

NORBA, *Revista de Arte*, ISSN 0213-2214, vol. XXXII-XXXIII (2012-2013) / 125-142

Fecha de recepción: 18/02/2013

Fecha de admisión: 23/05/2013

LAS PINTURAS DE LA GALERÍA EN LA REFORMA DE CASA BOFARULL (1913-1933), DE JOSEP M. JUJOL

Guillem CARABÍ

Universitat Internacional de Catalunya

Resumen

La reforma de Casa Bofarull (1913-1933) es la obra de arco cronológico más duradero que el arquitecto Josep M. Jujol realiza a lo largo de su trayectoria profesional. Formando parte de la nueva fachada que Jujol habilitará en la parte posterior del inmueble, un conjunto de pinturas al temple dibujarán el nuevo zócalo, bajo un azul intenso, que dará fondo a la fachada posterior. Las pinturas, actualmente en un proceso de degradación avanzado, son un manifiesto artístico de la forma de trabajar del arquitecto: lo narrativo, lo doméstico y lo figurativo convivirán, simultáneamente, con lo irregular, lo territorial y lo abstracto. Analizar esas pinturas es el objeto de las líneas que siguen a continuación.

Palabras clave: Jujol, Bofarull, modernismo, vanguardia, pintura.

Abstract

Reform of Bofarull House (1913-1933) is the work of more lasting chronological arc that the architect Josep M. Jujol did during his professional career. As part of the new facade Jujol enabled on the back of the house, a set of tempera paintings forms the new socket, under a deep blue, which will fund the rear facade. Paintings, currently in advanced degradation process, are an artistic manifesto of how the architect worked: the narrative, the domestic and the figurative coexist simultaneously with the irregular, the territorial and the abstract. The analysis of these paintings is the object of the research paper.

Keywords: Jujol, Bofarull, Modernism, avant-gardes, painting.

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 más horas ocupadas y su afición se verá 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 pintar¹.

Con estas palabras explica el hijo y biógrafo del arquitecto, Josep M. Jujol Jr., la voluntad de su padre por dedicarse a la pintura en cuanto sus obligaciones profesionales y académicas dejaran de ser tan absorbentes. Ese momento nunca llegará pero que pintar era, para el arquitecto, una actividad que traspasaba los límites del mero entretenimiento es indudable. Basta recordar la exposición que realiza el año 1926 en las galerías Dalmau de Barcelona donde muestra, además de su obra arquitectónica acabada y en curso, dieciséis pinturas. En la misma exposición también exhiben 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 Bofarull². 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 arquitectónica de Jujol se explica, en términos generales, profusamente interrelacionada con la pintura: esgrafiados de grandes dimensiones, ángeles pintados sobre las paredes, innumerables fondos tras imágenes religiosas, coloreado de claves, vigas, puertas o ventanas. Una abundancia de soluciones arquitectónicas que ha dado pie al tratamiento unívoco, en su obra, de la pintura como disciplina ornamental. En este sentido la alusión a sus intervenciones construidas, supuestamente más pictóricas que tectónicas, ha sido frecuentemente utilizada por la crítica³ sin haber reparado en la capacidad de las imágenes 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 arquitectónico⁴. Pero existe también, en la obra de Jujol, una pintura al margen de los esgrafiados, las inscripciones y los colores incorporados que, aunque utilizada en el contexto de un

¹ JUJOL (Jr.), J. M., *La arquitectura de Josep M. Jujol*, Barcelona, Gaya Ciencia, 1974, p. 124.

² 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 con la nueva galería, y el remate de la casa con el Ángel Custodio.

³ 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 passí 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». BASSEGODA, J., *Actualitat permanent de l'arquitectura de Jujol*, Valls, 1994, p. 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». BOHIGAS, O., «Josep M. Jujol», *Arquitecturas Bis*, n.º 12, p. 6.

⁴ 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». QUETGLAS, J., «Pintado con su sangre», *Escritos colegiales*, Barcelona, Actar, 1997, pp. 139-140.

edificio, se limita a un marco. Me refiero a aquella que se inscribe en el ámbito estricto de un soporte sin mayor pretensión *aparente* que la de manifestar una actitud artística.

