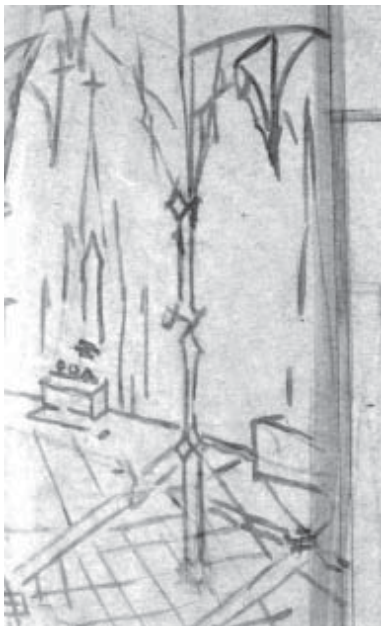


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats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

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

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



Universitat Politècnica de Catalunya
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Tesis Doctoral
**Sobre el oficio y la técnica en la obra
de Josep Maria Jujol**

Autor
Diego Alberto Rodríguez Lozano

Directora de Tesis
Cristina Jover Fontanals

Barcelona, 27 de enero del 2006

A Sylvia y Santiago...

los dos soles de mi vida,
la mitad de esta labor es suya.

Agradecimientos.

Al Tecnológico de Monterrey (ITESM), Campus Monterrey (en especial al Dr. Enrique Zepeda y al Dr. Alberto Bustani) y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por su apuesta a este proyecto y por el prolongado apoyo prestado.

A Josep Maria Jujol Jr. por toda la información que me facilitó y por permitirme consultar el arxiu familiar; a Josep Llinás por su orientación y conversaciones; a Carlos Flores por su inspiración y por sus constantes palabras de ánimo; a Antonio Salcedo por su dedicación a la revisión de esta tesis y por sus atinados comentarios; a Pedro Pablo Vaquer por sus peculiares revisiones via e-mail; a la Sra. María Mercé Segut por permitirme visitar la Casa Bofarull; a la Sra. Dolors Solanes por permitirme visitar en varias ocasiones la iglesia de Vistabella; al Sr. Ferran Soriano por permitirme visitar el principal y entresuelo de la Casa Planells, así como al Sr. Fernando Zalamea por permitirme visitar el primer piso de la misma casa; a la Sra. Pepita Carnicer por su orientación y visita a la capilla de Mas Carreras; a Núria Masnou y Montse Viu del Arxiu Históric del C.O.A.C. Delegación Barcelona; a Montserrat Duran del Arxiu Históric de Sant Joan Despí; a Elisanda Pla y Neus Vilaplana de la biblioteca y Arxiu Históric de la ETSAB; al Arxiu Fotogràfic de Barcelona; a Josep Quetglas por sus consejos sobre cómo analizar proyectos; y por supuesto, a mi directora de tesis, Cristina Jover, por su paciencia, su ánimo, y su orientación.

Finalmente, gracias a mi esposa y a mi hijo, a quienes robé tantas horas. A mis padres, por su constante y permanente apoyo. Y a mis compañeros y amigos durante todos estos años en Barcelona, a Félix, Philip, Chris, Héctor, Diego, con los que esta tesis estará por siempre ligada.

CONTENIDO

Introducción. Sobre el oficio y la técnica.	1
<i>Primera parte: Indagaciones sobre la materia.</i>	
Capítulo I La yuxtaposición liberada.	11
Capítulo II Reciclaje: objetos con contenido.	47
<i>Interludio.</i> <i>Sobre la tienda Manyac...</i>	73
<i>Segunda parte: Indagaciones sobre el dibujo.</i>	
Capítulo III Trazos.	85
Capítulo IV Notas sobre el proceso proyectual I: Casa Planells.	115
Capítulo V Notas sobre el proceso proyectual II: Iglesia de Vistabella.	157
Conclusiones. Invariantes.	199
Anexo I Documentación gráfica.	207
Anexo II Cronología de la obra de Jujol.	444
Anexo III Cronología integral.	457
Anexo IV Referencias bibliográficas y de prensa.	485

INTRODUCCIÓN.

Sobre el oficio y la técnica.

Más de un error, que estropea los juicios sobre las obras humanas, se debe a un singular olvido de su génesis.

Paul Valéry
Escritos sobre Leonardo da Vinci.
(1957)



Imágenes del Santuario de Montserrat en construcción. 1926-1929. Montferri (Tarragona). DG-324, DG-328 y DG-325.

Si hay algo seguro que podemos decir sobre la práctica arquitectónica contemporánea es que existe una tendencia de alejar al arquitecto de la obra. La negación absoluta de una relación corpórea entre arquitecto y materia parece ser la inexorable sentencia de nuestro tiempo.

Pero hubo un tiempo en que esto no fue así. Un tiempo en que el arquitecto trabajaba directamente con la materia además de con el papel. Un tiempo en que esta relación corpórea con el material era lo habitual. Esa práctica, ese oficio y esa técnica, se presentó en Cataluña por última vez de forma clara y contundente en la generación del movimiento popularmente conocido como *modernismo*. Arquitectos como Domènech i Montaner, Gallsá, y por supuesto Gaudí, trabajaban íntimamente con la materia. Una generación muy influenciada por las teorías de mediados del XIX claramente contrarias al industrialismo reinante y en búsqueda de una recuperación de las raíces arquitectónicas más puras. Dentro del conjunto de arquitectos que se educó durante este tiempo, hubo uno que prolongó esta manera de trabajar sorpresivamente hasta la mitad del siglo XX, ese arquitecto fue Josep Maria Jujol.¹

La obra de Jujol se nos presenta como inmejorable ejemplo de un modo de hacer único y distinto, por una parte ligado a ese espíritu de *recuperar* un modo de trabajar ya perdido, y por otra, proponiendo una manera de entender la arquitectura desde una óptica completamente ajena a los convencionalismos clásicos o modernos. Se trata de una obra ubicada en el germen mismo de la modernidad y en la más dura crítica hacia la misma. Y precisamente esta condición paradójica es la que otorga valor a su práctica proyectual. Nuestro interés radica entonces en recuperar un modo de trabajar ya perdido pero sin caer en anacronismos utilizando una obra con vigencia crítica y, posiblemente, metodológica.

¹ Contrariamente a lo que se pueda pensar –tomando en cuenta la gran cantidad de dibujos existentes en los archivos– Jujol tenía una manera de trabajar que se alejaba bastante de la idea de dibujarlo todo. Tan es así que hay infinidad de detalles que nunca fueron dibujados, sino que fueron ejecutados por él mismo directamente en la obra.

Algo singular de la práctica *jujoliana* es que marca un camino que no fue recorrido por nadie. Prolongar durante casi medio siglo una manera de trabajar en la que el arquitecto tocaba la materia tanto como un artesano condujo a nuestro autor hacia un aislamiento absoluto. ¿De qué otra manera entender el hecho de que la participación de este conjunto de obras y proyectos en el desarrollo arquitectónico que culmina con la consolidación del proyecto moderno fuese nula? Su condición de *autor-isla* se debe en gran medida a dicho desplazamiento temporal: prolongar un modo de hacer, llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Todo esto no hace sino confirmarnos que nos encontramos ante una obra de difícil captura, escurridiza. La dificultad de asirse a una obra inmersa en esta condición nos lleva a utilizar una mirada poliédrica, de múltiples aristas. El espíritu de la tesis reside en ese tipo de mirada.

Para evitar un discurso excesivamente fragmentado nos apoyamos en conceptos claros que delimitan el objeto de estudio y ayudan a enfocar esta múltiple mirada. Los primeros dos ya están presentes en el propio título de la tesis. Oficio y técnica son términos que nos remiten inmediatamente al *cómo*. Y más específico aún: al *cómo se producen las cosas*. Lo que nos interesa de Jujol no es tanto su obra sino su práctica, su propia manera de hacer arquitectura. En el fondo, de lo que se trata es de manifestar una verdadera preocupación por el oficio de arquitecto, por indagar sobre la *génesis* de una obra. El qué, el cuándo, el dónde y demás posibles preguntas no formarán parte esencial de este discurso, es en el *cómo* donde residirá toda la sustancia, todo el contenido.

Para esto hay que entender la técnica como la *Tékhnē* griega: como materia y como conocimiento, como habilidad manual y actividad intelectual al mismo tiempo.² Pero habrá que entenderla también como el *desocultamiento* heideggeriano.³ Considerar la *tékhnē* como un modo de saber (un “salir de lo oculto”) que nos lleva a “la verdad” no deja de ser sumamente sugerente y de cierta manera conecta con la manera de hacer de Jujol. Por otra parte, hay que entender el oficio como el *opificium* (*opus/faciō*) latino, como *la creación de*

² Los griegos entendían el vocablo en un sentido completamente distinto al actual. Para nosotros, técnica es un hacer, para el griego, es un *saber* hacer. El concepto de *Tékhnē* (τεχνη) pertenece al orden del saber, principalmente referido al saber curar, saber contar, saber medir, saber construir, saber dirigir batallas. Ver al respecto: Martin Heidegger; “Sobre el origen de la obra de arte” en *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. pp. 37-68.

³ “*Tékhnē* (τεχνη) no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las Bellas Artes. La *tékhnē* pertenece al traer-ahí-delante, a la *poiesis* (ποιησις), es algo poético. (...) Lo decisivo de la *Tékhnē* no está en absoluto en el hacer y el manejar, ni está en la utilización de los medios, sino en el hacer salir de lo oculto (...) La *técnica* esencia en la región en la que acontece el hacer salir de lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la *aletheia* (αλεθεια), es decir, la verdad”. Martin Heidegger; “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y Artículos*. Ed. Serbal. Barcelona, 1994. pp. 15-16. (el original fue publicado en 1958)



Bóveda principal del Santuario de Montserrat en construcción. 1928-1929. Montferri (Tarragona). DG-331.



Teatro del Patronato Obrero en construcción. Reutilización de un pilar para el apeo de un muro. 1908. Tarragona. DG-037.

una obra necesaria. Comprender que el *faciô* no es solamente un “hacer” sino un “imaginar”, un “crear” y un “suponer”; y considerar que el *opus* no es sólo una “obra” sino algo que es “necesario”.⁴

Oficio y técnica nos remiten entonces al *obrar* de Jujol, a su actividad creadora. Pero aún podemos estrechar más el espectro de nuestra mirada. Particularmente el oficio en el que se inscribe el trabajo de Jujol parece responder a un conocido vaticinio hecho ante el umbral del siglo XX...

El interés estaba centrado en el artista que no se avergonzaba de tomar entre sus manos martillo y cincel para prender el *oficio* de cantero. Ya no estaba por debajo de sus colegas que sólo dibujaban y modelaban, como antaño, sino por encima (...) También la arquitectura tendrá que someterse a las exigencias de estos tiempos. El arquitecto trabajará más en la obra (...) El dibujo de detalles ornamentales, laborioso y totalmente innecesario, desaparecerá. Entonces, en el mismo taller, incluso eventualmente *in situ*, el maestro hará modelar el adorno siguiendo un croquis y, *con su propia mano*, hará las correcciones necesarias (...).⁵ [la cursiva es nuestra]

Esta descripción que hace Adolf Loos de una “nueva” manera de trabajar en las postrimerías del siglo XIX tiene conexiones más que evidentes con lo sucedido durante ese mismo período en Cataluña, siendo el caso de Jujol uno de los más ejemplares. Trabajar directamente con el material, la mano del arquitecto dando forma a los detalles, al ornamento. Esta apología al trabajo artesanal no puede más que producir nostalgia hoy en día, pero nos acerca a ese modo de hacer ya perdido representado por la obra de Jujol.

Como oposición a dicho obrar, recuperamos uno de los retratos más certeros hechos sobre la práctica proyectual contemporánea, y que aunque data de los años setenta, podemos afirmar que continúa vigente:

En la confección del *método* asistimos a una especie de sustitución física de las técnicas artísticas por parte del *método* proyectual. No es casual que la palabra modelo sea usada operativamente por el arquitecto en todos los niveles dimensionales, desde el diseño de objetos hasta la forma

⁴ El término *Oficio* surge a raíz de mi disconformidad con respecto al término *Método*. Y no tanto por su etimología en sí –la cual tiene interés: “camino hacia..., persecución, viaje”–, sino por el uso que se le ha dado al término durante al menos los últimos treinta años dentro del campo de la arquitectura: *método* es sinónimo de rigidez, de inflexibilidad, de pura operatividad. En cambio, al descubrir el compuesto *opificium* abrimos un abanico más amplio de significados gracias al *opus* y al *faciô* latinos. Por una parte, el *opus* no solamente significa “obra” sino también un “hay que...”, lo que es menester, lo que es necesario”; y por otra el *faciô* no solamente significa un “hacer” sino también un “imaginar”, un “crear” y un “suponer”. De tal forma que puede entenderse el *oficio* como el hecho de *crear* o *imaginar* una obra *necesaria*. (ver nota sobre etimología al final de la introducción)

⁵ Adolf Loos; “La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir” en *Escritos 1897-1909*. El Croquis. Madrid, 1993. pp. 122-123. (el original fue publicado en Viena en 1898)

del territorio. (...) el ejercicio del diseño, del instrumento para representar el objeto, constituye la única relación corpórea que el arquitecto mantiene con la materia física que debe formar: es su última “manualidad” y debe defenderla encarnizadamente.⁶

Aquí Gregotti es contundente, el único contacto que el arquitecto tiene con la obra hoy en día es a través del papel. Se han fabricado una serie de herramientas –todas vinculadas al dibujo– que conforman un ente abstracto denominado *método proyectual*, el cual, adquiere tanto protagonismo que desplaza cualquier otro aspecto tradicionalmente presente en el proceso creativo de una obra. La *sustitución de las técnicas artísticas por un método proyectual* enunciada por Gregotti no es otra cosa que la sustitución del artesanado por el dibujo. Y éste es quizá el cambio más importante entre el antiguo *oficio* de arquitecto evocado por Loos y la *práctica* profesional actual. Pues bien, la distancia que separa a ambas posturas es salvada en el hacer jujoliano: *el contacto con el material y el dibujo como herramienta*; la mano y el cincel sobre la obra... el lápiz y la tinta que recorren el papel en busca de ideas.

La tesis gravita sobre estos dos ejes. A través del primero de ellos – el contacto con la materia– haremos un recorrido por algunos procesos que son la esencia de la manera de trabajar de Jujol. Temas como la yuxtaposición, el reciclaje, y la transformación epidérmica, aparecen como protagonistas de esta primera parte.

Es evidente que el contacto físico que Jujol tiene con su obra ocurre en la superficie. Y aunque el concepto de lo epidérmico recorre toda la obra jujoliana, veremos que se encuentra con mayor frecuencia en los proyectos de remodelación y reforma. Es en ellos donde encontramos los desplazamientos y yuxtaposiciones tan característicos de su hacer. Ciertamente, el grado de libertad con la que Jujol conjunta los materiales con los que trabaja nos lleva a sacar conclusiones precipitadas. Decir que Jujol no tenía método compositivo alguno, que era más bien libre, intuitivo y espontáneo, es ya un lugar común que aparece repetidamente en los estudios publicados. El tema me parece poco fértil si continuamos por esta línea argumental. Precisamente uno de los objetivos de esta tesis es demostrar lo contrario: la existencia de ciertos procedimientos específicos aplicados por Jujol a cada uno de sus proyectos y que proporcionan una coherencia interna a toda su obra. Dichos procedimientos serán analizados primero desde la óptica del contacto con la materia.

Apoyados en el segundo eje de la tesis –la práctica del dibujo– indagaremos sobre el origen de la obra. Es importante aclarar que al introducirnos en la génesis misma de un proyecto lo que interesa no es tanto el dibujo en sí mismo sino entender el modo en que está gestando y fabricando la obra el propio autor. Por tanto nos



Firma del autor en la Ermita del Roser en Vallmoll, 1927. Jujol Architectus.



Firma del autor en uno de los balcones de la Casa Andreu. 1920-1927. Els Pallaresos (Tarragona).



Decoración de la puerta de la Casa Andreu. 1920-1927. Els Pallaresos (Tarragona).



Detalle ornamental de forja en la entrada de los lavaderos de la Casa Bofarull. 1914-1931. Els Pallaresos (Tarragona).



Decoración en el interior de la capilla de Mas Carreras. 1935-1944. Roda de Bará (Tarragona).

⁶ Vittorio Gregotti; *El Territorio de la Arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1972. pp. 24-26.



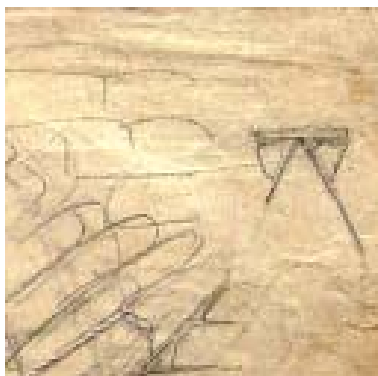
Boceto de fachada del segundo proyecto de la Casa Planells. DG-282.



Minúsculo boceto representando una posible sección del pasamanos para la escalera de la Casa Planells. DG-303i.



Sección del primer proyecto de la Iglesia de Vistabella. DG-180.



Croquis de uno de los remates de la Iglesia de Vistabella fabricado con las piedras del lugar. DG-183d.

situaremos en el difícil campo de las dudas, de las intuiciones, pero también de las certezas y de las decisiones tomadas a lo largo de todo el proceso creativo. Y al hablar de proceso, hablamos de *tiempo*. De todo lo que sucede en ese intervalo de tiempo preciso que es la fijación de una idea arquitectónica en materia.

