta de les golfes a través del terrat de la mateixa galeria. Dit d'una altra manera: dotar la façana posterior d'una nova imatge i augmentar la superfície útil de les dues plantes.

El projecte se sustentarà en el reconeixement de l'existent, recolzant-se en l'estrany apèndix que sobresurt per l'extrem esquerre de l'antiga façana. Primera constatació: des del projecte es comprova la voluntat de Jujol per atorgar a aquell fragment prismàtic una ambivalència visual –torre o façana– segons es miri des de l'era o des dels camps. El propi dibuix en planta participa d'aquesta ambigüitat. Jujol enllaça la torre en cantonada amb la resta de façana (fig. 19), només singularitzada pel ritme dels forats –arcs i pilars– que buiden la massa del mur, en contraposició als forats de la cantonada als quals afegeix trencaaigües i balcó. Però un lleuger trencament, una minúscula diagonal, una quasi imperceptible disminució de gruix anuncia el canvi entre un i un altre cos.

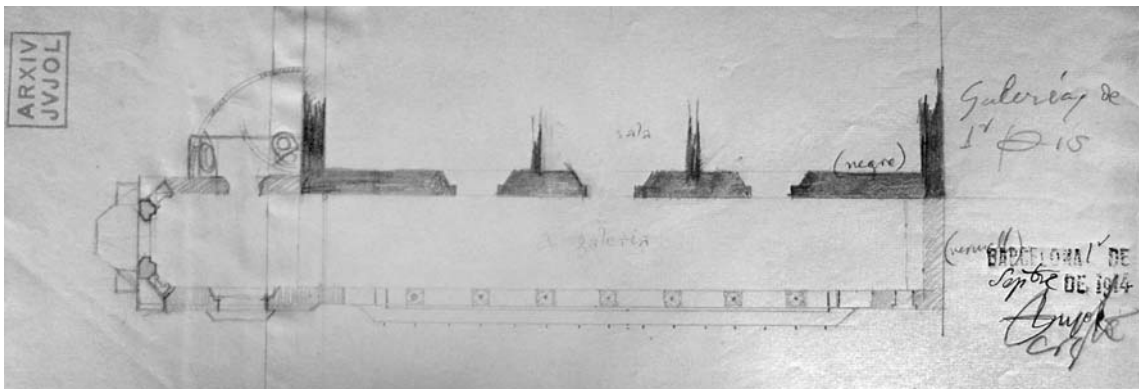


Fig. 19. Dibuix detall de la galeria del primer pis per Josep M. Jujol. Fons: Arxiu Jujol, 1914.

Segona constatació: des de l'interior l'espai s'independitza, ve separat per una porta que separa els usos: despatx mirador i galeria. L'element que actua de separador, la porta de fusta, participa de les dimensions totals del forat emprant el mateix tipus de fusteria i combinació de vidre i fusta que defineix el pas real, de menor mida (fig. 20).

Tercera constatació: a mitja alçada de la torre en cantonada –planta primera– sobresurt un cos (fig. 21) a la façana oest, de reduïdes dimensions i *suspès* de la paret, que conté el lavabo. Existeix un titubeig a l'hora de designar-ne la geometria: si als plànols del document que Jujol lliura a les senyores Bofarull, el lavabo es tanca dins una geometria circular, el mateix plànol que serveix d'original abans de fer les còpies disposa d'una correcció que regularitza l'embalum projectat a un rectangle –ho podem veure a la fig. 19–. A la mateixa alçada, tres finestres, que anul·len les dues úniques arestes visibles, envolten el prisma de la torre en cantonada. La torre està literalment esbiaixada en tot el perímetre, a l'alçada de la galeria; tot allò que li permet la tècnica constructiva emprada –parets de



Fig. 20. Galeria de la façana posterior als camps. Fotografia de l'autor.



Fig. 21. Detall de la cantonada sud-oest de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

càrrega.²⁷ Dues finestres sobre cada una de les arestes a quaranta-cinc graus i dues més al centre de cada pany de paret confrontant buiden de massa el volum.