Así ocurre a principios del siglo XX, en un lugar de Els Pallaresos, territorio que depende históricamente de la capital de provincia, Tarragona, y localmente de unas pocas casas que gestionan y explotan sus recursos agrícolas. Una de estas casas pertenece a Dolores y Josefa Bofarull, dos hermanas cuyo apellido apela a los primeros fundadores⁵ y que conservan, intactos, la influencia y el liderazgo de quienes cargan a sus espaldas con la historia y el protagonismo del origen del municipio⁶. En este contexto se requiere a J. M. Jujol, en 1913, para hacerse responsable de la reforma de la casa de las señoras Bofarull. El encargo se origina durante el disfrute de unos días estivales del arquitecto con sus parientes de La Secuita⁷, quienes le presentarán a sus futuras clientas, Dolores y Josefa. El cometido no puede ser más pragmático: consiste, inicialmente, en resolver los problemas provocados por el mal estado de algunas vigas de madera de la galería de la casa que amenazan con el hundimiento de una de las azoteas. Las reparaciones son únicamente de carácter estructural y constructivo, pero una vez comunicadas las tareas de reforma, las hermanas Bofarull sugieren al arquitecto mejorar el aspecto general de la casa.

La trayectoria profesional de Jujol, durante los años previos al proyecto de reforma señalado, no es escasa y se caracteriza, además, por un uso no convencional de los materiales empleados. Ha dirigido cinco años antes y con motivo de las fiestas de Alcover, localidad cercana a La Secuita, la ornamentación de la iglesia y del pueblo; como arquitecto independiente lleva a término la reforma del *Teatre del Patronat Obrer* de Tarragona, en 1908-1910, donde explora las relaciones perspectivas y cromáticas entre los distintos pisos del teatro, el *foyer* lateral y la

⁵ 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 Campo 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. *Vid.* FONT I RIUS, J. M., *Orígenes del régimen municipal de Cataluña*, Madrid, Ministerio de Justicia: C.S.I.C., 1946, p. 441.

⁶ El origen y antigüedad del apellido Bofarull se halla bien documentado a través de las numerosas cartas que se cruzan los antepasados de nuestras protagonistas, en busca de su estirpe. Los orígenes del primer Bofarull, según versión de Joaquín Marín cronista del rey de armas de la reina Isabel II, se remonta al siglo XIV en la figura de D. Jayme Bofarull, nacido hacia el año 1364 y que «fue el primero que se asentó en el lugar de los Pallaresos, dónde tienen su casa (...) teniendo ésta por pública voz y fama por la más principal y distinguida del expresado lugar (...)». CASTAN RANCH, A. y FERNÁNDEZ TRABAL, J., «Relat genealògic de la família Bofarull, obra de Joaquim Marín, rei d'armes de la reina Isabel II», *El fons llinatge Bofarull, barons de Ribelles: fons complementari de l'Arxiu Nacional de Catalunya*, Sant Cugat del Vallès, A.N.C., Àrea de Fons Històric, 2001, p. 67.

⁷ 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 desplaza 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 el arquitecto a su tía Rosa Gibert, desde Vilallonga a La Secuita. JUJOL (Jr.), J. M., Director del Archivo Jujol, en entrevista personal el 13 de julio de 2009.

platea a base de huecos singulares, conexiones visuales y un tratamiento alegórico del edificio; realiza unas intervenciones en la finca San Salvador de Barcelona, en 1909-1910, en las que el ladrillo se utiliza en posiciones no habituales para mostrar características plásticas desacostumbradas; dirige y construye la tienda Mañach de la calle Fernando, en 1911, que significará la primera obra en Barcelona en la que el tratamiento de los revestimientos de techos y paredes remite a un mundo onírico donde la percepción del interior asemeja un continuo licuado de superficies y mobiliario que le separa de las actuaciones de sus coetáneos modernistas y le aproxima, junto con Gaudí, a obras artísticas de autores posteriores como Miró, Arp o Dalí; también ejecutará los nuevos talleres del mismo propietario, en la Riera Sant Miquel de Barcelona, con el protagonismo de unos lucernarios próximos, en referencia, a las escafandras empleadas en los incipientes descubrimientos del mundo submarino; de 1913 es la documentación del proyecto que Jujol redacta para las viviendas pareadas de su tía Josefa Romeu, en el municipio de Sant Joan Despí, en las que la geometría maclada de cinco circunferencias convive con los múltiples miradores del edificio y los revestimientos en cubierta elaborados a base de la yuxtaposición de trocitos de vidrio desmenuzados; dibuja, asimismo, el anteproyecto de reforma de vivienda para don Josep M. Iglesias, en la calle San Olegario de Barcelona, y la reforma del nuevo presbiterio y pila bautismal de la iglesia parroquial de Constantí, con numerosas invocaciones cristianas caligráficas. Por otra parte, y en estrecha colaboración a las órdenes del maestro Gaudí⁸, Jujol ultima las pinturas que realiza en el presbiterio y la sillería del coro de la Seo de Mallorca, los rosetones del techo de la sala hipóstila y el revestimiento cerámico que envuelve cada centímetro de superficie del banco del Park Güell, intervenciones que sitúan a Jujol en un lugar intermedio entre la devoción católica y mariana aplicada como mensaje constante a sus edificios, y unas soluciones plásticas originadas a partir de elementos cotidianos que tienden claramente, en sus soluciones finales, a la abstracción.