Rastrear lo sucedido sobre el papel tiene sus inconvenientes y requiere de un par de advertencias. La primera de ellas –y quizá más obvia– tiene que ver con la imposibilidad de reconstruir el proceso. Y aunque trataremos más este tema en el capítulo III (dedicado al dibujar de Jujol), solamente aquí mencionar que no trataremos de reproducir una *narrativa de lo que sucedió en la mente del autor sino de construir un análisis acerca de sus fines y de sus medios para conseguirlos*.⁷

Una segunda advertencia tiene que ver con la relación entre participante y observador. Recordemos que *el participante entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte*.⁸ El participante actúa inmerso en una cultura sin tener una conciencia racional de ello... *el observador no tiene este tipo de conocimiento de la cultura*. Sin embargo, *lo que el observador puede tener es una perspectiva*.⁹ De manera que tengamos siempre en cuenta que somos observadores y no participantes. No podemos pretender estar ahí, al lado de Jujol, dibujando.

Para nuestro análisis elegimos una casa y un templo (cap. IV y cap. V). Estamos convencidos de que es alrededor de estas dos tipologías sobre las que gira toda la propuesta de Jujol. De hecho, podemos decir que ambas son equivalentes, al menos para Jujol la casa también es un templo.¹⁰

Estos dos ejes dan forma a la estructura de la tesis y contienen implícitamente los dos aspectos fundamentales para cualquier análisis: la propia materia y la secuencia de intervalos temporales que la han llevado a ser como es. De esta manera, hemos visto como los conceptos de *oficio* y *técnica* han acotado el objeto de estudio reduciéndolo al análisis del *cómo*; mientras que por su parte, *materia* y *dibujo* nos orientan y dirigen nuestra mirada hacia temas tangibles y comprobables. Ambos aspectos, como veremos, son fundamentales para comprender el modo de operar jujoliano.

⁷ Michael Baxandall; *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*. Yale University Press. New Haven & London, 1985. p.109. (traducido del inglés por el autor)

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ “Si los hombres vivieran verdaderamente como hombres, sus casas serían templos... Nuestro Dios es un Dios doméstico tanto como un Dios celeste. (...) Hay un altar en cada una de las casas del hombre. Que no lo olviden los hombres cuando derriben a la ligera sus casas y arrojen lejos sus pedazos.” John Ruskin; *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1997. pp. 208-210. (el título original fue publicado en 1848).

Aproximarse a la obra de Jujol de esta manera es algo que sencillamente no se ha hecho. Los estudios que hay son casi todos de carácter histórico, no hay ninguno que haya estudiado con profundidad los entresijos de su manera de trabajar. Algunos intentan ubicar a Jujol dentro de la historia de la arquitectura catalana y otros intentan relacionarlo con las demás artes. Carlos Flores ha estudiado con profundidad la relación que tuvo Jujol con Gaudí en clave de binomio creativo. Joan Bassegoda se ha dedicado a separarlo de Gaudí en todo lo posible. Montserrat Duran ha realizado un trabajo de investigación histórica sobre la obra en Sant Joan Despí. Josep Ma. Jujol Jr. se ha concentrado en los aspectos biográficos. Por su parte, autores holandeses y americanos han realizado un valioso trabajo divulgativo sobre su obra. Evidentemente, todos estos estudios han sido de gran utilidad para esta tesis, pero lo que hemos hecho aquí es muy distinto. Solamente Carlos Flores, Ignasi Solá-Morales y Josep Llinás apuntan un poco a la manera de trabajar de Jujol. También son los más serios en cuanto a que intentan obtener una visión propia pero fundamentada sobre su obra. Los tres son muy originales, pero su estudio es breve y compacto. Esperamos que la extensión y profundidad que otorga una tesis doctoral compense y complemente la brevedad de dichos estudios. Por tanto, la originalidad de esta tesis radica sobretodo en el enfoque, en el *dónde* se pone la mirada.

Finalmente, y para incidir más en que nuestro interés no se encuentra en el análisis de una obra terminada sino en la recuperación del *obrar* de Jujol, cerramos esta nota introductoria de la misma manera que la iniciamos, con un fragmento de un pensamiento que será de apoyo frecuente para esta tesis...

Hay en mí una tendencia original, invencible –acaso detestable– a considerar la obra acabada, el objeto finito, como desecho, residuo y cosa muerta; a veces, sin duda, tan bella y pura como la concha de la que una vida formó el nácar y la espiral, pero que la vida ya ha abandonado dejándola inerte a merced de la muchedumbre de las olas. (...) Pienso en la materia de esas obras... y la veo pasar del desorden al orden, de lo informe a la forma, de lo impuro a lo puro. Imagino al artista adoptando por turno tantas caras y actitudes: inventor y poeta, ejecutante, luchador y jugador que tienta su suerte; ora improvisador, ora calculador, ora observador minucioso. Sin olvidarme del gran papel del azar, afrontado y combatido, implorado a veces, a veces propicio... De esto me gusta que una obra me hable. Nada me excita más que la idea de ese drama de transformaciones que es posible soñar, danza pantomima o figuración, sucediéndose ante uno...¹¹

Con estas advertencias finales, y con esta cita de Valéry como acompañante, adentrémonos en el actuar de Jujol.

¹¹ Paul Valéry; “Mi busto” en *Piezas sobre arte*. La balsa de la Medusa. Madrid, 1999. p.209-210. Título original: *Mon buste*. Publicado como prefacio en el catálogo de la exposición: *Sculpture de 1923 a 1935, Renée Vautier*. Gal. Charpentier, Paris, 1935.

*Nota sobre la documentación:

Muchas de las imágenes que acompañan al texto son reducciones y acercamientos de los dibujos originales de Jujol. En estos casos, utilizaremos las siglas DG seguidas de un número para identificar el documento incluido en la Documentación Gráfica que compone el Anexo I. Con esta referencia puede consultarse dicho anexo para ver con más detalle el dibujo que interese. Por ejemplo: DG-299, se refiere al documento 299 contenido en el Anexo I.

*Nota sobre el análisis etimológico:

Para todos los casos se utilizaron las siguientes fuentes: Pierre Chantraine ; *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Editions Klincksieck. Paris, 1980. Joan Corominas; *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Ed. Gredos. 2da Reimpresión. Madrid, 1991. A. Ernout & A. Meillet ; *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. 4ta ed. 1985. María Moliner; *Diccionario del Uso del Español*. Ed. Gredos. 20ª reimpresión. Madrid, 1997. E. Roberts & B. Pastor; *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Alianza Editorial. 2da reimpresión. Madrid, 1997. Santiago Segura; *Diccionario Etimológico Latino – Español*. Ed. Generales Anaya. Madrid, 1985. Florencio Sebastián Yarza; *Diccionario Griego – Español*. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1972.



Primera parte: Indagaciones sobre la materia.

CAPÍTULO I

La yuxtaposición liberada.

En esta yuxtaposición de grabados y fotografías se logran suponer las más peregrinas cosas y he visto cómo se relacionan las medusas y las bocas así como las manos y los cactus.

Ramón Gómez de la Serna
Automoribundia (1888-1948).
(1948)

No podemos dejar de asociar la obra de Jujol con esta idea de “colocar junto a...”. Desde sus primeras colaboraciones con arquitectos su labor fue la de ser un *completador* de las obras, aquel que viene después para añadirles algo. Este carácter aditivo de sus intervenciones le viene dado por encargo de sus primeros maestros –prácticamente todo lo que hace para Gallisá y para Gaudí es de esta naturaleza– y es probable que haya marcado la totalidad de su obra.

Lo primero que tenemos que hacer es comprender la amplitud del término: yuxta-poner. Este es un compuesto de las voces latinas *juxtâ* [junto a...] y *pônô* [poner, colocar]. Pero particularmente es el latín *juxtâ* el que nos ofrece más de sí, ya que de su derivado *juxtare* también da origen a términos como *justar* que significa “luchar en un torneo” o *justa* que es propiamente una “lidia o torneo”. La etimología ya nos ofrece una primera pista: la colocación de dos cosas, una junto a la otra, en *lucha*, en *enfrentamiento*.

En un delicioso libro de Gianni Rodari que habla sobre el arte de inventar historias, o mejor aún, del arte de *fabular*, y que fácilmente puede extenderse a otras formas de creación, el autor establece como modelo primigenio para empezar a fabular lo que él llama el *binomio fantástico*:

En realidad, para provocar una chispa, no basta sólo con un polo eléctrico, debe haber dos. Una palabra sola “actúa” únicamente cuando encuentra otra que la provoca, que la obliga a salir de su camino habitual y a descubrir su capacidad de crear nuevos significados. No hay vida donde no hay lucha. (...) La pareja, el par, son anteriores al elemento aislado.¹

Hay que recordar que esta idea es muy compartida por artistas y teóricos del arte durante casi todo el siglo XX. El mismo Paul Klee opina que *el concepto es imposible sin su contrario* y que *no existen conceptos por sí solos, sino binomios de conceptos*.²

¹ Gianni Rodari; *Gramática de la fantasía*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1998, p. 18. Título original: *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Einaudi. Torino, 1973.

² Paul Klee; *Teoría de la forma y de la figuración*. Feltrinelli Editore, Milano, 1959, p. 15. “Il concetto impensabile senza il suo opposto: il suo assumere risalto dall'opposto. Senza el suo opposto, il concetto non è operante”.

Rodari continúa explicando su modelo:

Una historia puede nacer tan sólo a partir de un *binomio fantástico*. “Caballo-perro” no es en realidad un binomio fantástico, sino una simple asociación dentro de una misma clase zoológica. La imaginación permanece indiferente al evocar a los dos cuadrúpedos. (...) Es necesario que haya una cierta distancia entre las dos palabras, que una sea lo suficientemente diferente de la otra, y que su aproximación resulte prudentemente insólita, para que la imaginación se vea obligada a ponerse en marcha (...). Por esta razón, es aconsejable elegir el binomio fantástico mediante el azar. (...) Cuando era maestro, le pedía a un niño que escribiera una palabra en la parte visible de la pizarra, mientras que otro lo hacía en la parte posterior. (...) Si un niño escribía, a la vista de todo el mundo, la palabra “perro”, ésta ya era una palabra especial, lista para formar parte de una sorpresa (...). Cuando al girar la pizarra podíamos leer, por ejemplo, “armario”. Los niños la acogían con una carcajada general. (...) un armario en sí no hace reír ni llorar, no es más que una presencia inerte, una trivialidad. Pero aquel armario, haciendo pareja con un perro, era algo muy distinto. Era un descubrimiento, una invención, un estímulo excitante.³

El método que expone aquí Rodari para generar un acto creativo es verdaderamente ilustrativo para entender una de las maneras de hacer de Jujol. En ese encuentro violento entre dos cosas reside el mismo origen de la obra. Es a partir del choque, cuyo significado se encuentra escondido dentro del mismo término *yuxta-poner*, como se construye la obra. La elección del término no es gratuita. Jujol agrega indiscriminadamente pieza sobre pieza pero no de forma armónica, sino haciéndolas colisionar unas con otras. Cada fragmento agregado entra en tensión con el anterior. Si no, ¿cómo explicar que en un mismo edificio coexistan una tribuna en forma de carroza, una cúpula barroca y una espiral sostenida por cajas de zapatos? Es en el choque donde Jujol se recrea.

Ahora bien, también entendamos, como dice Rodari, que cada una de las piezas sueltas no nos merece ninguna atención. Tribuna y carroza son conceptos formales que por sí mismos no nos despiertan la mirada, pero una “tribuna-carroza” inevitablemente nos hace volar la imaginación y nos lleva a otras realidades. El valor no es propiedad de las piezas sino que está en su unión.

Hay dos proyectos fundamentales donde este *modo de operar* de Jujol es más que evidente, y son las reformas de la casa Negre en Sant Joan Despí y de la casa Bofarull en la pequeña población de Els Pallaresos (Tarragona). Sobre el hecho de que ambas sean reformas vale la pena detenerse.

Los proyectos de remodelación y reforma los aborda y resuelve de una manera muy particular. Pueden entenderse como pequeños laboratorios donde Jujol experimenta soluciones, o mejor aún, aplicaciones diversas. Estas obras y proyectos suelen ser muy prolongados en el tiempo (casa Negre, 11 años; casa Bofarull, 17 años; convento de las Carmelitas en Tarragona, 10 años), y realizados bajo una generosa libertad creativa.



DG-157. Casa Negre. Tribuna original. 1920.



DG-162. Casa Negre. Colocación del ocelot en el jardín de la casa. 1915-1920.



DG-035. Dibujo de esgrafiado para la casa Gallisá. 1906.

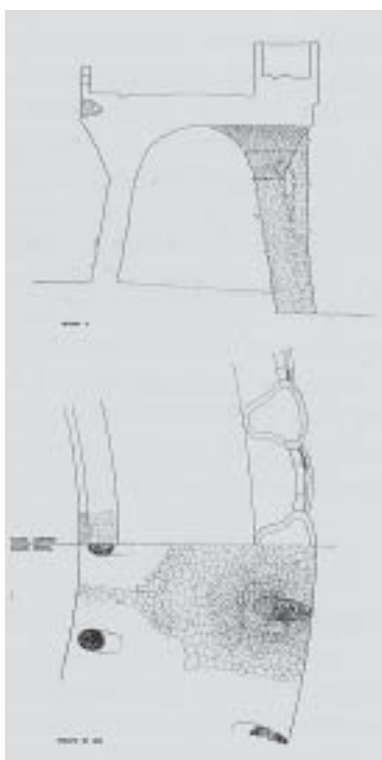
³ Gianni Rodari; op. cit., p. 19.



Esgrafiados de la Casa Gallisá. 1906.



Viaducto inferior del Park Güell. 1901-1903.



Dibujo del viaducto inferior del Park Güell. (E. Torres y J. A. Martínez. Lapeña)

Es en ellos donde Jujol *ajusta* lo existente para convertirlo en otra cosa. Es en ellos donde esta yuxtaposición liberada y sin aparente sentido toma más fuerza. Y es en estos proyectos de remodelación donde ciertos autores han ubicado la situación del *collage* en la obra de Jujol. En cualquier caso, Jujol nunca los aborda como una intervención absoluta. Tampoco se trata de una visión ya depurada en la cabeza. Se trata de un *ir haciendo*, poco a poco, lentamente.

Como ya dijimos antes, esta manera de trabajar no le era ajena a Jujol. La colaboración que inicia con Antoni Ma. Gallisá a partir de 1901 se compone casi en su totalidad de esgrafiados; que básicamente son un añadido a la arquitectura. Y no hay que olvidar que precisamente es Gallisá al que el propio Jujol reconoce como su gran maestro,⁴ es con él con quien aprende esta primera técnica de recubrimiento: la yuxtaposición de sus propios trazos, y de su propia caligrafía, sobre un edificio existente.

Este proceso del esgrafiado es lento y de ejecución manual, es decir, directamente es la mano de Jujol la que entra en contacto con la superficie. Este acto evidentemente es muy distinto al de una práctica proyectual –incluso en esa época– donde la abstracción del dibujo nos aleja del material. Podemos afirmar que Jujol inicia su educación con Gallisá en ese estrecho contacto con la materialidad, lo cual, a su vez, marca un tiempo lento y pausado en su hacer.

No hay que olvidar que Gallisá fue el principal propulsor –además de director– del taller de artesanos montado por Domènech i Montaner en el edificio del Café-Restaurante después de la Exposición Universal de 1888 (conocido durante esos años como el Castell dels Tres Dragons). Evidentemente, su participación activa en este proyecto –de gran relevancia en cuanto a que proponía una recuperación de las artes aplicadas a la arquitectura– marca para siempre su concepción de la arquitectura y se refleja en la totalidad de su propia obra.⁵ Quedan como muestra de dicho momento integrador de las artes en Cataluña

⁴ “En casa siempre escuchamos que su gran maestro había sido Gallisá. Fue su profesor y al darse cuenta de sus habilidades lo invitó a su despacho. A Jujol le afectó mucho su prematura muerte.” De hecho, en el Arxiu Jujol se conserva un ejemplar del *Dictionnaire Raisonné* de Viollet le Duc que perteneció a Gallisá. Su hermana Mercé regaló dicho ejemplar a Jujol por el afecto que su hermano arquitecto siempre tuvo hacia el que consideraba su discípulo. Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; realizada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Tarragona el 21 de febrero del 2003. La anécdota acerca del libro de Viollet le Duc también queda recogida en la única tesis doctoral dedicada a la vida y obra de Gallisá: Antoni de Moragas; *L'Antoni M. Gallisá i Soqué, Arquitecte (1861/1885/1903)*. Tesis doctoral. ETSAB. Diciembre de 1985. p. 72.