És un procediment que Jujol repetirà a la torre de l'escala. En ambdós espais el programa serà el mateix: un mirador a l'interior de l'estança. Especificar que es tracta d'un mirador *dins* un espai no és gratuït. Gran part dels miradors que projectarà Jujol es resolen com un espai obert i cobert per un sostre a manera de barret –volta, cúpula, minaret, piràmide, etc. Dos dels diversos miradors que Jujol construeix a Casa Bofarull –sota la torre de l'escala i a la torre en cantonada– continuen tenint, per sobre, massa edificada. És a dir, es tracta de miradors intermedis, un espai que encara pot ser travessat per un recorregut vertical per passar al pis següent. Això vol dir que, perquè l'espai obtingui la qualitat pròpia d'un mirador, per complir aquesta funció contemplativa, haurà de buidar la superfície vertical com més millor. Buidar una cosa que després es cobreix és una cosa, però ben diferent és buidar una massa que immediatament per sobre continua tenint massa: els inconvenients estructurals són ben coneguts. Què és, doncs, la peça en cantonada: una torre o la prolongació de la galeria?

La resposta de Jujol es concreta en les dues opcions: una cosa i l'altra, vertical i horitzontal, torre i galeria. Jujol ho vol tot. Les finestres de la torre en cantonada foraden tota la massa possible per esdevenir en un mirador panoràmic –no hi ha mirador possible amb cantonades.²⁸ És cert que, a



Fig. 22. Detall del balcó i esgrafiats de Casa Bofarull. Fotografia de l'autor.

motiu principal, la inicial del cognom Bofarull entremesclada amb divertiments gràfics que semblen sostenir la «B» sobre una fantasiosa embarcació. La voluntat de Jujol de singularitzar la torre en cantonada és clara, com també ho és la voluntat de contraposar, a la vertical de la torre, un ordre horitzontal seccionant les arestes que recull l'obertura de la galeria. Les finestres de la torre en cantonada s'incorporen a un ordre superior, el del forat horitzontal de la galeria, interromput, rítmicament, per les primes set columnes de formigó. La composició s'altera, oferint una lectura múltiple dels ordres compositius.

Però no és absència de composició; no és arquitectura del fragment. No hi ha, en definitiva, una sintaxi que travi mitjançant normes i lleis els diferents elements. Però que no existeixin parts a les quals ens puguem acollir no és el mateix que dir que el seu procés projectual actuï a base de fragments, d'unions d'escissions prèvies. Es tracta, més aviat, de la discontinuïtat entesa com a substrat subjacent des del qual apareixen noves virtualitats sobre allò existent. El tall, la discontinuïtat, el que aflora ho fa sempre des del present, des d'un univers ja implícit en la idea d'arquitectura. Són situacions que es repeteixen en varies de les seves obres, al marge del programa que contenen. Per exemple a la Torre Gibert: des de la percepció de la macla exterior d'uns volums cilíndrics res fa suposar que, a l'interior, apareixerà, com un pla infinit, la paret divisòria que separa al seu interior dos habitatges aparellats. Per exemple a l'església de Vistabella: una vegada a dins, l'espai resultant a partir d'un quadrat inicial, que dóna forma a la planta, es descompon en un buit –l'atri que sobre-

l'estat original, la casa ja disposava d'una estructura formal en què els galliners i el porxo formaven part del mateix cos, però singularitzar la torre des de la façana hauria resultat tan fàcil com augmentar des d'un dels costats les dimensions. Al contrari, Jujol s'esforça a donar el màxim de longitud, la qual cosa equival a conservar la mateixa profunditat tant a la zona de l'arcada com als laterals.

Torre en cantonada i façana es confonen sobre un mateix pla, de manera que s'unifica el volum aparent de l'edifici pel seu pla posterior, en l'origen, amalgama d'ampliacions relacionades amb la vida rural. La mateixa situació s'observa en la trobada entre torre i cantonada, i mur del jardí. L'ajust aquí s'emfatitza pel retall corb que tres trams de circumferència dibuixen sobre l'encavalcament del mur de pedra del jardí. Torre en cantonada i mur són diferents però els plans coincideixen, se superposen. L'objectiu: mostrar, de nou, l'exfoliació per identificar, sota el volum de la torre en cantonada, el límit veritable de la casa, el mur de pedra.

Sobre aquest mateix pla se situa la finestra més noble de la casa: és l'única que ostenta balcó i esgrafiats per sobre i per sota del forat (fig. 22). Com

surt a l'exterior— i en un ple —la capella dels Dolors que prolonga l'eix transversal a l'espai entremig format per les estances annexes a l'església.

La simultaneïtat d'allò ple i allò buit, del vertical i l'horitzontal, del rugós i el llis, del còncau i el convex, el recte i el corb és, en definitiva, un procedir que fa de la irregularitat, d'allò que es produeix per sorpresa,²⁹ d'allò que rebutja la monotonia i la norma, el motor actiu de l'arquitectura de Josep M. Jujol.