Una actividad profesional singular, 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– y avalada por el aprendizaje al lado del maestro Antoni Gaudí, que parece animar a las hermanas Bofarull a confiarle, amén de los trabajos de consolidación, el ennoblecimiento de su vieja casa.

⁸ Los trabajos con Antoni Gaudí que Jujol había efectuado hasta la fecha son: 1908-1912 colaboraciones en los techos y hierros de los 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 Seo de Mallorca, pintura del coro y cerámicas del presbiterio; 1911-1913 plafones decorativos, inscripciones en el banco y otros del Park Güell de Barcelona. La fecha de inicio de las colaboraciones de Jujol con Gaudí ha sido objeto de polémica entre diversos autores que aún, a día de hoy, no comparten el año en el que Jujol entra a formar parte del equipo del maestro Gaudí. Las diferentes versiones se pueden consultar en COLLINS, G., *Antonio Gaudí*, Nueva York, George Braziller, 1960, p. 129; BASSEGODA I NONELL, J., *El Gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989, pp. 483-487, y *Josep Bayó i Font, contractista de Gaudí*, Barcelona, Edicions UPC, 2003, pp. 9-10; BOHIGAS, O., *La arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 193; JUJOL (Jr), J. M., *op. cit.*, p. 74.

CASA BOFARULL

La masía que Jujol ve cuando llega a Els Pallaresos no sorprende por su singularidad. Se trata de una casa rural común, de trazado rústico y un tanto descuidada por el paso de los años. Dos plantas más buhardilla, una geometría convencional en forma de cuadrado junto a un cuerpo añadido que forma el establo –fruto de una natural ampliación derivada de las cambiantes necesidades de la explotación rural–, y la escalera en una posición sensiblemente central, definen la estructura básica de la casa. La construcción orienta su fachada posterior a mediodía –desde donde se contemplan los viñedos propiedad de las señoras Bofarull– y en cuyo primer piso se dispone, como extensión de la planta noble, de una galería. Una casa, pues, de estructura rural tradicional producto de su directa vinculación a los campos de cultivo, aunque con una divergencia sustancial en relación a la idea de masía como paisaje: la casa 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 de labranza alrededor de la vivienda– sino que se sitúa en la calle mayor del pueblo, destacando por encima del resto de masías por cuanto a dimensiones y a potencial económico⁹ se refiere.

Como sucede en obras anteriores, las intervenciones de Jujol en Casa Bofarull se mueven entre la obligación de dar solución arquitectónica a las necesidades funcionales –la gestión de una casa que dispone de animales, huertos, viñedos, árboles frutales, que genera aceite, vino, grano– y el experimentalismo plástico: la recuperación de las herramientas de labranza utilizadas como refuerzos de la vieja puerta de entrada o como verjas en las ventanas; la extensión de la escalera sobresaliendo por encima de las cubiertas, en forma de torre mirador, que corona con un ángel veleta, referencia visual y necesidad vital del campo para conocer el empuje de los vientos; la abertura de nuevas ventanas a partir de sugerentes geometrías que permiten hábiles conexiones visuales en el interior de la casa; la redistribución de los establos y el paso directo hacia la calle de los caballos proponiendo singulares soluciones constructivas; o el ajardinado de la parte posterior de la casa que no olvida las relaciones figurativas entre lo doméstico y lo natural. Todas las soluciones arquitectónicas empleadas tendrán un denominador común: la descripción narrativa que Jujol realiza del mundo rural a través de materiales, formas, colores y símbolos.