⁵ Para profundizar en la relación entre Gallisá y Domènech i Montaner, así como su participación en esta recuperación de las artes aplicadas tan deudora del movimiento Arts & Crafts inglés consultar las siguientes fuentes: Antoni de Moragas; op. cit., pp. 192-210. Rossend Casanova; “Antoni Ma. Gallissá i el mite del Castell dels Tres Dragons” en *El Modernisme*. Ed. L'isard. Barcelona, 2002. pp. 71-78. Teresa Sala; “Talleres y Artífices en el Modernismo” en *El Modernismo*. Olimpiada Cultural, Lunweg Ed. Barcelona, 1991. pp. 259-268.

las siguientes líneas que Domènech i Montaner dedica a Gallisá en un artículo publicado a la muerte de este último:

Tractavem de restaurar arts y procediments: fundició de bronços y ferros forjats, terras cuitas y dauradas a la valenciana, repujats de metalls, alicatats de majolica, talla de fusta y escultura decorativa que's feya allavoras rudimentaria o molt malament. (...) En Gallisá no parava un moment pujant i baixant del nostre estudi y duent croquis, fent assaigs o vigilant provas per a lo que tenia disposicions y trassa realment robinsonianes: de qualsevol cosa treya partit: tot lo que trovava a ma li servia enginyosament per els seus objectes.⁶

Este entrenamiento que Gallisá obtuvo de la mano de su maestro Domènech,⁷ posteriormente lo transmite a las generaciones venideras. Tanto a través de sus lecciones en la Escuela de Arquitectura, pero sobretudo introduciendo a sus propios ayudantes y colaboradores –Jujol entre ellos– en las diversas artes y oficios que por entonces se habían convertido en habituales complementos –finalmente algo añadido– a la arquitectura.

Pero además de las colaboraciones con Gallisá, están casi todas las intervenciones con Gaudí. Destacando especialmente las actuaciones en la Catedral de Palma y en el Park Güell. ¿Y cuál fue si no la esencia de su aprendizaje con Gaudí? Precisamente esto: colocar sus intervenciones, *sus piezas*, al lado y en interacción –casi podríamos decir que colisionando– con lo realizado por Gaudí. Sus propias intervenciones son ya una yuxtaposición de métodos y de dos maneras de hacer distintas. Su fama de decorador o “terminador” de las obras de Gaudí precisamente lo que evidencia es el trabajo de una persona que se ha acostumbrado y educado en el juego de ir agregando cosas y elementos sobre algo ya existente. El propio tándem Gaudí-Jujol representa en sí mismo un *binomio fantástico*. Dos mundos ajenos que colisionan.

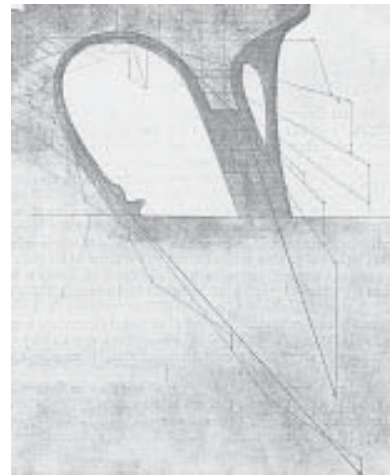
La permanente búsqueda por la continuidad –tanto formal como estructural– presente a lo largo de casi toda la obra de Gaudí se perfila como el argumento más contundente para alejar su *modus operandi* del de Jujol. La observación de la naturaleza será el gran catalizador para que Gaudí inicie esta búsqueda por esa unidad indisoluble y sintética. Su personal visión de que *todo sale del gran libro de la naturaleza*⁸ lo llevan a concebir una arquitectura como organismo,⁹ y por tanto,

⁶ Lluís Domènech i Montaner; “L’Antoni Ma. Gallisá en l’intimitat” en *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 21 de mayo de 1903. Reproducido en *Arquitectura y Construcción*. Barcelona, junio de 1903.

⁷ El principal período de colaboración con Domènech i Montaner está comprendido entre 1886 y 1891.

⁸ Comentario de Gaudí a Joan Bergós. Publicado en “Las conversaciones de Gaudí con Juan Bergós” en la separata de *Hogar y Arquitectura*, 112, mayo-junio 1974. Inciso 217.

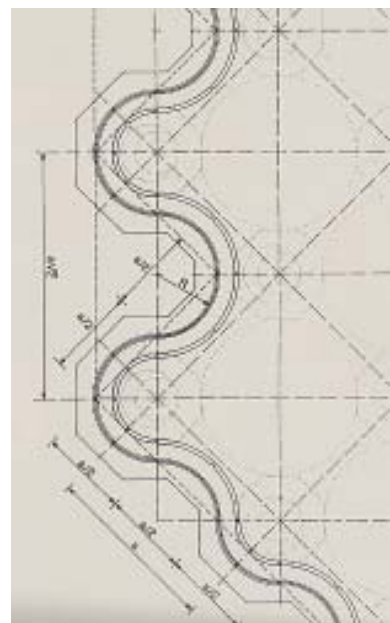
⁹ “La arquitectura *crea* el organismo y por eso éste ha de tener una ley en consonancia con las de la naturaleza; los arquitectos que no se sujeten a él hacen un embrollo en lugar de una obra de arte”. Comentario de Gaudí (cont.)



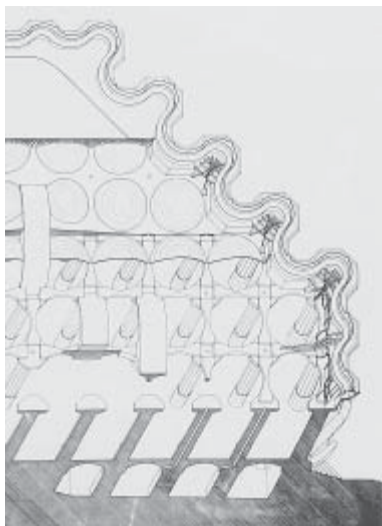
Dibujo de pórtico del Park Güell realizado por J. Rubió i Bellver para ilustrar el concepto de la síntesis arquitectónica en la obra de Gaudí. 1913.



Capiteles de los pilares de la galería de la Casa Bofarull. 1914-1931.



Trazo geométrico del banco del Park Güell. Dibujo realizado por Ignacio Paricio.



Axonometría del mecano constructivo que compone la cubierta de la sala hipóstila del Park Güell. Dibujo realizado por E. Torres y J. A. Martínez Lapeña.

sujeta a conceptos como continuidad y correspondencia entre las partes. Este énfasis no podría haberlo expresado mejor de como lo hizo en alguna ocasión a César Martinell: *las formas continuas son las perfectas*.¹⁰ Incluso su crítica a lo discontinuo saldaba cuentas pendientes con la ornamentación:

La falsa distinción entre elementos sustentantes y sustentados da lugar a una discontinuidad imperfecta entre el montante, o columna, y el arco, o dintel, discontinuidad que se pretende disimular colocando elementos decorativos: capiteles, carteles, impostas...¹¹

Esta discontinuidad imperfecta a la que se refiere Gaudí, se convierte en una oportunidad para la colisión cuando Jujol actúa por su cuenta. Utilizar cajas de zapatos como capiteles, adelgazar en exceso el fuste de una columna y esponjar su capitel, no son sino esfuerzos por incrementar la tensión entre elemento portante y sustentado. Se adivina una clara intención de querer hacer echar chispas entre las dos piezas.



Detalles del trencadís del banco del Park Güell.

Aunque es verdad que en algunas de sus obras Jujol aplica fielmente esta idea gaudiniana de la continuidad,¹² siempre se trata exclusivamente de una continuidad estructural, nunca espacial ni mucho menos ornamental; mientras que la fijación de Gaudí se extendía a la totalidad del edificio, todas las piezas sometidas a las leyes de un único organismo. Jujol era absolutamente ajeno a esta obsesión. Sus inclinaciones eran otras.

El mejor ejemplo donde estos dos mundos se contrastan y complementan es el banco ondulante del Park Güell. El trazo no puede ser más geométrico y matemático, todo en su concepción y construcción no puede estar más calculado. Basándose enteramente en abstracciones, Gaudí obtiene una continuidad perfectamente armonizada. El recubrimiento en cambio parece seguir otro tipo de pauta menos rígida: la de los efectos cromáticos, la de los distintos brillos producidos por la luz. Basándose enteramente en la propia materialidad de los fragmentos cerámicos, Jujol construye una serie infinita de estímulos visuales discontinuos. También hay algunos que han encontrado en el uso del color un fundamento simbólico-religioso,¹³ esto no lo discutimos. Pero lo que queremos dejar claro es que en este banco se encuentra la esencia del tipo de trabajo de cada uno: mientras Gaudí habla de geometría, orden y rigor constructivo, Jujol habla de color, de sensaciones.



DG-116a. Dibujo rápido de una carroza realizado por Jujol durante el proceso de proyecto de la Casa Negra.

⁹ (cont.) publicado en Isidre Puig-Boada; *El pensament de Gaudí. Compilació de textos i comentaris*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1981. p.98.

¹⁰ Isidre Puig-Boada; op. cit., p. 146.

¹¹ Isidre Puig-Boada; op. cit., p. 116.

¹² Ver por ejemplo el Santuario de Montserrat en Montferri.

¹³ Conrad Kent & Dennis Prindle; *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*. Hermann Blume Ed. Madrid, 1992. Los autores exponen que esta yuxtaposición de colores sin aparente sentido procede de un *sistema hierático de símbolos*. Aún dando como válida esta consideración, esto no desacredita nuestro argumento: distanciar el trazo geométrico del banco con el uso del color en el recubrimiento.

El que mejor ha dibujado este distanciamiento en maneras de hacer es, sin duda, Carlos Flores, quien es un convencido de que estos dos grandes artistas representan el fértil encuentro entre dos generaciones que no hace falta oponer sino simplemente entender a cada una por separado. Flores insiste, desde hace ya más de treinta años, en que este distanciamiento nos hará comprender mejor el trabajo conjunto y complementario que estos dos arquitectos-autores han realizado:

La personalidad de Gaudí viene caracterizada por un pragmatismo que podría ser calificado como filosófico. (...) Su aforismo tantas veces citado, “originalidad es volver al origen”, parece propugnar una reconsideración de cada problema desde sus primeros principios. Esta voluntad de revisión informa toda la metodología gaudiniana y se hace presente en cada uno de sus actos, (...) el afán de replanteamiento de cualquier cuestión *desde su mismo origen* constituye uno de los fundamentos tanto de su carácter personal como de su labor. (...) Un racionalismo de esta clase unido al encadenamiento lógico de pequeñas soluciones parciales para llegar a la solución total de un problema complejo se halla en la base de toda la arquitectura gaudiniana. (...) No es que digamos que la obra de Jujol se encuentre ajena a un lógico funcionalismo o a un normal planteamiento de cada problema pero sí afirmaríamos que el enfoque eminentemente racionalista y pragmático que está en el origen y desarrollo de toda la obra gaudiniana no determina un condicionamiento tan estrictamente riguroso en la de Jujol.¹⁴

En Gaudí, las decisiones finales eran normalmente resultado (...) de un discurso lógico, iniciado desde el momento mismo en que se enfrentaba con un problema y prolongado hasta que una solución, al parecer idónea, era alcanzada. Tal vez por no contar, como en el caso de Jujol, con una capacidad excepcional para el dibujo se vio obligado a adoptar la geometría como aliada y seguro apoyo. Sus soluciones plásticas más innovadoras se basan, con frecuencia, bien en las leyes de la mecánica, bien en una racionalización geométrica de los aspectos formales.¹⁵

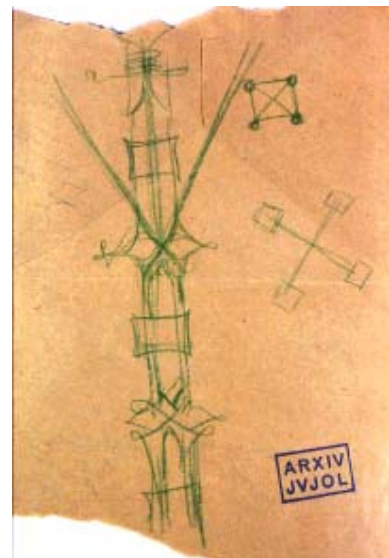
Metodología, replanteamiento de las cosas *desde su origen*, racionalismo. Conceptos que en el estudio de Flores aparecen insistentemente ligados a Gaudí y a su manera de hacer. Metodología y orden que el mismo Gaudí invoca cuando, al referirse a la poca disciplina de un compañero de estudios, escribe: *es preciso el contrapeso, método, método, método, descanso proporcionado a las fuerzas y trabajo asiduo.*¹⁶

Mientras que a Jujol se le atribuye un comentario donde, refiriéndose a la tienda Manyac en la calle Ferran, expresa su deseo de emplear colores que fueran *salsas que se mezclan y cohetes que explotan.*¹⁷ La distancia conceptual entre estas dos brevísimas citas es abismal.

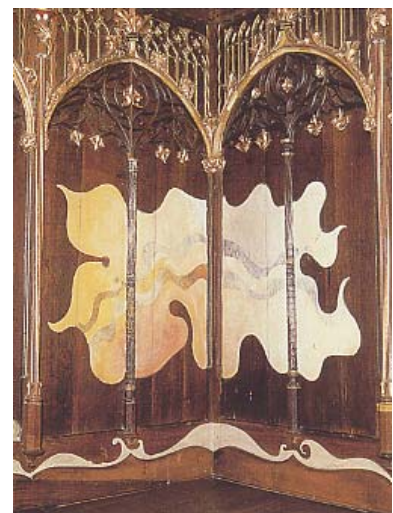
¹⁴ Carlos Flores; “Algunas precisiones en torno a la obra de J. M. Jujol” en *Hogar y Arquitectura*, 101, julio-agosto 1972.

¹⁵ Carlos Flores; “Una aproximación a la obra de Jujol” en el catálogo de la *Exposició Commemorativa del Centenari de l’Arquitecte Josep Ma. Jujol (1879-1949)*. COAC Delegació Barcelona. Barcelona, 1979.

¹⁶ Antoni Gaudí; “Cuaderno de Notas” en *Escritos y Documentos*. (Laura Mercader ed.). El Acantilado. Barcelona, 2002. p. 95. También conocido como “Manuscrito de Reus”. Escrito por Gaudí a partir de 1878.



DG-258. Dibujo rápido de un pilar. Proyecto del convento de los Carmelitas en Badalona. 1919.



Pinturas en la sillería del coro de la Catedral de Palma.

Hay dos aspectos en los que Carlos Flores fundamenta este distanciamiento: el hecho de que pertenecen a dos generaciones distintas y el contraste en la capacidad de dibujo de cada uno. Sobre el primero de ellos me referiré en un capítulo posterior. Pero el tema del dibujo interesa especialmente con respecto a lo que nos ocupa ahora: el valor del encuentro, del *enfrentamiento*. Dice Flores sobre Jujol:

La seguridad y facilidad de su grafismo le permitiría llegar a soluciones inmediatas o “a vuelapluma”, a signos gestuales, que la metodología gaudiniana – exigente y rigurosa – excluiría normalmente.¹⁸

La atribución a Jujol de una “mano fácil”, *capaz de hacer realidad de un modo inmediato y directo cualquier idea que cruzara por su imaginación*¹⁹ es significativa en más de un sentido. Primero, porque su capacidad de respuesta se ve multiplicada. Pero más importante aún es que esta inmediatez le otorga ingenuidad y una cierta visión “naif” sobre lo que está haciendo. Hay una especie de actitud anti-proyectual. Esto se traduce en un contacto más directo con el material que tiene entre sus manos, lo que al mismo tiempo lo hace frenar el proceso y continuar más lentamente. Al final, lo que le otorga su facilidad manual es un *primer impulso inmediato*, una especie de arranque intuitivo que después irá temporizándose de acuerdo con el material que esté manipulando. La secuencia “inmediatez-ingenuidad-contacto directo con la materia” se convierte en la plataforma sobre la que Jujol se apoya para ir agregando cada pieza distinta haciéndola colisionar con la anterior o con lo ya existente.

Esta es la primera paradoja en el obrar de Jujol. Cómo logra pasar de un arranque fugaz, inmediato, que captura momentáneamente una idea, una forma, a un desarrollo lento, pausado, como queriendo dilatar el tiempo.

El otro ejemplo exultante sobre este aspecto, todavía en colaboración con Gaudí, es el de las pinturas que realiza sobre la sillería del coro en la Catedral de Palma. Éstas son hacia el propio soporte (la madera) y hacia el tipo de espacio donde se ubican (el gótico), el equivalente de un chispazo de color dentro de un contenedor solemne y gris. Aquí no hay colisión con Gaudí sino con la materia –y con la memoria– de la propia Catedral. Es a partir del choque entre estos dos mundos (más ajenos imposible) donde se produce lo valioso de esta intervención. No se trata del habitual contraste figura-fondo; simplemente, la correspondencia no existe. Es significativo que haya sido esta “intrusión” jujoliana el detonante para que ambos hayan sido despedidos de las obras.

¹⁷ Comentario realizado a Alfonso Buñuel. Publicado en Josep F. Ráfols; “Jujol” en *Cuadernos de Arquitectura*, 13, junio 1950, pp. 1-22.

¹⁸ Carlos Flores; *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán*. Aguilar. Madrid, 1982. p. 282.

¹⁹ Carlos Flores; *La lección de Gaudí*. Espasa. Madrid, 2002. p. 165.

La ingenuidad e inmediatez con que es realizada esta intervención le provoca a Jujol cierta inseguridad (no olvidemos que había terminado la carrera hace apenas tres años, estamos en 1909) haciéndole buscar la aprobación de Gaudí en todo momento. Así se expresaba un joven secretario del obispo Campins testigo presencial de sus actuaciones:

Yo tuve ocasión de presenciar, a cierta distancia, parte de una sesión de pintura. Jujol estaba junto a las tres sillas del fondo (lado de la epístola) y don Antonio Gaudí, en pie, en la séptima u octava silla lateral. Jujol estaba metiendo pintura, no con un bote, pero sí con una brocha, que a veces chorreaba, y con frecuencia preguntaba: “¿Qué le parece don Antonio?”. Don Antonio, de tanto en tanto, (...) exclamaba: “¡Bien, Jujol! ¡Estupendo!” y otras exclamaciones parecidas.²⁰

Todo su trabajo con estos dos maestros –basado en intervenciones sobre lo construido–, nos conduce a la idea de que fue precisamente en los proyectos de remodelación donde Jujol se sintió más cómodo, y paradójicamente, con mayor libertad. Quizá este entrenamiento sobre lo ya existente y cómo transformarlo le hizo tener un cariño especial a este tipo de trabajos.