NOTES

1. Tots els plànols conservats del projecte estan custodiats a l'Arxiu Jujol, dins la carpeta amb títol *Casa Bofarull*, ubicat actualment al domicili particular dels fills i hereus de l'arquitecte. El conjunt de documents es troba, a dia d'avui, pendent d'una catalogació exhaustiva que en faciliti l'estudi.
2. Per documents oficials entenem el *dossier* de deu plànols que Jujol enumera i presenta en dues còpies manuals de cinc plànols cadascuna, sobre paper de tela, enquadernats en una carpeta amb rivets i llaçades artesanals, amb portades retolades per a l'ocasió. Aquest serà l'únic document oficial que l'arquitecte lliura a les clientes durant el llarg procés de reforma.
3. Jujol, bon coneixedor de l'arquitectura tradicional, confia el pes de l'*embelliment* de la casa a la peça que major influència ha obtingut de la casa senyorial: la galeria. La col·locació a la part posterior de la casa respon a una evolució habitual del tipus, quan «*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 novembre de 1930, conferència pronunciada als locals de l'Agrupació Excursionista Tagamanent, amb motiu del repartiment de premis del *I Concurs de dibuixos a la ploma, referents a la Masia Catalana*. Text reproduït a *2C Construcción de la ciudad*, núm. 17-18 (1981), p. 84.
4. «*Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico. [...] La composición del artista es una contradecación 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, p. 4.
5. José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO, “Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII Historia del Arte, vol. 12, núm. 12, (1999), p. 266.
6. Encara que també existia qui denunciava, de manera vehement, aquesta condició eclèctica. L'any 1890, i des dels Països Baixos, Berlage veia l'eclecticisme com «*[...] 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 borrendo que todo lo conocido hasta entonces. La mentira es la regla; la verdad, la excepción.*». Berlage construïria a finals de segle la Borsa d'Amsterdam (1897-1903), edifici paradigmàtic del trànsit que hauria de protagonitzar una arquitectura que, arrencant dels postulats dels *revivals*, es dirigia diligentment cap el racionalisme estructural. Gideon relata que, a Europa, va germinar un veritable odi cap l'eclecticisme, afirmant 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 GIDEON, *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, Reverté, 2009.
7. Jordi SOLÉ TURA, *Catalanisme i revolució burgesa*, Barcelona, Ed. 62, 1967, p. 188. Citat a Josep M. ROVIRA I GIMENO, *La arquitectura catalana de la modernidad*, Barcelona, UPC Edicions, 1987, p. 30.
8. 1901 serà la data clau que F. Roca determina, a partir del canvi polític que succeeix a Catalunya: «*...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, p. 18. Citat a Josep M. ROVIRA, *op. cit.*, p. 28.
9. «*La convertia [la burgesia] en una classe íntimament reaccionària que jugava un paper revolucionari en el context hispànic, una classe conservadora, corporativista, tradicionalista que es proposava europeïtzar, 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 SOLÉ TURA, *op. cit.*, p. 28.

10. Lluís DOMÈNECH I MONTANER, “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, Barcelona, vol. I, any VII, núm. 4 (28 de febrer de 1878). Edició en espanyol: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, núm. 52-53 (1963); *DC 7 | Modernismos*, octubre 2002, p. 73.
11. *Ibid.*, p. 74.
12. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 78.
13. «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*, núm. 257 (octubre de 2002), p. 54-55.
14. «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 ingrátidos, licuados, vacíos, mientras que los materiales transparentes aumentan su densidad hasta alcanzar un grosor que frena y ralentiza su movilidad.» Josep QUETGLAS, *Diario de Mallorca*, 19 de març de 2008. Exemples els trobem a gran part de la seva obra: la façana de la Casa Milà, els vitralls de la restauració de la seu de Mallorca, el moble tocador del Palau Güell, espietes, portes i tiradors de moltes de les cases que va dissenyar, la façana del Naixement a la Sagrada Família, etc.
15. «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 mudèjarista la presentà aquest altre català com a adaptable a la seva pròpia producció.» Josep Francesc RÀFOLS, *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Destino, 1982, p. 256.
16. El dibuix al·ludit, fig. 3, se situa sobre una làmina de 54 x 65 centímetres, ocupant una desena part de la superfície de la mateixa.
17. Puig i Cadafalch ja havia advertit sobre la multiplicat de influències estilístiques a l’ensenyança de l’arquitectura. Quan l’any 1904 es publica a França la primera retrospectiva, Puig escriurà a la introducció: «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.» Josep PUIG I CADAVALCH, “Introducción”, a *L’oeuvre complète de Puig i Cadafalch, architecte. 1896-1904*, Barcelona, Parera, M. (ed.), 1904. Citat a Oriol BOHIGAS, *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 90.
18. «[...] en el mudèjar i en el gòtic-mudèjar de l’art de Gaudí hi ha intrusions 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.*, p. 262-263.
19. Gallissà serà, a judici d’Antoni de Moragas, el graó existent entre Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch. El mateix Moragas apunta la idea que al seu torn, Jujol, es configura com l’enllaç entre les dues branques principals que es deriven de l’Escola d’Arquitectura de Barcelona de principis de segle XX: Domènech i Montaner, i 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’bagi donat 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’obra 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 Font i Gumà– i amb en Gaudí com tothom sap abastament. Tindria interès de comprovar què trallada 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. 1861-190*, Tesi Doctoral, ETSAB-UPC, 1985, p. 1150. El que és indubtable és que existiren afinitats de caràcter –la humilitat com a moral de vida–, vitals –la malaltia en un i un altre els impedirà, cap el final de la seva docència a l’Escola d’Arquitectura, dur a terme amb normalitat les classes– i de mètode molt pròximes entre Gallissà i Jujol, fet que propiciarà el reconeixement que Jujol sempre manifestà amb Gallissà.
20. Pujadas parla d’«embolcall» per definir l’efecte que produeix, en els edificis modernistes, l’ús de l’ombra com a material constructiu. Anna PUJADAS, “La decoració en els edificis modernistes catalans i els tractats d’arquitectura”, *Locus Amoënos*, núm. 4 (1998-1999), p. 237.