Del conjunto de transformaciones que el arquitecto proyecta, la fachada posterior que alberga la galería es la única parte de la reforma cuyo concepto se halla presente ya desde sus primeros croquis¹⁰. Indicio inequívoco de la importancia que

⁹ La nobleza propia del Campo de Tarragona, es decir, 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. *Vid.* JORDÀ I FERNÁNDEZ, A., «L'època moderna (segles XVI, XVII i XVIII)», en E. Olivé Serret (comp.), *Història del Camp de Tarragona*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1989, vol. 1, p. 71.

¹⁰ Se contabilizan hasta 24 dibujos dedicados a la fachada posterior, del total de 109 pertenecientes al conjunto de láminas que se conservan en el Archivo Jujol.

el arquitecto y las propietarias conceden a esta zona de la casa, de carácter privado y sólo accesible visualmente en su totalidad a una distancia considerable, deberemos situarnos entre los viñedos y caminar unos cincuenta metros en dirección contraria a la casa para poder abarcar una fachada cuyo protagonismo se cede, por completo, al espacio de la galería de la primera planta. Y aunque la decoración pictórica no se circunscribe únicamente a las pinturas que en ella se sitúan –según hemos indicado al inicio del escrito también se halla en otros lugares y otros formatos, como los esgrafiados que recorren los huecos de esta misma fachada posterior, o los vidrios coloreados a modo de vitrales en las ventanas de la torre en esquina– es en este ámbito, filtro entre el espacio interior y el exterior, donde las composiciones de Jujol, objeto de este análisis, iluminan la pared.

Una observación previa: el espejo en el que se reflejan gran parte de las intervenciones para dignificar las casas rurales, construidas y ampliadas habitualmente al ritmo de los beneficios de los productos del campo, se halla en los edificios ilustres de la ciudad. Palacios y casas señoriales sirven de ejemplo para importar técnicas y resultados que la modesta nobleza del Campo de Tarragona encaja en sus viviendas. No es arbitrario recordar aquí que el origen sobre el reconocimiento de la policromía clásica, cuyo debate en la arquitectura española lo establece Francisco Jareño a partir del discurso pronunciado el año 1867 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *De la arquitectura policrómata*¹¹, representa el reconocimiento definitivo en la discusión sobre la incorporación del color en la arquitectura decimonónica; como tampoco puede obviarse la influencia que los descubrimientos sobre la estatuaría clásica policromada, los avances técnicos que permiten la caracterización de los pigmentos antiguos, y una sensibilidad que se deja seducir por lo romántico, lejano y exótico, transmiten al ámbito de la arquitectura. Con la reacción neoclásica, salas, paredes y techos se revisten de escenas que aluden, desde pasajes bíblicos y mitológicos, al linaje de los propietarios o ambientes históricos con los que redundar en la memoria del visitante. Los ejemplos a citar son innumerables pero como casos paradigmáticos, situados entre los siglos XVIII y XIX en Cataluña, podemos citar los salones de Casa Papiol de Vilanova i la Geltrú, Casa Llopis de Sitges, la Casa del Barón de Castellet en Barcelona, o la Sala de Juntas de la Cámara de Comercio de la Lonja de Barcelona¹².

Jujol, brillante colorista, no será ajeno a toda esta corriente finisecular que incorpora la narrativa y el color a la arquitectura, y que aplica como parte del proceso de los trabajos de ennoblecimiento del interior de Casa Bofarull. Su aprendizaje al lado de Gallissà¹³ primero, entre 1901 y 1903, y de Gaudí a continuación, a partir

¹¹ «De la arquitectura policrómata», Discurso de D. Francisco Jareño de Alarcón, leído en junta pública de 6 de octubre de 1867, *Discursos de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando*, tomo I, ed. facsímil, p. 510. Cit. en SAGASTI LACALLE, B., «La arquitectura policromada en el Romanticismo y su incidencia en Estella, Navarra», *Ondare*, n.º 21, 2002, p. 378.

¹² Vid. MARTORELL, J., *Interiors. Estructures autèntiques d'habitacions del segle XIII al XIX*, Barcelona, I. G. Seix & Barral Herms., Publicacions del Repertori Iconogràfic, 1923.