La visita de la Virgen.

Iniciemos nuestro análisis con el caso más paradigmático: la casa Negra en Sant Joan Despí. El abogado Pere Negre i Jover, nacido en Sant Joan Despí, poseía una antigua masía del siglo XVII rodeada por tierras de cultivo a pocos metros del apeadero de dicha población. El Sr. Negre entra en contacto con Jujol durante el período de construcción de la Torre de la Creu,²¹ desarrollando una estrecha amistad con él y una admiración por su trabajo. A mediados de 1914 Jujol recibe el encargo de reformar esta antigua masía y le presenta al Sr. Negre un primer anteproyecto hacia finales de ese mismo año. *Esta primera idea la dibujó en el reverso de un sobre de carta color azul, que después recortó siguiendo la silueta de la casa y pegó a una lámina de cartulina blanca. Este dibujo en papel tan improvisado nos hace pensar en una idea repentina.*²²

En la crónica biográfica sobre su padre, el propio hijo de Jujol ya reconoce la inmediatez de respuesta e insiste en que la obra realizada coincide en gran parte con este primer boceto presentado al propietario a finales de 1914. Las obras de reforma comienzan en 1915 y no terminan hasta 1926 con la conclusión del oratorio. Aunque aquí –al igual que en la casa Bofarull– no se debe entender la terminación realmente como



DG-155. Casa Negra desde el jardín. 1920.



DG-109. Primer boceto de la fachada de la Casa Negra, 1914.

²⁰ Emilio Sagristá; *La Catedral de Mallorca: contribución al estudio de su solución arquitectónica*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana, 1948.

²¹ Primera obra de Jujol en Sant Joan Despí realizada para su tía Josefa Romeu entre 1913 y 1916.

²² Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. p. 91.



DG-107. Ubicación de la antigua masía propiedad de Pere Negre i Jover en Sant Joan Despí.

un final; con terminación más bien nos referimos al momento en el que, por diversas circunstancias, las manos de Jujol no tocaron más la obra.

La antigua masía está ubicada a unos 200 metros hacia el poniente de la línea de ferrocarril Barcelona-Zaragoza. El terreno se encontraba delimitado al sur por una riera llamada Torrent d'en Negre que al ser transformada en calle se convirtió en la vía más popular para llegar al apeadero del ferrocarril desde el centro de Sant Joan Despí. En 1915 –el mismo año que se inician las obras de reforma de la casa–, Jujol realiza un proyecto de modificación de calles en los terrenos propiedad del Sr. Negre donde proponía una nueva vía que subiera al apeadero. Tomando en cuenta que el terreno donde se ubica la casa fue partido en dos debido al trazo de esa nueva calle (que finalmente sí se abrió como propuso Jujol), el tamaño del solar se reduce aproximadamente a 3.700 m². La masía sin embargo, no queda flotando en el centro de este gran solar, sino que su lado sur colinda directamente con la calle Torrent d'en Negre siendo esta fachada la más pública de las cuatro. De cualquier forma, la situación de la casa es de encontrarse bastante aislada con respecto al resto de construcciones en los alrededores.



Can Trebal. Hospitalet de Llobregat. Antigua masía del siglo XVIII.

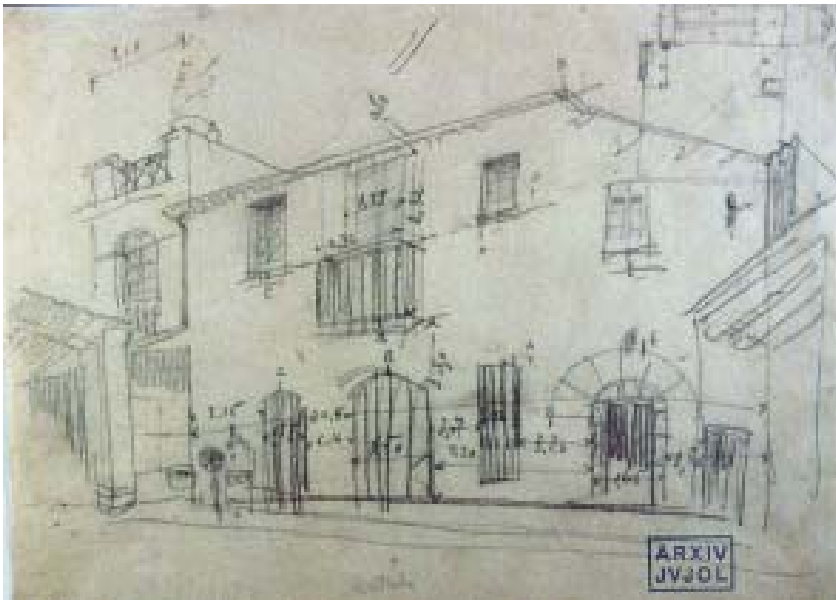
Seguramente posterior a ese primer boceto tan improvisado, Jujol realiza un rápido levantamiento de la situación de la casa. Se trata de un pequeño croquis-perspectiva donde se recoge el aspecto frontal de la antigua masía, su fachada poniente (DG-108; ver atrás). En este resumen de los rasgos formales más distintivos vemos que destacan dos aspectos: primero, un énfasis en la única abertura con balcón (la dibuja más grande de lo que en realidad es), y segundo, una preocupación particular por todos los vanos de las ventanas (su ubicación y tamaño es lo único que tiene medidas). Ambos aspectos, en principio intrascendentes, nos hablan ya de un interés concreto por parte del autor: las aberturas originales serán tomadas en cuenta al momento de configurar la nueva fachada, y más aún, la ventana con balcón.



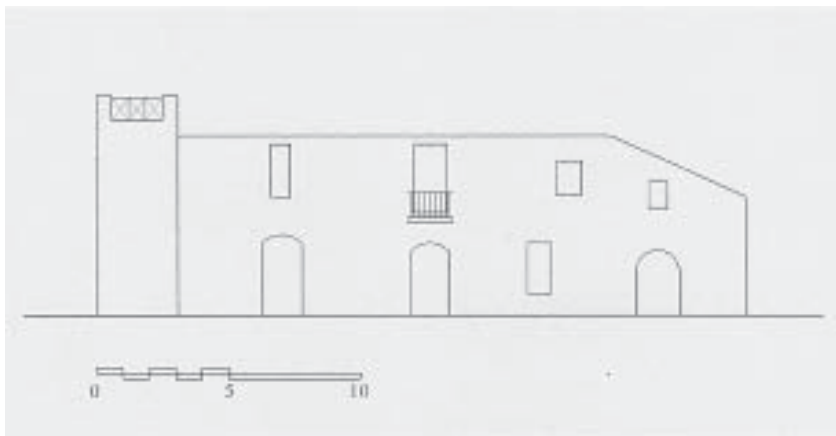
Antigua masía en Alella. Siglo XVIII.

Por otra parte, la fachada responde a un modelo bastante habitual en este tipo de construcciones rurales: un plano completamente liso y sin ornamento, una gran puerta principal en el centro de la fachada que es jerarquizada por la colocación encima de ella de la única ventana con balcón, una simetría que es truncada por los cuerpos de las bodegas o garajes anexos (en uno o ambos costados de la fachada), los cuales, producen cambios de altura en la fachada, y puertas muchas veces más grandes que la principal; y por último, una cornisa como único elemento ornamentado y que de alguna manera se convierte en el sello de identidad de la casa, es en la cornisa donde habitualmente se imprime el único gesto identificador.

Este tipo de arquitectura es perfectamente conocida por Jujol –amante incondicional del entorno rural de Tarragona–, de manera que, la primera pieza con la que tiene que trabajar le es absolutamente familiar.



DG-108. Boceto en perspectiva de la fachada original antes de la reforma, 1914.



Reconstrucción de la fachada original de la antigua masía Negre realizada por el autor de esta tesis. Carácter horizontal.



DG-109. Primer boceto de la fachada de la Casa Negre, 1914. Representa el primer impulso. Dibujado por Jujol encima de un sobre color azul.

Con la intención de aclarar más el material con el que Jujol se encuentra antes de intervenir, reconstituimos la fachada original con sus proporciones reales. Realmente, este trazo lo descubrimos debajo del primer dibujo a escala realizado por Jujol, pero ahí era casi imperceptible. En esta reproducción, vemos que la casa tiene un claro sentido horizontal (en el boceto de Jujol no se aprecia del todo), el cual es interrumpido por un cuerpo vertical en forma de torre ubicado en la parte izquierda de esta fachada. Su carácter de añadido no engaña, se trata de una primera reforma realizada en los primeros años del siglo XX por el arquitecto Jaume Gustà i Bondia (1854-1936). Esta ampliación resolvía un espacio de bodega en la planta baja y una galería acristalada en la planta alta. Esa primera impresión de Jujol enfatizando el balcón central denota un juicio de valor: la fachada tiene un centro de gravedad que ha sido perdido a causa del cuerpo añadido por Gustà i Bondia en el lado norte del edificio. Restituir ese centro es indispensable.

Volvamos ahora a ese *primer impulso* de Jujol dibujado en un sobre (DG-109). Todo se concentra en el centro del dibujo y resumido en dos únicas piezas: la tribuna y el coronamiento. Los demás elementos tienen un carácter periférico. El cuerpo vertical de la galería añadida prácticamente desaparece. En cambio, hay un rasgo que aún nos habla de la fachada existente, la cornisa de la casa original aparece remarcada e incluso se detalla la inclinación que tiene en la parte derecha. Lo añadido por Jujol aquí aparece verdaderamente sobrepuesto, ya que, aunque la forma de la casa existente sigue apareciendo, ésta se ve sometida por estos dos elementos añadidos. Más que de superposición de capas, aquí se tendría que hablar de amalgama de formas.

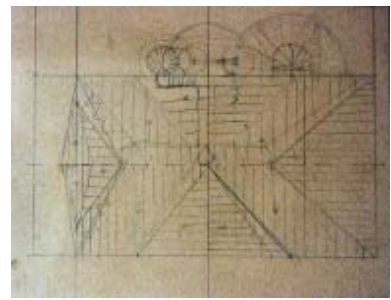
El carácter casi caricaturesco de este boceto, además de hablarnos de inmediatez, nos habla de exageración. Si la caricatura es una especie de resumen de una fisonomía exagerando sus rasgos más significativos,²³ estamos ante la visión más reveladora de todo el proyecto. Su intención es que dichos rasgos nos *descubran la verdadera naturaleza del objeto*. Jujol, mediante esta exageración, está aclarando qué es lo importante del proyecto. Es decir, no es que nuestro autor convierta sus proyectos en caricatura. Nada más alejado de la realidad, no existe el más mínimo carácter de burla o ridiculización en sus dibujos. El argumento aquí expuesto es que en estos bocetos iniciales donde Jujol plasma sus primeros impulsos, es muy habitual que utilice un método de dibujo que se basa en la exageración para enfatizar lo que le interesa. Lo sorprendente es que en el paso de esta visión exagerada registrada en el papel a una realidad tangible no se pierde casi nada. En lugar de simplificar, la exageración continúa.

²³ “Por regular que sea una fisonomía... nunca se encuentra en perfecto equilibrio. Siempre podremos descubrir en ella la indicación de una deformación... El arte del caricaturista consiste en coger este movimiento, imperceptible a veces, y agrandándolo hacerlo visible a todos los ojos... Es indudablemente un arte que exagera”. Henri Bergson; *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2003. p. 28.

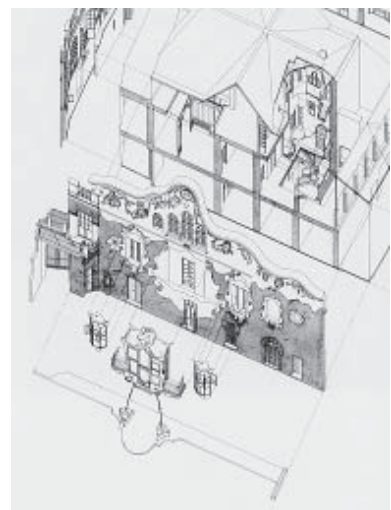
También con fecha de 1914 encontramos el primer dibujo realizado a escala por Jujol (DG-110). Se trata de una fachada realizada a lápiz, tinta y acuarela en la que también se incluye un pequeño detalle en planta de la tribuna. La realización de este dibujo es fácil de adivinar: primero se dibuja a tinta el contorno de la fachada original, y encima de ésta, Jujol va trazando a lápiz la nueva fachada, concentrándose sobretudo en la tribuna y en la definición de la nueva cornisa; por último, agrega la acuarela para definir la altura y forma del tejado y para dar ambientación, así como para distinguir el espacio interior del exterior en la pequeña planta de la tribuna. Con esta manera de trabajar, Jujol reproduce en esencia su práctica con Gallisá y con Gaudí: a partir de algo dado, dedica todos sus esfuerzos a ir añadiendo elementos, no elimina nada, solamente agrega. A cada técnica de dibujo se le sobrepone otra.

Jujol respeta la ubicación y el tamaño de todos los vanos de la antigua masía. Además de la tribuna, el cambio más claramente visible es la adición de un tercer nivel a manera de buhardilla o desván abierto al exterior, por lo que seguramente se trataba de un almacén de grano y trastero. Tomando esto en cuenta y recordando aquel primer boceto tan repentino, podemos afirmar que el origen de esta adición (en un nivel más) surge de la fachada. Si el primer impulso que sale de las manos de Jujol es la definición de esa imagen (la vista frontal), encontramos que lo de menos es el espacio interior del desván, y que el principal valor de este nivel añadido se encuentra en el exterior: la nueva altura alcanzada por la casa es la justa para la incorporación de la nueva tribuna. De cierta manera, la tribuna es la que “empuja” la cornisa hacia arriba. Su intrusión provoca el crecimiento en altura de la casa. No podemos negar que la línea continua utilizada para definir el perfil de la nueva cornisa se base en cierta medida en la antigua masía. Sin duda su trazo se realiza de izquierda a derecha. Jujol se agarra de la altura del cuerpo de la galería y no levanta el lápiz hasta llegar al otro extremo; evitando la ruptura de esta línea sigue acentuando la horizontalidad de la casa original. De hecho, puede considerarse como una línea horizontal que es deformada justo en el centro, donde se levanta para recibir a la tribuna. En este punto la altura se duplica: de los 6,8 metros de la altura original se pasa a 12,8.

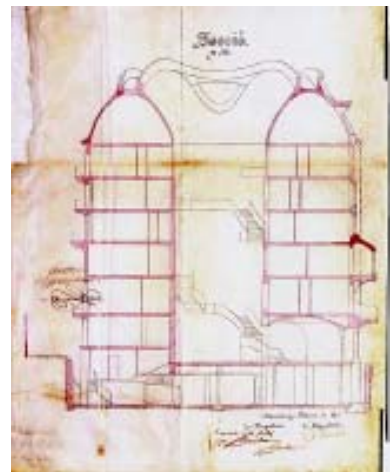
Otro aspecto importante es que este elemento añadido no se concibe como pieza tridimensional, sino como una prolongación del plano de fachada. Jujol desarticula el volumen que producen las cubiertas inclinadas que forman el desván de los dos planos de fachada principales, tanto la trasera como la frontal. Esto queda claro desde este dibujo. En el fondo, su intención es que la cubierta desaparezca, que este gran plano recortado en forma sinuosa oculte lo que hay detrás. Esto lo consigue aumentando la altura de este plano y mediante una estructura de cubierta inclinada que deja el parte aguas mucho más atrás que el paño de fachada, de forma que la cubierta realmente es imperceptible desde el nivel de tierra. Concebir una fachada así nos habla ya de una discontinuidad entre el plano y el volumen. Estamos hablando de una



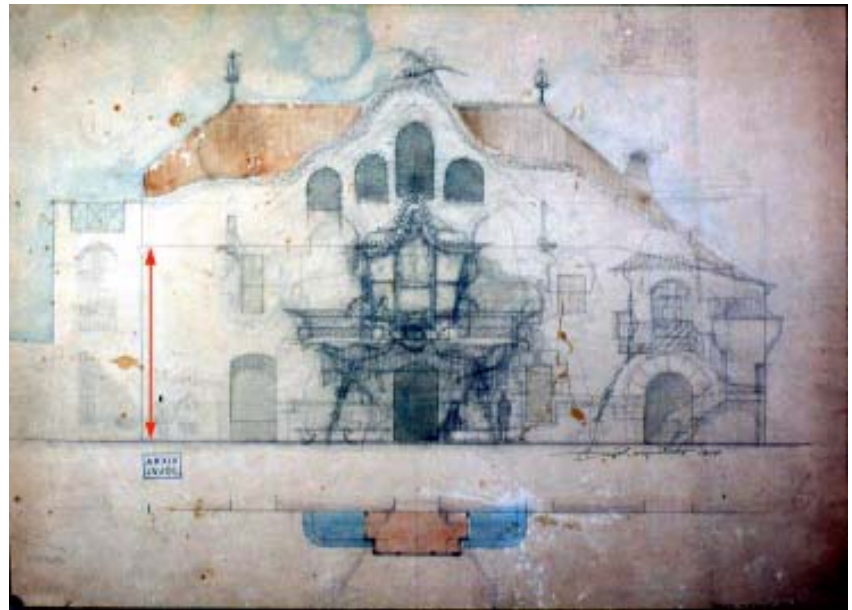
DG-112c. Casa Negre. Boceto de la planta de techos donde se muestra el tipo de cubierta que propone Jujol, 1916.