21. «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*, núm. 5 (1984), p. 397.
22. Rafael MONEO, “Arquitecturas en las márgenes”, *Arquitectura Bis*, núm. 12 (març 1976), p. 2. Bohigas serà més explícit quan esmenta l'ornamentació dins l'obra de Jujol que, segons afirma: «es una superposición pictórica o escultórica desligada del entramado arquitectónico que viene a prestar una inaudita confusión de lectura.». Oriol BOHIGAS, “Josep María Jujol”, *Arquitectura Bis*, op. cit., p. 6. No podem, no obstant, caure en la temptació de llegir la intensitat gràfica de l'obra de Jujol com una superposició de colors sobre l'arquitectura. L'ús que en fa emfatitza, dirigeix i segueix el discurs narratiu que barreja suport i revestiment. De nou, Pujadas ens descriu exhaustivament el paper del maó a l'arquitectura catalana fi de segle, situant l'origen de l'ús del pla estriat molt més enrere, a l'arquitectura monumental mesopotàmica, persa i egípcia. «[...] 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, op. cit., p. 236-7.
23. «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 a més, 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, Museu d'Art Modern, Diputació de Tarragona, 2002, p. 27.
24. Són molt nombrosos els exemples, a l'obra de Jujol, en què trobem la reutilització de peces fetes servir. Per recordar algunes que pertanyen a Casa Bofarull i ja comentades en planes precedents, esmentem: els estris de llaurar a la porta d'accés principal; els ferros que conformen l'estructura de l'Àngel Custodi que corona la casa; la campana que fa de suport de l'àngel; les pedres sobre la façana dels edificis annexes a la casa, etc.
25. Deleuze ha desenvolupat amb precisió el concepte de *plec fins a l'infinit*, a través del pensament de Leibniz. El plec, com a característica primera del barroc, és el procediment que permet la matèria sortir del marc constituent: «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 pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 157.
26. Tècnicament una paret de càrrega basa el comportament estructural en la continuïtat de la massa construïda i, per tant, l'obertura de forats i llurs dimensions sense l'ajut d'arcs de descàrrega han de limitar-se el màxim possible.
27. «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, *Fotografía 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, p. 47. Quan Jujol denomina *mirador* a una estança no és per un anhel d'allò que es pogués veure des d'una finestra, sinó per les connotacions que això implica: dir mirador a una estança comporta la possibilitat de contemplació del territori des d'una visió panoràmica. Col·locar una finestra a cada paret i sumar-li les situades sobre les arestes que obren al màxim l'angle de percepció, permet transformar el territori observat en paisatge, quelcom que Jujol coneix empíricament des dels anys d'experiència excursionista.
28. Ligtelijn ha relacionat aquesta predisposició de l'arquitectura de Jujol a la sorpresa amb la *sinco*pa 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 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 l'esperat i el que de fet té lloc.». Vincent LIGTELJN, “Jujol, pintor-arquitecte”, *Jujol dissenyador*, Barcelona, MNAC, 2002, p. 117-8.