¹³ 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

de 1906¹⁴, se convierte rápidamente en la plataforma que le permite experimentar una capacidad pictórica personal innata en distintos soportes, algunos más convencionales –como fachadas, muros interiores, maquetas o engalanamientos de fiestas populares– y otros de naturaleza más singular –como los espaldares de la sillería catedralicia de la seo de Mallorca o un tramo de la antigua muralla de Barcelona.

SOPORTE Y CONTENIDO DE LAS PINTURAS

A lo largo de la pared de la galería (Fig. 1), teñida de azul intenso y cuya fachada exterior¹⁵ resuelve a partir de ocho arcos de procedencia mudéjar que descansan encima de siete esbeltas columnas de hormigón, Jujol pinta, hacia 1917 y al temple, una alegoría de las cuatro estaciones que recorre todo el perímetro horizontal y que hace las funciones de zócalo hasta media altura. El espacio utilizado es el propio del ámbito arquitectónico en el que se encuentra: un corredor de generosas dimensiones –quince metros de longitud por tres metros de ancho–, con accesos al distribuidor, las habitaciones y el despacho mirador (Fig. 2). Enmarcadas por una modesta cerámica ocre que delimita las cuatro composiciones, cada gran recuadro se interrumpe por tres de las puertas desde las que se accede a las estancias indicadas y, aunque resguardadas bajo el techo de la galería, las pinturas se han deteriorado con el paso del tiempo.

Jujol divide la superficie de cada uno de los cuatro paneles 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... Como indica el hijo del arquitecto, cada pintura pertenece a una estación del año¹⁶. El hilo conductor entre todas ellas lo forman los cestos, los frutos del campo y la vegetación que las recorre, y que se va repitiendo a modo de motivos que dibujan las escenas.

Es hora de repasar, con más detenimiento, las cuatro composiciones tomadas de izquierda a derecha.

ser referenciados a Gallissà, entre ellos, la idea de reforma, el gusto por el alfabeto como definición formal a incorporar en la arquitectura, o la práctica de una franciscana modestia, como filosofía de vida. El hijo de Jujol data el inicio de colaboración de su padre con Gallissà, en 1901. JUJOL (Jr.), J. M., *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ *Vid.* nota 8.

¹⁵ Para un análisis arquitectónico de la fachada de la galería de Casa Bofarull, *vid.* CARABÍ BESCÓS, G., «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)», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, vol. XXVI, 2013, pp. 143-166.

¹⁶ «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». JUJOL (Jr.), J. M., *op. cit.*, p. 90.



FIG. 1. Imagen de la fachada posterior de Casa Bofarull. Bajo el azul intenso de la pared del fondo se sitúan las pinturas de la galería. Fotografía del autor, julio de 2009.

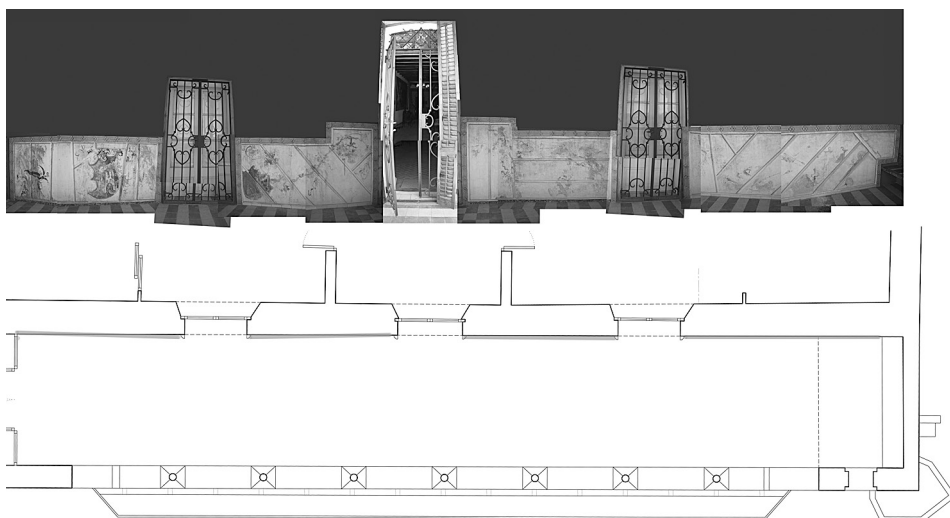


FIG. 2. Conjunto de pinturas situadas en la pared sur de la galería y su referencia en el plano de planta. La exposición solar las ha deteriorado, perdiéndose gran parte de la intensidad de los colores. Las pinturas se disponen como un zócalo cubriendo el primer tercio de la pared que separa las estancias de la galería. Fotografía del autor, agosto de 2010.