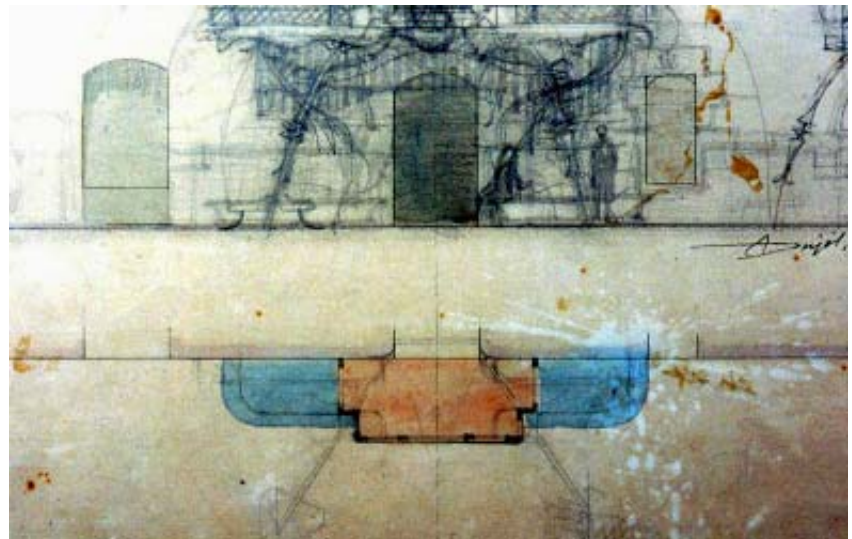
Casa Negre. Axonometría de la fachada. El plano de fachada desarticulado del volumen. Dibujo realizado por V. Ligtelijn y R. Saariste.



Gaudí en cambio busca la continuidad. Sección de la casa Milà, 1906. Ver la relación entre la sección de las golfas y la fachada.



DG-110. Casa Negra. Primera fachada realizada a escala, 1914. Se indica la altura de la masía original.



DG-110b. Casa Negra. Primera fachada realizada a escala, 1914. Detalle en planta de la tribuna-carroza.

desarticulación tanto física como conceptual. Gaudí, en cambio, dedicó muchos de sus esfuerzos en conseguir lo contrario. Unir en sección: fachada, volumen y espacio interior.

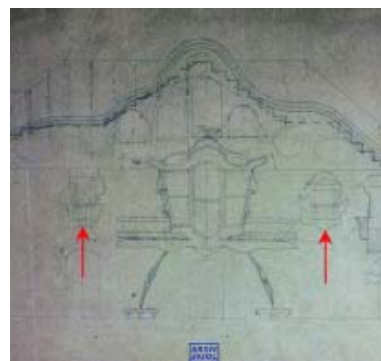
En un segundo dibujo de la fachada realizado enteramente a lápiz, Jujol depura los trazos anteriores y delinea a detalle cada uno de los elementos (DG-111). Se trata de un dibujo de menor expresividad que el anterior pero que se va acercando más a lo que después se construye. Aparecen detalles hasta ahora no planteados en el papel. Además de la tribuna –que analizaremos más adelante–, hay otros elementos añadidos a destacar. Las dos aberturas laterales a la misma empiezan a dejar de ser rectangulares para transformarse en otra cosa. Esta deformación no es otra que un esponjamiento de la abertura en todas direcciones, inclusive hacia afuera del plano de fachada. Se empieza a perder la señal de la casa anterior, el trazo de las ventanas originales ya no se indica, y con ayuda de los esgrafiados que adornan su perímetro nos olvidamos por completo de su contorno original (descubrimos un tímido trazo de estos esgrafiados en la fachada anterior pero aquí se muestran mejor delineados). Por primera vez, aparecen unos trazos elípticos que parecen adornar la parte alta añadida –dos en cada costado de las cuatro aberturas centrales–, se trata de unos medallones esgrafiados donde Jujol inscribe alabanzas marianas (posteriormente uno de ellos se elimina y se convierte en abertura). De cualquier forma, parece que lo principal de este dibujo es resolver el tema de la cubierta. Se marcan las líneas del envigado y se traza un posible arco parabólico como solución para salvar la luz de las cuatro aberturas centrales; aunque después nunca se construye, la influencia gaudiniana en este detalle es incuestionable.

Existe un tercer dibujo de la fachada con fecha de 1916 donde Jujol ensaya una posible ampliación en la parte trasera de la casa (DG-112). Podemos decir que se trata del dibujo que más fielmente reproduce lo que después de construye. En él, Jujol repite el mismo método de dibujo que antes: inicia con el trazo de la casa original y a partir de éste va representando a lápiz todo lo añadido. Los trazos son mucho más precisos, sobretodo en la solución de la cubierta. Pero es en este dibujo, donde visualizamos, aunque sea muy sutilmente, un importante rasgo de orden. Vemos que todo se organiza siguiendo la pauta de dos ejes: uno vertical, marcado por la puerta principal y por el punto más alto del coronamiento, y el otro horizontal, marcado por la cornisa de la casa original. Estos dos ejes –que únicamente en este dibujo son evidentes– surgen de lo ya existente y nos hablan de esa necesidad de restituir un centro de gravedad perdido con la última reforma.

¿Cómo marca Jujol este centro de gravedad? Justo donde se cruzan estas dos directrices encontramos la respuesta: aparece un personaje habitando la tribuna –como centro que todo lo irradia, como origen de todas las cosas–, es una imagen de la Virgen María, que surge como



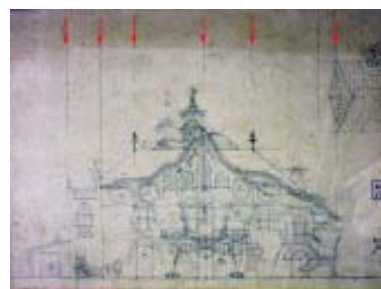
DG-111. Casa Negre. Segundo dibujo de la fachada, 1914.



DG-111. Casa Negre. Segundo dibujo de la fachada, 1914. Detalle de las aberturas.



DG-111a. Casa Negre. Segundo dibujo de la fachada, 1914. Arco parabólico para la cubierta.



DG-112. Casa Negre. Tercer dibujo de la fachada, 1916. Trazos reguladores.



DG-112. Casa Negre. Tercer dibujo de la fachada, 1916. Centro neurálgico del proyecto.



DG-112. Casa Negra. Tercer dibujo de la fachada, 1916. Eje vertical y horizontal.



DG-112a. Casa Negra. Tercer dibujo de la fachada, 1916. Fijación de la tribuna.



Carroza. Mallorca. Siglo XVIII.



DG-116. Primer boceto de la tribuna. Se incluye una carroza.



DG-117. Segundo boceto de la tribuna.

consuelo para los habitantes de la casa.²⁴ Algo tan inmaterial como el sentimiento religioso es lo que termina por dar sentido a los desordenados impulsos de Jujol.²⁵ Es a partir de este centro (centro que Jujol viene buscando desde su primer ingenuo boceto), desde el cual todo se ordena. Más arriba, acompañando el coronamiento, se definen mejor los cuatro medallones elípticos donde Jujol inscribe las primeras palabras del Ave María en latín: *Ave gratia plena Dominus tecum*.

De este modo, no podemos dudar que la tribuna sea el germen principal de toda la intervención. Si como hemos dicho, el proyecto surge de su fachada, ésta se construye a partir de la tribuna.

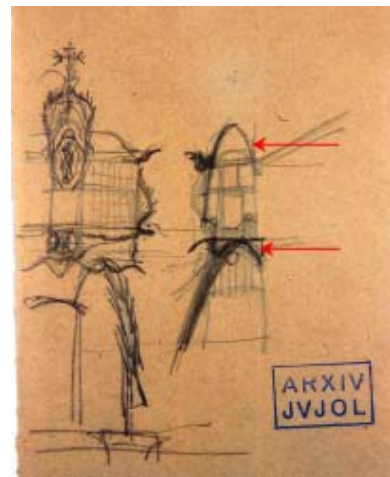
Revisando el recorrido de gestación de este elemento en particular, encontramos, otra vez, un primer dibujo donde Jujol registra ese *primer impulso*, una idea repentina e ingenua, la de *una carroza convertida en tribuna* (DG-116). Con una ingenuidad tan sugerente, Jujol traza aquí los dos objetos por separado, carroza y tribuna comienzan a acercarse, pero aún no se produce la unión. Otra vez, un carácter *naif* y de *exageración* acompaña toda esta serie de primeros dibujos. La morfología de carroza no desaparece en los subsecuentes bocetos. Encontramos un segundo dibujo donde ya las dos imágenes aparecen fusionadas (DG-117). No se trata de una adición sino de una fusión de formas. Simultáneamente, aparecen los rasgos distintivos de lo que será la tribuna, y a cada lado, dos trazos en forma de ruedas.

¿Por qué una carroza? ¿Qué tiene de especial este objeto? El primer atributo que nos viene a la mente es el *movimiento*. La tribuna aparece flotando, por un instante sólo, enfrente de la casa. ¿Quién es el personaje que la habita? Esta imagen instantánea es lo que fija permanentemente la casa. Aparece otra vez la paradoja: algo que aparentemente está sólo por un instante se convierte al mismo tiempo en el símbolo más perenne del hogar, es como un anclaje de todo el edificio.

²⁴ “La fachada principal es un retablo de la Madre de Dios, cuya imagen se halla grabada en el vidrio central de la tribuna”. Josep M. Jujol Jr.; op. cit., p. 92.

²⁵ Análogamente, encontramos el mismo fenómeno presente en el expresionismo alemán. Movimiento artístico en el que subyace una visión místico-religiosa del mundo. El punto de encuentro entre Jujol y este grupo de artistas, cuyo motor creativo no es otro que el sentimiento religioso, resulta más que significativo. No olvidemos que Gaudí mantuvo cierta relación epistolar con Hermann Finsterlin, quien participaba activamente en la revista que dirigía Bruno Taut: *Frühlicht* (cuya traducción es *luz temprana*). La búsqueda por la *luz* –incluso por el Santo Grial– y el desprecio por las preocupaciones terrenales marcan la obra de arquitectos como Taut o Poelzig; quienes coincidían en considerar que “la forma surge del abismo místico”. “Los arquitectos-artistas del expresionismo buscaban... en el pronunciamiento de los místicos las máximas rectoras que les guiasen en lo que Gropius llamaba la *noche del caos*.” Ver al respecto: Wolfgang Pehnt; *La arquitectura expresionista*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975. pp. 35-38. De donde han sido extraídas las citas anteriores.

En un tercer dibujo encontramos por primera vez la imagen de la Virgen (DG-118). Aquí Jujol traza una vista lateral y una vista frontal de la tribuna. Es en ésta última donde distinguimos la imagen de una Virgen con corona y con remate en cruz. Pero lo más interesante de este dibujo se encuentra en la vista lateral, donde vemos que Jujol resuelve la sección con dos trazos parabólicos, uno por encima del otro. El de arriba indicando la forma de cubrir la tribuna, y el de abajo indicando la geometría de los soportes que sostienen la tribuna. Aunque en este detalle la herencia gaudiniana sea más que evidente, la ruptura entre ambos niveles marcada por el forjado de la planta principal niega rotundamente la continuidad entre ambos arcos. Resulta difícil creer que Gaudí pudiese llegar a concebir una solución tan anti-constructiva como ésta. Para una mente desprejuiciada como la de Jujol, esto en cambio, no supone ningún problema.



DG-118. Tercer boceto de la tribuna. Se indican trazos parabólicos.

En este punto los bocetos empiezan a dejar de tener ese carácter marcado por la exageración de rasgos para acercarse más al detalle. En un cuarto dibujo (DG-119), donde se define mejor el aspecto lateral, vemos que el trazo parabólico de la cubierta desaparece y en su lugar empieza a surgir una cubierta tipo “sombbrero” similar a las utilizadas en la Torre de la Creu. Aquí cualquier idea de continuidad desaparece por completo. Una pieza es colocada encima de otra, sin más. Al comparar este dibujo con el anterior vemos cómo Jujol va pasando de un método de búsqueda sintética a un método de yuxtaposición de piezas. El alejamiento con respecto a Gaudí ya es patente solamente observando bien estos dos pequeños y aparentemente insignificantes bocetos. El trazo parabólico de los soportes sigue apareciendo pero aún no se resuelve su unión con la tribuna. También vemos que se indica una pequeña abertura en forma de espiral, detalle en principio intrascendente, pero que cobra importancia si después vemos cómo concibe Jujol la escalera. Ver la obra de Jujol, siempre implica este ir y venir, del detalle casi microscópico al elemento de mayor jerarquía.



DG-119. Cuarto boceto de la tribuna.

En un quinto dibujo (DG-120), se indica la solución de las barandillas laterales en forma de diagonales encontradas (esta doble franja de diagonales permanece hasta su construcción), y también vemos que la cubierta de la tribuna empieza a concebirse como una corona. Esta pieza no deja de tener un claro carácter de elemento añadido y en evidente contraste con el cuerpo de la tribuna. Pero, ¿dónde ha visto antes coronas Jujol? ¿No es acaso una corona de espinas el baldaquino construido por Gaudí y sus colaboradores en la Catedral de Palma? Allí, la corona aparece flotando, sostenida sólo por el espacio vacío pero lleno de significado del altar mayor. Aquí en esta pequeña tribuna, la corona también aparece flotando. Una carroza en movimiento está debajo de ella pero no la sostiene, más bien la corona tiene como voluntad despegarse de ella y seguir un movimiento ascendente.

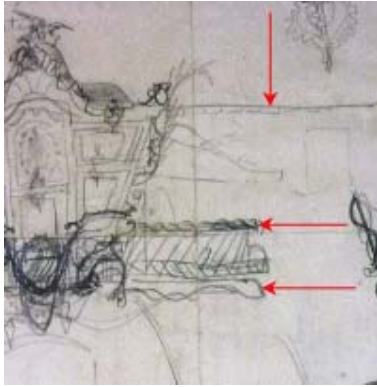


DG-120. Quinto boceto de la tribuna.

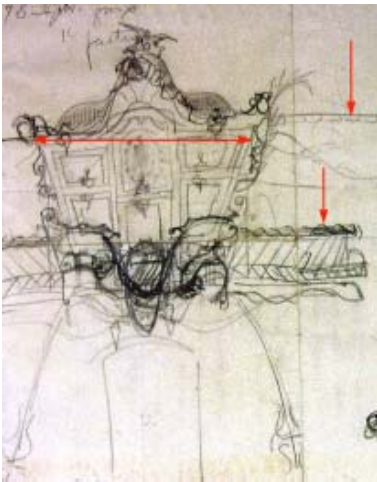
El sexto dibujo es una vista frontal similar a la anterior pero con mucho más detalle (DG-121). Es también el primer dibujo donde aparece indicada la cornisa de la casa existente. Esta línea, condiciona la altura



DG-121. Sexto boceto de la tribuna.



DG-121. Sexto boceto de la tribuna. Detalle de la altura de la casa y de la barandilla.



DG-121. Sexto boceto de la tribuna. Tres ejes horizontales.



DG-110. Detalle de la tribuna en la primera fachada realizada a escala en 1914.

del cuerpo principal de la tribuna, lo único que sobrepasa dicha altura es la propia cubierta (tipo “sombrero”) de la tribuna. La solución de las barandillas laterales es la indicada en el dibujo anterior, dos franjas de diagonales encontradas, aunque aquí se revelan dos nuevos detalles. El primero de ellos es un trazo ondulado que aparece debajo de la barandilla, se trata del forjado que la sostiene, y que extrañamente se presenta como algo débil y nada rígido. De manera que el suelo donde pisamos, la parte que necesitamos más sólida, se nos muestra blanda y flácida. El segundo detalle está arriba de la barandilla, en el pasamano; aquí, descubrimos una espiral que envuelve todo el barandal de lado a lado, como un listón que recorre todo el tubo señalando un movimiento en horizontal que lo que hace es poner en marcha la totalidad del enrejado de la barandilla. Si vemos bien, esas diagonales encontradas que conforman la barandilla no son si no la prolongación de esta espiral. De forma que podemos afirmar que todo este enrejado está concebido como una especie de tejido que tiene su origen en el pasamanos. También es significativo que la única parte donde se produce un contacto físico directo con la barandilla ésta no sea lisa y neutra, sino que contenga un efecto táctil muy intencionado.