PRIMERA PINTURA. El perímetro es un rectángulo de medidas aproximadas 3×1 metros. Verticalmente se divide en seis rectángulos más de los cuales los tres primeros y los dos últimos son de dimensiones similares; el central, más ancho, contiene un recuadro en el ángulo superior derecho y un trapecio en el izquierdo. Las divisiones, como ya hemos 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» [verano], identificando la estación a la que alude esta primera pintura. 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.

SEGUNDA PINTURA (Fig. 3). Debido a la contigüidad del acceso al pasillo principal por la derecha, el rectángulo que limita el panel 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 $2,5 \times 1$ metros, aumentado ligeramente en altura el último tercio derecho. El panel se halla dividido por cuatro diagonales más una, perpendicular a la última. Una mancha indefinida, similar a la forma que presentaba el escudo de la pintura anterior, se inicia en su extremo inferior izquierdo. Hojas y ramas azules, ocre y amarillas recogen esa mancha inicial y desplazan la atención hacia el ángulo



FIG. 3. *Detalle de la segunda pintura. Fotografía del autor, agosto de 2010.*

opuesto, en el que destaca un cesto colgado de la rama que atraviesa de izquierda a derecha la composición. En el borde inferior, y cerca de la primera mancha, aparece ya muy desgastada y difícil de identificar una inscripción que bien pudiera indicar la palabra «Tardor» [otoño].

TERCERA PINTURA. Simétrica a la anterior en cuanto a dimensiones se refiere. Dos rectángulos, vertical y horizontal definen sus límites. La pintura se divide, en su rectángulo vertical, con una banda del mismo formato en el extremo contiguo a la puerta principal, y con dos bandas horizontales el rectángulo apaisado. El motivo principal lo define unas ramas que atraviesan la composición 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 de ese mismo rectángulo 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 entrevén asimismo unas letras separadas a lo largo del tramo apaisado cuyo conjunto indica la estación: «P R I M A V E R A».

CUARTA PINTURA (Fig. 4). Por último se sitúa aquella 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 × 1 metros, su superficie está dividida por medio de diagonales que se orientan en sentido inverso a las de la segunda pintura, 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» [invierno]. El panel lo protagoniza una escena alegórica de la caza del conejo: unas flechas bien visibles persiguen al animal que se acerca a otro conejo que come una zanahoria y que está siendo 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 con-



FIG. 4. Detalle de la cuarta pintura. Fotografía del autor, agosto de 2010.

serva, en perfecto estado de lectura, la inscripción «oleum effusum nomen tuum»¹⁷ 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 disponerlas, el tratamiento que hace de las inscripciones o la manera en que divide cada una de las composiciones, un modo de actuar que no depende tanto del soporte ni de la disciplina, sino de una manera de entender la manifestación artística que enlaza con algunas de las manipulaciones arquitectónicas que lleva a cabo en Casa Bofarull.

MATERIA Y LENGUAJE

1. Las divisorias de las pinturas. Una ingenua operación mental puede aportarnos datos acerca de los procesos creativos del arquitecto. Si colocamos los paneles uno detrás de otro sin la interrupción de las puertas, para identificar algún tipo de regularidad en las divisiones (Fig. 5), el resultado es taxativo: no existe ningún tipo de relación directa entre el número de separaciones, 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. Las divisorias no responden a una voluntad de reglar u ordenar las representaciones que aparecen entre ellas sino que, al contrario, fijan su objetivo en la reivindicación manifiesta 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 –los paneles, la pared de fondo, la situación, el motivo–, todo es singular, todo es irrepetible, así como sucede en la naturaleza¹⁸.

¹⁷ 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). SERAFÍN DE AUSEJO, R. P. (introducciones y revisión general), *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1971, p. 788.