Pero aún hay otro aspecto más importante. Es en este dibujo donde aquellos dos ejes de los que hablábamos antes se hacen más patentes. El eje horizontal viene marcado por tres trazos: el primero y más importante, es el de la cornisa de la casa existente (que en este dibujo Jujol lo remarca bastante); el segundo, es ese movimiento en horizontal que surge de la espiral del pasamanos y que parece prolongarse; y el tercero, es el ensanchamiento del propio cuerpo de la tribuna a la altura donde se encuentra la imagen de la Virgen, como si ésta fuese el motor de dicho ensanchamiento. De la misma manera, la figura de la Virgen también parece ser el origen de un énfasis vertical al centro de la tribuna y que se manifiesta a través de un movimiento ondulante tanto en la parte alta como en la baja de este sector central. El encuentro de estas dos direcciones justo en este punto, que hasta ahora no había aparecido tan claramente en los dibujos específicos de la tribuna, nos confirma a la imagen de la Virgen como centro que transforma la forma blanda y maleable de la carroza. Es como si a partir de ese punto emanaran dos direcciones, la vertical y la horizontal, formando así una cruz virtual. Aquel centro de gravedad que comentamos en el análisis de la última fachada, en este dibujo vuelve a aparecer y se refuerza el argumento de que esto no es una casualidad, sino que se trata de una intención.

Probablemente cercano a este momento es cuando Jujol realiza aquella fachada con tinta y acuarela que vimos antes (DG-110). Si acercamos nuestra mirada únicamente a la tribuna vemos que es la más parecida al dibujo anterior. Además de que también percibimos sutilmente los dos ejes, vertical y horizontal, vemos que la forma de la cubierta y del remate en la parte central es prácticamente el mismo. Ese énfasis vertical marcado por un exagerado aumento en la altura del remate está también aquí presente. Verticalidad que también aparece reforzada a través de la carpintería: el ventanal del centro desborda en vertical la carpintería

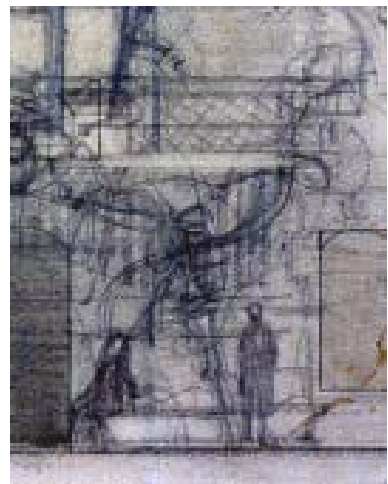
de las demás piezas de vidrio. Una diferencia con respecto al anterior dibujo es que en este aparece un trazo en espiral en la parte baja de dicho ventanal central. Colocada sobre el eje vertical, esta espiral dispara las dos alas de las barandillas laterales hacia afuera. A pesar de su sugestiva fuerza, esta espiral –al igual que aquella aparecida en forma de diminuta ventana–, desaparece por completo de la tribuna, aunque se manifestará de diversas maneras en la transformación interior.

Con respecto a los pies de los soportes, es aquí donde al fin vemos su ubicación y su forma. El detalle en alzado nos revela su doble función: como soporte y como asiento. En la planta se ve claramente que el origen es un trazo de triángulo equilátero. También aquí descubrimos que la ubicación de los pies no es simétrica. El soporte del lado izquierdo se encuentra desplazado a 3mts. del eje vertical mientras que el soporte derecho se encuentra a 2,70mts. del mismo. Esta diferencia de 30cms. es la misma que se presenta en la longitud de los balcones laterales. Esta asimetría es visible a simple vista y seguramente fue producto de la ubicación de las aberturas más próximas a la tribuna.

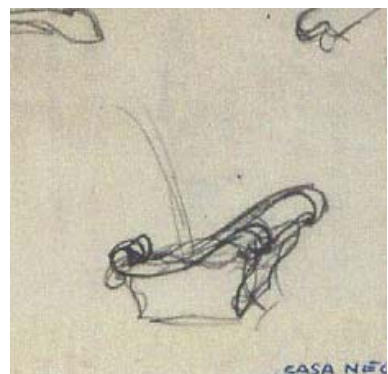
A pesar de que en el dibujo anterior el trozo de papel se quedaba pequeño para incluir los pies de los soportes, uno de los bocetos periféricos muestra el detalle de uno de ellos. Aunque todavía no se define bien su forma, vemos que la búsqueda de Jujol por conseguir un pie-asiento ha iniciado. Y es en otro pequeño dibujo periférico (esta vez en una de las plantas del edificio) donde Jujol dibuja muy minuciosamente y con todo detalle uno de estos pies. En esta fusión de planta y alzado, vemos al fin, el pie convertido en asiento.

El séptimo dibujo es una pequeña perspectiva de la tribuna en solitario (DG-122). En ella aparecen con más detalle algunos rasgos casi definitivos: (1) la cubierta deja de tener aspecto de corona pero conserva la idea de ligereza y se dibuja como una especie de manto flotante ondulado, (2) la figura de la Virgen continúa siendo el centro de toda la imagen, (3) las barandillas laterales siguen resueltas con la doble franja de diagonales, y (4) la pequeña abertura redonda del costado deja de ser una espiral y se convierte en una elipse colocada en vertical. Otro detalle significativo es que Jujol dibuja una de las ventanas entreabierta tanto para indicar el mecanismo de apertura (al ser de forma trapezoidal la ventana se separa de dos de sus lados) como para mostrar que la carroza está habitada, que el objeto contiene vida dentro.

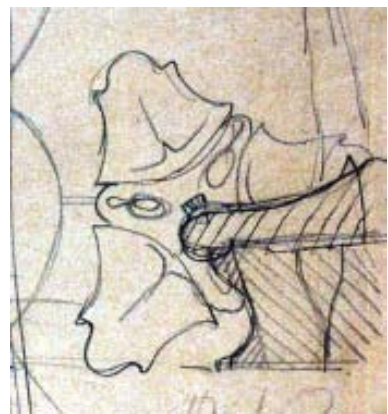
Aún así, lo que más sorprende de este dibujo es el hecho de que la tribuna no aparezca adherida a la fachada. El plano de esta última es un plano en blanco; es como si no existiese y que este objeto estuviese flotando ajeno a todo y sin estar atado a nada. Quizá una primera lectura superficial de esto pudiera sugerir que Jujol no toma en cuenta el plano de fachada en un claro intento de desafío o de negación de lo existente. Pero como hemos visto, sabemos que esto no es así; más bien se trata de sugerir el comienzo de algo, la fachada es una hoja en blanco a punto de ser transformada y *llenada* por el impulso de la tribuna. Este



DG-110. Detalle de la tribuna en la primera fachada realizada a escala, 1914.



DG-121. Detalle de uno de los pies de los soportes.



DG-113a. Detalle de uno de los pies de los soportes de la tribuna incluido en el primer boceto de planta, 1914.



DG-122. Séptimo dibujo de la tribuna.



DG-123. Octavo dibujo de la tribuna.



DG-123a. Octavo dibujo de la tribuna. Detalle de soportes.



DG-124. Detalle de unión de uno de los pies de la tribuna.



DG-153. Tribuna-carroza terminada. 1920.

dibujo no es más que otra señal de lo que venimos diciendo desde antes: la tribuna como detonante a partir del cual se genera el resto de intervenciones en el edificio.

El octavo dibujo es un detalle de la parte baja de la tribuna y del balcón izquierdo (DG-123). En el balcón, vemos que un forjado de aspecto flácido y blando continúa apareciendo, así como la solución de la barandilla en dos franjas de diagonales, aunque aquí ya se muestran los anclajes que fijan la barandilla al forjado. Para éstos, Jujol propone unas cerchas en forma de “C” con la barriga hacia afuera sobre las que cae todo el peso de la barandilla, así que lo que vemos es una sucesión de contradicciones constructivas: una barandilla ligera que parece pesada porque es capaz de doblar los anclajes, y éstos a su vez, son fijados a un suelo completamente blando que no parece proporcionar ningún tipo de estabilidad. La negación a toda tectónica está en el origen de esta imagen. Y esto último se repite en el principal tema del dibujo.

El dibujo tiene como principal cometido detallar mejor la unión entre el soporte y el propio cuerpo de la tribuna. La forma del soporte conserva el trazo parabólico original, pero la manera de cómo es recibido por la tribuna es absolutamente anti-constructiva y más bien parece querer imitar el sistema de muelles de las carrozas antiguas. Una barra pequeña en forma de “U” recibe al soporte en uno de sus extremos, es como si en el momento crítico de la unión entre elemento vertical y horizontal, la barra horizontal se ablandara. Otra vez, la solución rehuye toda tectonicidad. En lugar de hacer coincidir las dos “U” invertidas en el centro de las mismas, desplaza una de ellas produciendo este efecto visualmente chocante. En otro pequeño dibujo complementario (DG-124), vemos con más detalle la fijación entre estas dos barras metálicas; también descubrimos una especie de broche de tamaño descomunal que funciona como remache entre las dos piezas. La unión entre estos dos elementos es todo menos armónica, y el enfrentamiento entre los dos parece querer ser más evidente con la inclusión de un tercer elemento: un remache gigante que explota.

La ingenuidad con la que es dibujada y desarrollada la tribuna nos hace pensar en una serie de dibujos hechos “a vuelapluma”, como dice Flores, una especie de ráfaga fugaz de trazos. Lo llamativo es la tozudez con la que Jujol se mantiene firme en llevar a cabo esas visiones casi instantáneas a pesar de que sabe que son materialmente difíciles. La prisa que parece tener al dibujar luego es transformada en *infinita paciencia* cuando dichos trazos se materializan. Vemos, pues, que se repite el procedimiento que sucedió en sus colaboraciones con Gallisá y con Gaudí. Un primer movimiento que captura el instante, y acto seguido, un estado de permanente calma y de lenta recreación.

Al final, cuando vemos la tribuna terminada no damos crédito, no cabe duda que es el elemento más desconcertante. Lo vemos colisionar con toda la casa. Es evidente que aquí la lucha y el enfrentamiento al que nos hemos venido refiriendo, no es solamente formal sino conceptual.

En esta metáfora Jujol produce un *binomio creativo* tan *naif* como poderoso. Y es en esta primera visión donde Jujol mezcla el significado rural –presente en el carácter campesino del edificio–, con el religioso –la Virgen visita a los habitantes de esta casa, convirtiéndola momentáneamente en su sede terrenal–. La imagen se queda retenida en nuestra memoria e invade la conciencia del habitante de la casa...

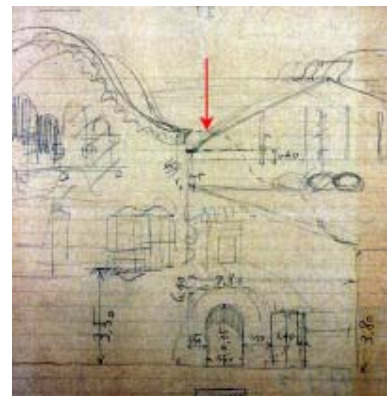
Sobre la puerta de entrada a la casa, situada en una extensa superficie de tierra bañada por la luz del sol, se detiene inmóvil e ingrávida una carroza que flota sobre una nube desprendida del cielo. La Virgen María, centro radiante de una embajada del reino celestial, visita La Tierra, conmocionada por la acuciante impresión del habitante del jardín.²⁶

Aún así, la tribuna no es la única pieza sobrepuesta al plano de fachada. Desde el primer dibujo a escala vimos que en la parte derecha aparecía una escalera exterior que daba acceso directo a la planta principal. Este elemento no se incluía en el primer boceto –aquel tan repentino realizado en un sobre azul–, y de hecho, nunca llega a construirse. Pero vale la pena detenerse en él.

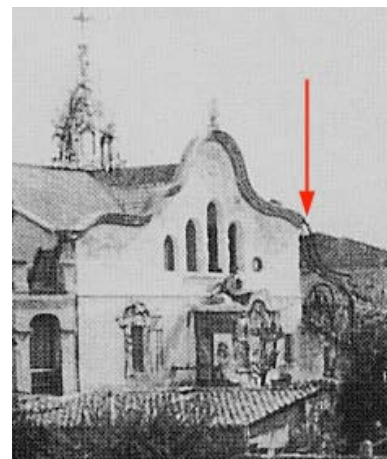
El primer dibujo donde aparece esta escalera exterior es en aquella fachada ambientada con acuarela realizada en 1914 (DG-110c). En ella, Jujol dibuja con todo detalle las piezas que componen este segundo elemento añadido. Se trata de una escalera de doble desarrollo con descanso a mitad de altura, y que termina en una plataforma-mirador que hace las veces de vestíbulo ante la puerta de acceso al interior. La escalera está cubierta en dos de sus tramos: en el descanso, Jujol coloca una cubierta tipo “sombrero” muy similar a las utilizadas en la Torre de la Creu; y en el mirador, coloca una cubierta más horizontal aunque hay un tímido trazo indicando una cubierta similar a la del descanso. Tanto la plataforma del mirador como ambas cubiertas se sostienen con unas patas casi idénticas a las utilizadas para sostener la tribuna central.

Hay que decir que en este elemento no encontramos esa fijación o centralidad que presenta la tribuna (producto de los ejes vertical y horizontal); pero sobretodo que no contiene la significación religiosa presente en aquella. El carácter de elemento añadido es más marcado y más bien la percibimos como algo descentrado y muy ajeno. De hecho, se ve que Jujol tuvo bastantes más problemas en poder introducir este elemento en la fachada. En los dos dibujos donde esta escalera aparece al completo, vemos trazos titubeantes, que denotan cierta inseguridad en cómo terminar la cornisa curva al llegar a este punto de la fachada.

En un folio con membrete del cliente D. Pedro Negre y Jover, Jujol realiza un levantamiento detallado de esta parte sur de la fachada principal existente (DG-126). Este dibujo parece ser el preparativo previo a la construcción de dicha escalera y mirador. Además de incluir todas las medidas de los vanos en este sector, queda patente un detalle importante. Vemos que el trazo curvo de la nueva cornisa no aparece



DG-126. Levantamiento detallado para el segundo acceso.



DG-156. La cornisa aún no se continúa.

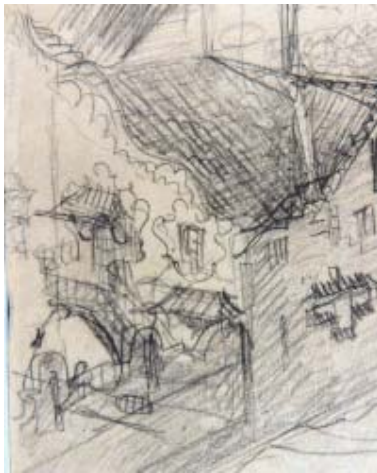


DG-110c. Detalle de fachada, 1914.



DG-115d. Boceto para el segundo acceso.

²⁶ Josep Llinás; “Josep Ma. Jujol, Architectus 1879-1949” en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 163, 1984. p. 98.



DG-127. Boceto para el segundo acceso, 1940.



DG-152. Tribuna recién terminada. En esta imagen puede comprobarse que el coronamiento aún no se ha construido.



DG-155. Coronamiento y cubierta terminada. En la parte derecha de la imagen puede comprobarse que la cornisa aún no se ha prolongado en su totalidad.

dibujado en su totalidad; esto nos habla de que la cornisa curva no fue construida de un solo golpe, sino que fue realizada en al menos dos etapas. En una primera, solamente se completa hasta pasar la ventana ubicada al costado derecho de la tribuna principal, y en una segunda etapa (de la que este dibujo es muestra), se construyen los cerca de 5mts. que faltan hasta llegar a completar la fachada.

Esta idea de un acceso directo a la planta principal –presente desde el primer dibujo de la fachada completa– Jujol nunca la abandona, ya que continúa apareciendo en las plantas, de hecho, en una de ellas realiza un dibujo periférico de este elemento en particular. Incluso existe una perspectiva de la fachada sur, con fecha de 1940, donde sigue apareciendo este elemento (DG-127). Este último dibujo muestra claramente que la intervención en todo el sector sur del edificio se realizó después de haber intervenido en las demás fachadas, y que casi fue considerada como una actuación independiente. Se ve como una especie de cuerpo anexo al resto del edificio, cuya única conexión es la prolongación de las dos cornisas curvas. La tozudez por incluir este segundo acceso, nos habla de que Jujol consideraba esta pieza como algo absolutamente necesario, que esta última actuación era fundamental para conseguir la anhelada transformación integral de la fachada.

De todas formas, no olvidemos que el centro y soporte de toda la fachada continúa siendo la tribuna con la imagen de la Virgen. Un rápido repaso a la secuencia cronológica de la construcción así lo indica. El primer elemento que Jujol construye es precisamente la tribuna. Este es el primer enfrentamiento: fachada existente *versus* tribuna-carroza. El segundo momento es la construcción de la cornisa en su parte central. Producto del primer elemento añadido –la tribuna–, hay un “empuje” de la cornisa original hacia arriba lo que posibilita añadir el desván. Seguramente en este momento también se construye la fachada trasera. Pero como dijimos antes, la cornisa nueva no se construye toda de golpe; en un tercer momento, se completan ambas fachadas prolongando la cornisa y las cubiertas del desván hacia la fachada sur, siendo ésta, la última actuación en el exterior. Toda esta transformación externa y epidérmica se termina alrededor de 1920. Un poco antes se inician las intervenciones interiores importantes, la escalera primero, el oratorio después. Todo este desarrollo constructivo no hace sino comprobar el orden mental de las necesidades de Jujol. Lo primero y más urgente para la transformación de este hogar: la Virgen y la carroza, como *fundamento*, como *centro* y como *origen* de todo lo demás. No se trata de algo utilitario sino de una imagen, de una representación.

Toda la casa está formada por una serie de elementos yuxtapuestos. Aunque de todos ellos, hay cuatro dominantes: el plano de la fachada principal, la tribuna que corona el acceso principal, la escalera que irrumpe en una de las crujías, y la cúpula barroca del oratorio. Los dos primeros están relacionados con la idea de superficie y son los que hemos analizado hasta ahora. Mientras que los otros dos –la escalera y el oratorio– son elementos netamente espaciales. Iniciamos explicando

el proyecto a través de su fachada porque así fue concebido. Esta manera de ir agregando piezas, este juego de yuxtaposiciones, Jujol lo inicia con la fachada, y como vimos antes, el primer impulso repentino es la tribuna-carroza. Continuamos ahora con las yuxtaposiciones interiores.

Sacralizar el espacio.

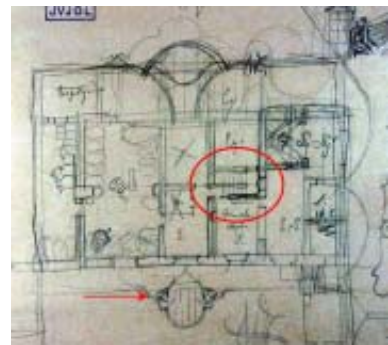
Se conservan tres dibujos de la planta baja del proyecto. Lo primero que podemos apreciar en cualquiera de los tres, es que Jujol conserva intacta la estructura de la antigua masía. Esta se compone por un sistema de muros de carga de 60cms. de espesor que definen espacialmente seis crujiás orientadas de poniente a oriente. Esta organización es totalmente respetada por Jujol, que solamente se limita a abrir algunos huecos entre algunas de las crujiás.

En el primer esquema –realizado sin escala, y otra vez, de una manera muy inmediata (DG-113)–, Jujol empieza desarrollando una posible ampliación hacia la parte trasera de la casa. Una crujiá transversal añadida recompone por completo la fachada oriente, donde incluso se propone una gran salida hacia el patio alineada con el acceso principal. Las dos primeras crujiás ya existentes (de izquierda a derecha en el dibujo), se destinan a bodegas o *cellers*, mientras que las cuatro restantes componen las áreas sociales y de servicio de la casa. La primera de estas cuatro, ubicada al centro de la casa, pasa a ser un vestíbulo distribuidor que acoge ambos accesos –función que no tenía en la casa original–, pero aún así, es en las tres restantes donde se proponen más cambios.

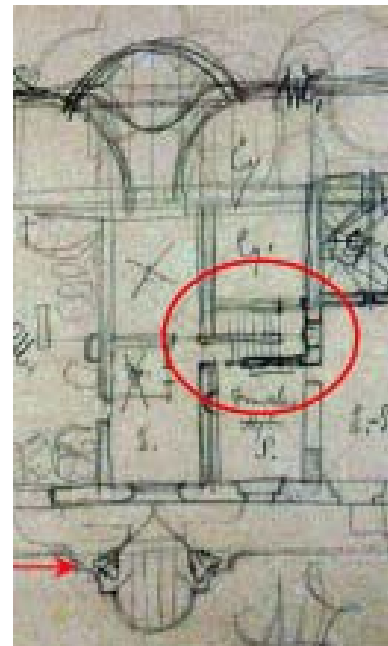
La introducción de un elemento perpendicular en la cuarta crujiá secciona en dos el espacio de la misma. Se trata de la escalera. Jujol la resuelve en dos tramos y descanso; con arranque y conclusión en la crujiá vecina (la del vestíbulo y los accesos). Esto produce dos espacios completamente separados de uno y otro lado de la escalera. Este elemento que colisiona con el espacio existente, es sin duda, lo más significativo de todo el dibujo. Tan es así, que Jujol incluye un pequeño boceto en perspectiva donde explica esta escalera vista desde uno de estos espacios contiguos. Las últimas dos crujiás se intercalan entre sí debido a la presencia de dos muros perpendiculares que seccionan en dos cada una de ellas.

Un último detalle a destacar de este dibujo, es que, a pesar de que es evidente que Jujol se encontraba lejos de haber resuelto el proyecto en planta, tanto los pies de la tribuna, como sus soportes, e incluso hasta la misma acera ubicada debajo de la misma, ya se encontraban totalmente definidos. Este dibujo expresa otra vez que lo más importante ya estaba hecho, tribuna y fachada habían sido concluidas, si no materialmente, sí conceptualmente.

En un segundo dibujo, fechado tanto en 1917 como en 1920, Jujol enfatiza la presencia de los muros (DG-114). Esta es la primera planta



DG-113. Primer boceto de planta baja.



DG-113. Detalle del primer boceto de la planta baja. Se ve el detalle de la escalera y la solución de los soportes de la tribuna.



DG-114. Primer dibujo de la planta baja, 1917.

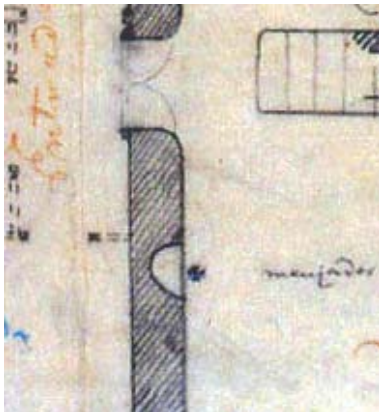


DG-115. Segundo dibujo de la planta baja, 1917.



DG-114a. Detalle de la escalera en planta baja.

realizada a escala y donde se ven más claramente los tanteos distributivos. Las medidas también revelan la proporción real de cada crujía. Hay dos crujías irregulares y considerablemente más anchas (las dos destinadas a *cellers*) mientras que las otras cuatro son uniformes y todas tienen casi 4mts. de anchura. También aparece indicada una segunda escalera en la quinta crujía resuelta en forma de “L” (ésta no aparecía en el esquema anterior). Pero otra vez, el único elemento que rompe radicalmente con la espacialidad de las crujías existentes es el cuerpo de la escalera en la cuarta crujía. Jujol abre huecos y escarba algunos muros pero en ningún caso rompe la estructura espacial marcada por los gruesos muros de la antigua masía. De hecho, si comparamos las dos escaleras, vemos que la recién incorporada se resuelve amoldándose perfectamente a los muros existentes –puede decirse que la forma en “L” viene dictada por los muros–, mientras que la otra tiene un carácter de confrontación directa. En la continuación de esta escalera hacia el desván descubriremos porqué.



DG-115b. Detalle de uno de los nichos en la planta baja.

Pero en esta planta la escalera ya ha sufrido cambios con respecto al esquema anterior. El cuerpo de la misma se reduce y ahora se dibuja un poco más corta de manera que no cruza de lado a lado la crujía. Esto es importante ya que no supone una división absoluta de la crujía en dos espacios y más bien nos hace pensar que Jujol quiere mantener, aunque sea muy tímidamente, la dirección marcada por los muros.

Otro descubrimiento es la abertura que conecta ambas escaleras al nivel del descanso. Seguramente requerido por motivos funcionales, este hueco genera ya en sí mismo dos movimientos contrarios a la direccionalidad de las crujías. Esta conexión entre ambas escaleras nunca se llegó a realizar, en su lugar, se decidió por una solución más práctica pero mucho menos sugerente: la conexión entre ambas crujías en esta planta se consiguió mediante un paso directo en el mismo nivel ubicado debajo del descanso de la escalera que sube al desván.



DG-164. Cuerpo de la escalera en planta baja.

El tercer dibujo es básicamente un pasado a limpio del anterior, y casi podríamos hablar de la versión definitiva de la planta baja (DG-115). Lo único a destacar en este dibujo es la presencia de unos minúsculos signos indicando la ubicación de piezas sagradas. Son nichos que Jujol escarba en los gruesos muros para albergar estas piezas recogidas por la familia Negre

Resumiendo, en esta planta baja Jujol hace dos actuaciones importantes: la introducción de la escalera y la fijación y ubicación de imágenes sacras. Estas dos actuaciones son las que fijan los elementos importantes, aquellos que nos relacionan con la divinidad. Para Jujol, fijar estos elementos es la operación fundamental, y la única manera de conseguir el objetivo del programa planteado por el Sr. Negre como por él mismo: la sacralización del hogar.



DG-165. Cuerpo de la escalera en planta baja. Vista desde el comedor.

Ahora bien, la manera como al final está resuelta la propia materialidad de la escalera produce una visión de la misma como artefacto retráctil

que ha bajado desde la planta superior, como una pieza móvil que en cualquier momento pueda ser retirada. La pintura en franjas del techo acentúa la dirección de la crujía y se ve interrumpida por el cuerpo de la escalera. Aquello que dijimos antes, que de alguna manera Jujol quiere mantener la dirección marcada por los muros, cobra sentido con esta imagen. La escalera parece algo temporal. Su disposición es de enfrentamiento con el espacio, pero su resolución material es de transparencia y de no-permanencia.

¿Y cómo continúa la escalera en la planta principal? Lo lógico sería encontrar un segundo cuerpo similar al que acabamos de dejar. En su lugar, encontramos lo opuesto en todos los sentidos. Si en el primer tramo nos encontramos con un espacio reducido, con mínima capacidad de movimiento, donde tenemos plena conciencia del plano horizontal que estamos atravesando (casi diríamos que dicho plano tiene una densidad y un peso opresores). En el segundo tramo, nos encontramos con un espacio diáfano, libre y sobretodo vertical. Lo que domina en el primer tramo es la horizontalidad, mientras que lo que domina en el segundo es la verticalidad. Del paso de uno al otro hay un contraste, un choque inesperado. Las dos piezas, los dos recorridos, *colisionan*.

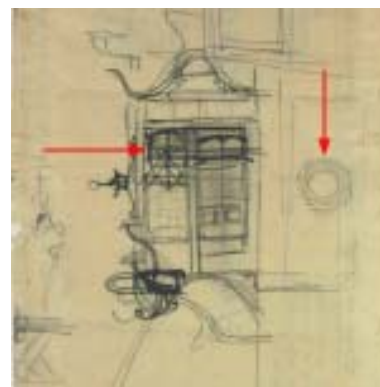
En este caso, cada elemento introducido por Jujol se opone al anterior. El primer tramo de la escalera en la planta baja se enfrenta al espacio de la crujía donde se inserta (el choque es visual); mientras que el segundo tramo en la planta principal se opone al primer tramo ubicado en la planta baja (el choque es sensorial).

Pero como vimos antes, la primera aparición de la espiral no sucede en la escalera. Dos detalles en la tribuna ya nos hablaban de ese movimiento centrífugo. Primero, una pequeñísima abertura en cada uno de los costados de la tribuna. Como si el aire fuese a ser succionado en la misma dirección que sugiere el movimiento de la carroza. Es un énfasis a un eje paralelo a la fachada y pone a andar a la carroza. La segunda espiral es en sentido inverso, perpendicular al plano de fachada. Al centro de la tribuna, viéndola de frente, a los pies de la Virgen, encontramos una rosa que sugiere un movimiento espiral expansivo, dispara los balcones laterales hacia los lados e irradia como un sol en todas las direcciones la fachada. Y aún descubrimos una tercera aparición de la espiral, esta vez en forma de minúsculo boceto periférico en el dibujo de la segunda planta; en él, vemos una espiral resuelta en cuatro tramos. En la obra de Jujol, lo secundario se convierte en principal y lo principal en secundario. No hay jerarquías en este sentido. A lo largo del proceso es frecuente encontrar este paso de lo microscópico a lo macro y viceversa.

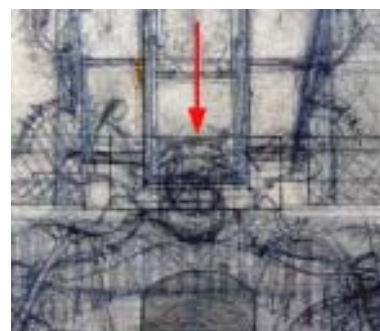
No se conservan dibujos originales de la planta principal. Por lo que la última yuxtaposición importante es difícil de ver en su conjunto. Se trata del oratorio, ubicado al fondo de la cuarta crujía de la planta principal. Estas capillas u oratorios privados eran bastante habituales en este tipo de construcciones rurales y no sería raro pensar que la antigua masía ya



Subida al desván. Cubierta de la escalera.



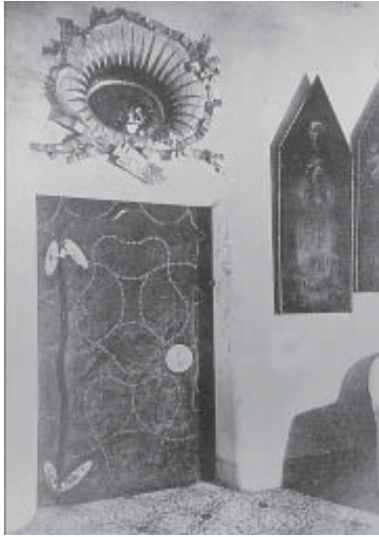
DG-119. Algunas espirales en la tribuna.



DG-110a. Espiral en forma de rosa al centro de la tribuna.



DG-114b. Espiral encontrada en una de las plantas.



Puerta de acceso al oratorio.



Umbral del oratorio (actualmente esta puerta está girada por lo que no puede abatirse hacia afuera que era su estado original).



Cúpula barroca en el oratorio.

contaba con un espacio destinado a este uso. Pero aún si ese fuese el caso, podemos estar seguros que tanto la concepción como la ubicación de este nuevo oratorio fueron decididas por Jujol. Para empezar, el tabique interior que separa el oratorio de la sala de coser sabemos que fue levantado durante la reforma. Con esto ya tenemos la primera intervención: Jujol ha decidido la anchura del espacio. La segunda intervención es la cubierta. ¿Porqué decide nuestro autor cubrir este espacio con una cúpula barroca? La respuesta reside enteramente en el mismo espacio a cubrir; ningún elemento externo tuvo incidencia en la manera de proceder de Jujol. En este caso, el enfrentamiento no se basa en considerar los dos polos a oponer, sino en ignorar en su totalidad uno de ellos: el resto de la casa simplemente no existe.

El oratorio es concebido como espacio único y diferenciado del resto de la casa. Como idea espacial se encuentra absolutamente desarticulada del resto. Se trata de un simple compartimiento—casi podríamos decir como un armario o casillero—, separado en todos los sentidos del conjunto de espacios que lo circundan. Es por eso que quizá la pieza más importante en toda la intervención del oratorio sea el umbral; tanto forma como materiales nos anuncian que nos adentramos en otro ámbito ajeno al de la vida cotidiana de la casa. La puerta en sí misma constituye otro elemento yuxtapuesto que colisiona con los dos espacios que separa. Al igual que sucede en la escalera, el paso de un ámbito a otro—en aquella en sentido vertical, aquí en sentido horizontal—, Jujol lo aprovecha para crear esta serie de choques perceptivos. La sensación en el interior de cada uno de los espacios es radicalmente distinta y la puerta, al estar en medio, se separa de ambos. De cualquier lado que la veamos es un elemento extraño, además de una contradicción en sí misma. La fragilidad que le da su aspecto textil contradice su solución formal que más bien responde a un tipo de puerta metálica y pesada (como las escotillas navales). Su forma parece rígida, mientras que su materialización la acerca más a una cortina. El sinuoso contorno de su forma desaparece cuando la puerta está cerrada gracias a que nuestra atención es capturada por unas descomunales bisagras doradas.

A diferencia de la escalera, aquí no hay movimiento; la cúpula fija el espacio en lugar de hacerlo girar. Todo se concentra en lograr una radical transformación epidérmica de un envoltorio ya existente. En un espacio de escasos diez metros cuadrados lo que hace Jujol es crear una especie de diminuta caja de joyas dominada por los brillos del dorado y por la saturación de color. El espacio es tan concentrado que lo primero que sorprende es que podamos llegar a habitarlo. Una luz rasante procedente de una pequeña abertura en vertical—completamente alejada al manejo de luz en el barroco—, ilumina y hace brillar todo el espacio.

Es verdad que la transformación de este minúsculo espacio se apoya por completo en el tratamiento epidérmico, pero sobre el desarrollo de la idea hay que destacar dos cosas importantes: primero, que a diferencia de la fachada, aquí no se parte de un análisis de la situación existente, ni existe levantamiento detallado ni hay preocupación por la situación del

conjunto; y segundo, que Jujol reconoce en el umbral el valor de encuentro entre dos mundos—la vida cotidiana de la casa y el interior de este oratorio—, y decide que en lugar de oscurecerlo, hay que hacerlo más visible que nunca.

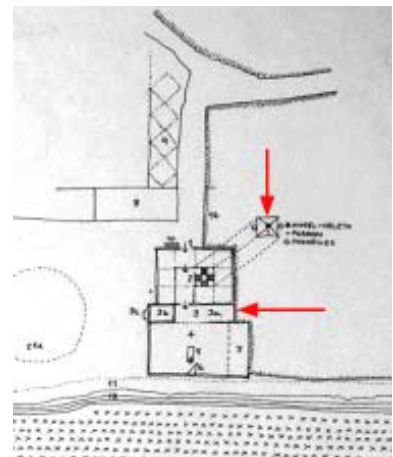
Un porrón no es un porrón.

Todo este panorama de colisiones, también sucede en la casa Bofarull de Els Pallaresos. Aunque aquí hay un aspecto que resulta fundamental para entender las diversas actuaciones de Jujol en este edificio: *el lugar*. A diferencia de la casa Negre, esta antigua masía se encuentra verdaderamente en el campo, rodeada de un maravilloso paisaje de viñas y algarrobos. La ubicación de la casa es inmejorable con respecto a este paisaje. Desde lo alto del pueblo domina las vistas hacia el sur y hacia el poniente. Esto no ocurre en Sant Joan Despí donde la casa Negre se encuentra “flotando” dentro de un gran jardín delimitado por una valla. La yuxtaposición absolutamente desinhibida que lleva a cabo en la casa Negre aquí se encuentra condicionada y reconducida por el sitio. Es a partir del lugar y de su significado de donde Jujol actúa.