¹⁸ 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 natura-

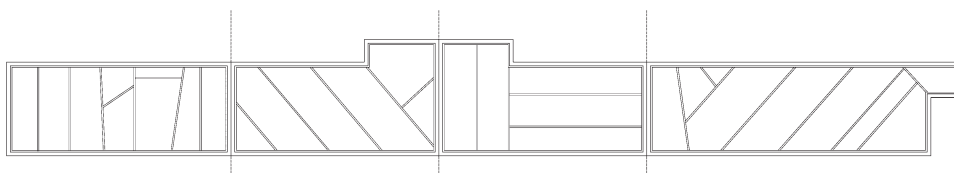


FIG. 5. Esquema de las áreas de división, en cada una de las pinturas, en la galería de Casa Bofarull. Dibujo del autor.

2. El discurso narrativo. 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 pintura conserva su propia individualidad pero manteniendo vínculos de conexión con 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 el discurso narrativo. No importa la falta de orden correlativo *natural* en las alegorías de las estaciones –Jujol dispone, de izquierda a derecha, verano, otoño, primavera, invierno–, sino el motivo en sí, las estaciones del año. La escena de la primera pintura 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. La siguiente pintura, 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 de la pintura 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 la siguiente escena 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

leza. 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». DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002, p. 28. La obsesiva diferencia en el hacer de Jujol, la testaruda singularidad de sus acciones artísticas enlazan con una idea de naturaleza sobre la cual cualquier idea de vuelta a la forma, de retorno a lo universal, destronaría la ley general de la naturaleza. En consecuencia, sólo Dios podría ejercer la repetición.

perseguido por una flecha se sucede a la de 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 Iglesia¹⁹.

Quizás un mínimo rastro del 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 Rupert²⁰ quien redactará sus *Commentaria in Canticum Canticorum* entre los acontecimientos cotidianos de la vida de Jesús y María, en clave de relato. Newman²¹ ha señalado, al respecto, que Rupert de Deutz construye una narración literal al contenido de los versos del Cantar profundamente

¹⁹ 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.*, p. 787.

²⁰ «Fer esglésies és feina d'àngels, segons visions dels profetes (Zacaries, cap. 2 amb comentari de Rupert Abad; Apocalipsi, etc.)». JUJOL, J. M., «L'església primera de Vistabella», *Lo missatge del Sagrat Cor de Jesús, març 1923*, p. 135. Dada la menuada alusión a personajes que realiza Jujol en sus escritos es prudente pensar que, cuando lo hace, es con conocimiento de causa y cierto acomodo o interés por su filosofía.

²¹ «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». NEWMAN, B., *Frauenlob's song of songs*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2006, p. 94.

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, las incisiones de los pilares de Casa Milà –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 –hoy Teatro Metropol– y las reformas de la Casa Negre, como obras enteramente propias, corroboran su profundo sentido de la fe y su afección hacia la Virgen María.

Pero en el ciclo de las estaciones pintado en la galería de Casa Bofarull se reconoce, también, no sólo una escenificación del paso del tiempo y de las actividades de un medio rural, sino una extraña composición figurativa que, como sucede en la arquitectura de la reforma de la casa, 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.

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; características, 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.

Sin embargo 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 instalan 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, de incorporar parte de la nueva realidad. Una mirada que reconoce la confianza en la mancha y el color como aquella técnica que, partiendo de lo existente, se acerca a una abstracción no intelectualizada que es compartida por otros pintores. Uno de estos autores, coetáneo a Jujol, será Joaquim Mir. Aunque nunca se conocieron –el pintor residirá en la isla de Mallorca coincidiendo en el tiempo con las intervenciones de Jujol en la sede de la Catedral– participarán de una visión que irá 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. 6). Su origen es diverso; su situación también: los



FIG. 6. *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 (col. part. 1903).*

espaldares del coro en la Catedral de Mallorca servirán de soporte a las pinturas de Jujol; y la cala San Vicenç, en 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 ocres 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 coro²². 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 Rusiñol, motivos que no hubieran sido nunca reproducidos por artista alguno. Cuando le preguntan a Unamuno acerca de la pintura que

²² «(...) 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». QUETGLAS, J., *op. cit.*, pp. 141-142.

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 Unamuno, 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 policromado²³; su camisa, sus manos, su barba... 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 paredes.

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 la catedral, ordena su expulsión. 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 paneles, 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.

EPÍLOGO

El movimiento desacompañado e irregular que muestran las composiciones de la galería de Casa Bofarull puede leerse, en definitiva, como una operación similar al resultado del recorrido cinematográfico de una cámara apoyada sobre el hombro, cuyo vaivén se transmite directamente en la percepción de las imágenes. Ese hacer

²³ «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, el sarbres del costat, apareix en 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 apareix en 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 PLA, J., *op. cit.*, p. 192.

constante, ese grabar una situación en, y desde el movimiento, ese actuar del cual sólo nos quedan rastros y huellas a modo de fragmentos cada vez más debilitados por la acción del sol, nos aproxima las pinturas de Jujol a aquellas otras propuestas europeas de vanguardia que hacían, del proceso y no tanto del producto, el centro gravitacional de la obra.

Y aunque no es difícil hallar –como ya hemos apuntado al inicio del escrito– en las casas señoriales del XVIII y del XIX situadas en provincias los arrimaderos pintados de los salones principales, vestigio de una manera de ennoblecer el espacio a través de la pintura, Jujol efectuará una operación similar en la galería de Casa Bofarull pero con algunas diferencias: la primera, el material.

Si un revestimiento debía estar expuesto a la intemperie –y las pinturas de la galería, aunque parcialmente resguardadas, continúan hoy día por su ubicación sometidas a los cambios de temperatura y humedad– era más habitual acudir a la cerámica como muestra la tradición local y popular de la arquitectura catalana, iniciada ya a principios del siglo XVII²⁴. Es razonable, pues, pensar que limitaciones de carácter económico sugirieran llevar a cabo una pintura al temple, más rápida y menos costosa por cuanto dependía únicamente de la realización del arquitecto sin intervención de otros industriales. Aunque también es momento de recordar que la cerámica esmaltada ya dispone de su papel en las composiciones –enmarca y limita cada uno de los paneles–, otra observación hace más difícil pensar en términos de índole estrictamente económica: ¿no es, la pintura, aquella actividad tan anhelada por Jujol como para reservarse el placer de firmar la obra de reforma, a través de una intervención conducida directamente desde su mano? Si el interrogante es difícil de contestar desde posiciones que miden la productividad en términos de eficacia, deberemos acudir al *credo jujoliano* el cual nos conduce, inevitablemente, a otras actitudes diametralmente opuestas.

José Llinás, seguramente el arquitecto con una visión más concreta de la arquitectura de Jujol avalada por los años de estudio, análisis, proyecto y restauración²⁵ de algunas de las principales obras del arquitecto, nos ofrece la pista desde el título de una de sus conferencias: *Jujol = Domingo*²⁶. O lo que es lo mismo, trabajar –proyectar, reformar, dirigir– equivale a descansar, a gozar del *tiempo improductivo*. Pintar la galería de Casa Bofarull será, por tanto, la manifestación última de ese placer que Jujol mantiene, de manera manual y directa, con el proyecto de reforma de la casa.

²⁴ La baldosa cerámica como revestimiento cumplía, además, una función higiénica: preservar de la humedad aquellos paramentos susceptibles de mojarse: cocinas, lavaderos, comunas, etc. Por otra parte, la iconografía representada y el cromatismo empleado en las baldosas cerámicas eran amplios y variados.

²⁵ José Llinás realiza intervenciones de consolidación en la galería de Casa Bofarull (1992), restaura el Teatro Metropol (1996), redacta el plan director de la reforma de la iglesia de Vistabella (2010), y dirige la restauración del campanario de la iglesia de Sant Jaume en Creixell (2011), entre otros proyectos.

²⁶ LLINÁS CARMONA, J., Conferencia *Arquitectura = Domingo*, Barcelona, C.O.A.C., 3 de julio de 2003.

La segunda diferencia anunciada, tiene que ver con el uso de la tradición: acostumbrado como está el arquitecto a utilizar el lenguaje como una moneda de cambio y no como un referente, su solución pictórica será más un manifiesto de la fragmentación que de la composición. Orden, regularidad, o simetría se habrán vuelto ya definitivamente estériles para definir unas acciones que compartirán, en su realización, un interés mayor por el proceso que por el resultado. 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, 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 aficción como característica inherente a su modo de 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 que hace, de la continua transformación, un concepto que subyace en su trabajo: el interés manifiesto por la irregularidad y la ausencia de repetición. Dos características que, lejos de ser ingenuas, señalan la dirección de un modo de hacer más próximo a las tendencias artísticas de vanguardia que desde hace algunos años resuenan ya en Europa y que alejan, la obra de Jujol, de una reductiva y excesivamente local mirada regional. Bajo ese foco parecen hallar mejor posición las pinturas de la galería de Casa Bofarull.