Durante el verano de 1913, Jujol entra en contacto con las hermanas Dolors y Pepita Bofarull en el pueblo de La Secuita ubicado en el Camp de Tarragona. Siendo propietarias de una antigua masía en el vecino pueblo de Els Pallaresos, las hermanas le hablan de la necesidad que tienen de restaurar una azotea que se estaba cayendo en dicha construcción. Una vez allí, las hermanas le piden que lleve a cabo una reforma integral con el *objetivo de quitarle a la casa el aspecto descuidado que tenía y ennoblecerla*.²⁷ Las primeras obras se realizan durante el otoño de 1914. La intervención de Jujol se da de manera intermitente durante 17 años—pasaba temporadas en el pueblo alojado en la vecina casa de la familia Soler con quien compartía una fuerte amistad—,²⁸ y concluye con las obras del garaje en el año 1931.

Al igual que en la casa Negre todo el edificio está repleto de elementos yuxtapuestos. Pero la semejanza no termina ahí. Aquí también hay dos elementos principales que aparecen como intrusos: una escalera que se transforma en torre-mirador, y una galería que recompone radicalmente la fachada sur. Otra vez: un elemento espacial y un elemento ligado a la transformación de la superficie. Aunque este último es mucho más complejo que en la casa Negre. No se trata sólo de una operación epidérmica sino que la fachada es sometida a un proceso de esponjamiento, adquiere espesor.

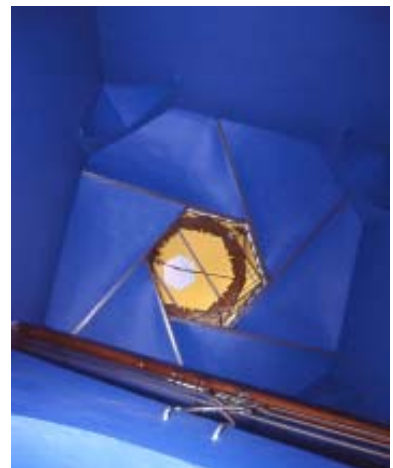
La documentación conservada de este proyecto es más escasa, pero otra vez nos encontramos con un primer dibujo—también con un carácter de inmediatez, y de exageración— que representa ese primer impulso realizado de forma casi instantánea. En él se sintetizan las dos



DG-099. Situación general de la Casa Bofarull. Indicando las dos intervenciones principales.



DG-098. Primer boceto de la Casa Bofarull.



Casa Bofarull. Cubierta de la escalera.



Casa Bofarull. Vista exterior de la galería.

²⁷ Josep M. Jujol Jr.; op. cit., p. 88.

²⁸ Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; Els Pallaresos, 9 de junio del 2004.



Casa Bofarull. Torre-mirador.

operaciones principales antes comentadas: torre-mirador y galería. Aunque está claro que estos dos elementos colisionan con la construcción preexistente, el enfrentamiento es más amable en el sentido de que ambas encuentran su fundamento en el lugar. Pude decirse que tienden puentes entre el interior de la casa y el entorno que la rodea.

La escalera se concibe como elemento ajeno a las diversas dependencias que comunica. Al igual que en el oratorio de la casa Negre, podríamos decir que es un reducto absolutamente desarticulado del resto de la casa. Solamente que ahora se trata de un reducto vertical que lo que hace es prolongar nuestra mirada hacia el cielo. A pesar de que el movimiento ascendente es físicamente en espiral, la sensación giratoria no es tan fuerte como en la escalera de la casa Negre; más bien lo que domina es su apabullante verticalidad. La barandilla funciona como verdadero elemento unificador de toda la escalera que intensifica el sentido vertical.

En el caso de la galería, la sensación de contraste no se produce a través del espacio sino a través del uso de los materiales. El espacio producido es verdaderamente amable y funciona como perfecta transición entre interior y exterior en ambos niveles (hacia el patio en planta baja, hacia los viñedos en planta principal). Es en la exuberante combinación de materiales con la que Jujol consigue confrontar los muros lisos de la masía existente. La reminiscencia gótica y árabe enfatiza el carácter de elemento añadido y de contraste con la discreta construcción rural original.



Objetos desplazados en la cubierta de la torre.

Con esta situación de mezcla desinhibida Jujol consigue acercar ideas y materiales que hasta entonces eran considerados excluyentes, *como es el uso simultáneo de estuco, esgrafiado y ladrillo visto (...) O de estilos que se habían dado en épocas y lugares alejados entre sí, como el gótico arabizante con columnas de cemento armado de la galería, al costado de la fachada renacentista, el fácilmente borrable barroco de la torre, el funcionalismo de los establos, la rusticidad del muro de los lavaderos (...)*²⁹

Este mecanismo de yuxtaposiciones que Jujol pone en marcha va más allá del mero enfrentamiento y transforma la propia identidad de cada pieza. Esto es así tanto en las intervenciones mayores como en la introducción de pequeños objetos como elementos decorativos. La arcada gótica deja de serlo al incorporar ladrillo. El porrón deja de serlo en el momento que Jujol lo coloca boca abajo, en posición de ir “escalando” la cubierta de la torre, o de ir “derramando” el vino hacia el interior de la misma. Cada una de las piezas contenedoras de significado se ven súbitamente desprovistas del mismo. Esto recuerda las palabras del artista Perejaume refiriéndose a Jujol: *el derecho de cada cosa de ser más allá de sus límites actuales.*³⁰

²⁹ Perejaume; *Ludwig Jujol. Què és el collage, sino acostar soledats?* Edicions de la Magrana, Barcelona, 1989. p. 40.

³⁰ Perejaume; op. cit., p. 49.

¿La cola no hace el collage?

La yuxtaposición de elementos y materiales muy diversos y ajenos entre sí nos remite inevitablemente al moderno concepto del *collage* como técnica compositiva. No dedicaremos excesivos esfuerzos para desligar la obra de Jujol de toda posible conexión con esta técnica. Me parece que un estudio serio sobre la obra misma tenderá por sí solo a alejar cada vez más el concepto de *collage* de la obra jujoliana. Y precisamente la clave para echar luz a este asunto radica en la *manera de hacer*.

En su minucioso rastreo por ubicar los orígenes del collage, Herta Wescher se remonta a la Edad Media.³¹ Particularmente a los calígrafos japoneses del siglo XII quienes pasaron a escribir las obras poéticas que les encargaban en pergaminos sobre los que pegaban trozos de papel de colores tenues. También encuentra antecedentes persas que trabajaban con cuero repujado en el siglo XIII, turcos que trabajaban con recortes de flores en el siglo XVI, *collages* fabricados con alas de mariposa en los siglos XVIII y XIX en la Europa Occidental, medallones religiosos centroeuropeos que aparecen desde el siglo XVI llamados *wettersegen*, fabricados con los más diversos materiales (amuletos, imágenes de santos, cruces benedictinas, etc.), y a los que se les atribuían poderes protectores; y ya en el siglo XIX, aparecen en el mundo anglosajón los populares *valentines* (poemas de amor decorados con los más diversos motivos), así como las postales montadas y otros experimentos fotográficos basados en la técnica del fotomontaje.

Estos orígenes no son intrascendentes ya que comprueban que el collage como técnica tiene siglos de tradición antes de que llegasen los cubistas. Los antecedentes son cuantiosos y muy diversos, pero quizá el principal aspecto que comparten –además del evidente método de fabricación basado en el *cortar y pegar*– es que todas estas piezas son producto del arte popular. Aspectos tan habituales en la pintura y en la escultura académica como el orden jerárquico y el manejo de materiales preciosos, no tienen cabida en el humilde medio del collage. Si hay algo que caracteriza al collage primigenio, anterior al siglo XX, es que se basa en tradiciones populares más que en un arte refinado. El collage en su origen es un *folk-art*.

El origen popular del collage no fue en absoluto ignorado por sus primeros transformadores. El interés de Picasso por los objetos cotidianos *probablemente tuvo su origen en la cultura popular del siglo XIX*.³² Ya en 1899, Picasso incorpora por primera vez un elemento ajeno al dibujo (un pequeño recorte de periódico con la imagen de una mujer, es literalmente *pegado* en uno de los lados del dibujo), y en 1908 repite la misma operación pero esta vez lo hace de manera que la pieza añadida pasa a formar parte de la composición del cuadro (en



Ishiyama-gire. Collage japonés del siglo XII.



Wettersegen. Medallón religioso alemán del siglo XVIII.



Postal montada. Alemania. 1902.



Pablo Picasso. Hombre y recorte de periódico. 1899.

³¹ Herta Wescher; *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, 2da edición, Barcelona, 1980. p. 13.

³² Diane Waldman; *Collage, Assemblage, and the Found Object*. Harry N. Abrams, Inc. New York, 1992. p. 22.



Pablo Picasso. *La Reve o Les Baigneuses*. 1908.

este caso lo añadido es un anuncio publicitario de los Magasins au Louvre). En esta obra titulada tanto *Le Reve* como *Les Baigneuses*, Picasso modifica por primera vez la pieza superpuesta dibujando una barca de remos sobre ella.³³ Esta intervención directa sobre el objeto encolado también inaugura un modo de hacer distinto a los collages populares en el siglo XIX y anteriores. Pero aún así, estas dos primeras obras pueden calificarse como tempranos intentos de utilizar esta técnica del *cortar y pegar* como nuevo medio de expresión sin dejar de tener cierto anclaje en la tradición del collage como arte popular.



G. Braque. *Bodegón con frutero y vaso*. 1912.

Sin embargo, tampoco cabe duda que los que inauguran una aplicación muy alejada de dicho carácter popular presente en el origen del collage son Braque y Picasso. Trabajando conjuntamente (como pocas veces lo hicieron después), consiguieron transformar radicalmente el significado de esta técnica para siempre. A partir de 1910 ambos artistas inician una serie de experimentos con el color intentando conseguir la mayor impresión de realidad posible. Braque mismo habla de *transformar el color en materia*.³⁴ El método inicial que ambos utilizan es agregar arena, aserrín, limaduras metálicas, etc., a la propia pintura antes de ser aplicada al lienzo. Sus intenciones eran claras: conseguir acercarse a la realidad, que *la obra se impregnara de lo real*.

Lo que se pone en cuestión es la imagen (...), la sacrosanta imagen pictórica que se opone a la evidencia palpable de la materia. Pasamos del universo de la pura ilusión y del *trompe-l'oeil* a un mundo en el que la materia declina en términos de textura real, como si la pintura, en su búsqueda de una nueva expresión de lo real, decidiera convocar ya no la representación de las cosas del mundo exterior sino los propios originales (...)³⁵



G. Braque. *Bodegón (vin)*. 1912-1913.

De esto a pegar trozos de distintos materiales sobre el lienzo no había más que un paso. Durante el verano de 1912, Braque y Picasso ocuparon estudios contiguos en el pueblo francés de Sorgues, muy cerca de Avignon. Fue entonces cuando Braque decide dejar de intentar imitar la textura del material, recorta una serie de piezas de papel tapiz color madera y las incorpora directamente a los dibujos que estaba realizando en carboncillo. En este gesto nace el collage moderno.

La serie de obras que se suceden a partir de este primer *papier collé* titulado *Bodegón con frutero y vaso* representan la búsqueda sin tregua por conseguir un choque abrupto entre realidad y ficción. Enfrentar la *irrealidad* de la pintura con la pura materialidad del objeto cotidiano. La diferencia fundamental entre aquellos primeros collages populares del siglo XIX y estos realizados por Braque y Picasso a principios del XX es precisamente esa: que para estos últimos el procedimiento técnico

³³ Según el dueño original de este dibujo, el coleccionista Justin Thannhauser, el propio Picasso la calificó como "el primer collage". Ver al respecto el libro de Diane Waldman; op. cit. p. 324 n. 7.

³⁴ Herta Wescher; op. cit. p. 24.

³⁵ Emmanuel Guigon; *Historia del collage en España*. Museo de Teruel, Teruel, 1995. p. 27.

no es lo importante, sino la idea de *incorporar algo “prefabricado”, algo que, como diría Braque, constituye una certeza en medio de una obra en que todo lo demás está figurado, representado o sugerido.*³⁶ Lo que proponen Braque y Picasso es un arte despersonalizado. Un arte basado tanto en lo conceptual que podría ser materializado por cualquiera.³⁷ La noción de que la obra de arte pudiese existir solamente como idea tiene aquí su origen. Ahora bien, esto no significa en absoluto que detrás de cada obra producida no existiese un estudio minucioso. La construcción de modelos de cartón (práctica habitual de ambos artistas durante esos años y que algunos autores consideran catalizador fundamental en el nacimiento del *papier collé* cubista³⁸), demuestra sobretodo que hay un análisis detallado tanto formal como perceptivo de cada pieza. El elemento yuxtapuesto pocas veces es producto de un gesto espontáneo e inmediato. Y este aspecto separa radicalmente el trabajo de estos dos *inventores* del collage moderno de los artistas que vendrían después (sobretodo de dadaístas y surrealistas).



Estudio de Braque en el Hotel Roma de París, 1914.

Lo que sucede en esta primera renovación del collage, es que el *artista* –en este caso Braque y Picasso– reemplaza al *artesano* y al *amateur*. El collage es convertido en un *fine-art*, que pasa a formar parte del desarrollo artístico de vanguardia y a influir en él. A partir de los cubistas, esta técnica de *cortar y pegar* pasa de ser un producto de arte manual popular a ser un nuevo medio de expresión artística con identidad propia y con vocación transformadora. Esta irrupción del collage en el ámbito de las bellas artes representa también un cambio radical del arte en general. La habitual secuencia académica de “concepción-proceso-producto terminado” es absolutamente transformada. Así nos lo hace notar Emmanuel Guigon en su estudio sobre el collage en España:



Estudio de Picasso en París, 1912.

(...) el collage, al convertirse en un medio artístico [y aquí Guigon se refiere al collage moderno opuesto al collage popular del XIX], aparece además como una irrisión de la *techné*. En lo sucesivo, ningún aprendizaje es realmente necesario. Ninguna necesidad de material sofisticado, ninguna necesidad de tener una pincelada magistral. ¡Con tal que se tenga, claro está, astucia e imaginación!³⁹

Como era de esperar, el trabajo realizado por los cubistas tuvo un impacto inmediato en la naciente vanguardia europea. El collage inaugurado por Braque y Picasso después fue continuado tanto por futuristas, dadaístas y surrealistas. De todos ellos, los miembros del grupo *Dadá* abordaron la técnica del collage de una manera distinta

³⁶ Albert Ráfols i Casamada, en el prólogo del libro de Herta Wescher; op. cit., p. 9.

³⁷ Picasso incluso habló alguna vez de vender los planos para armar su construcción metálica titulada *Guitarra* de 1912-13. Ver al respecto: André Salmon; *Souvenirs sans fin: L’air de la Butte*. Editions de la Nouvelle France. Paris, 1945. p. 82.

³⁸ Ver al respecto William Rubin; *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. Museum of Modern Art, New York, 1989. p. 32. Así como el libro de Diane Waldman; op. cit. p. 25.

³⁹ Emmanuel Guigon; op. cit., p. 30.



Pablo Picasso. *Vidrio y botella de Suze*. 1912.



Pablo Picasso. *Frutero, violín y botella de vino*. 1912.



Johanes Baader. *El autor y su casa*. 1920.

otorgándole una nueva dimensión. Aunque siempre reconocieron su deuda con los cubistas –cuyos *papiers collés* consideraban como el avance más importante en la renovación del arte–, este grupo de artistas afincados en Zurich alrededor del Cabaret Voltaire⁴⁰, encontraron en el collage la técnica perfecta para materializar su programa de protesta y rechazo a la Gran Guerra y al inmovilismo del arte (contra la *esclerosis de las artes* escribiría Marcel Janco). El grupo en sí mismo estaba formado por refugiados de la Gran Guerra que eligen establecerse en la neutral Suiza para iniciar su particular lucha renovadora. Este carácter contestatario y de desafío –ese *ir contra todo*– es parte esencial del grupo y está presente desde el nacimiento del Dadá.⁴¹

Aunque es evidente que también hay diferencias en el contenido de las obras⁴², el verdadero alejamiento con respecto a los cubistas radica en su modo de operar. Desde que inician sus actividades los dadaístas reniegan de la técnica y abogan por procedimientos basados en el automatismo y en el azar. El arte despersonalizado al que se refería Picasso en ningún caso implicaba una búsqueda de la inconsciencia. Guignon nos recuerda que en la época de dadá, *Duchamp y Picabia fueron tan lejos en la negación de la técnica que llegaron a la imposibilidad de pintar*.⁴³ Situación impensable para artistas como Braque y Picasso.

Aquí es necesario comentar algo sobre el tema del tiempo. El lapso de tiempo requerido en la creación de una pintura o en la construcción de una escultura en el collage *Dadá* no existe. La acción creadora frecuentemente se reduce a un acto único y simple, siendo el más habitual, el *desplazamiento* de un objeto. No suele haber bocetos o estudios previos. Todo se sintetiza en un solo acto. Los procedimientos habituales del arte académico aquí no ocurren.

Esta infravaloración de la habilidad manual conlleva un oscurecimiento del propio autor como absoluto demiurgo de la obra. ¿Y qué mejor manera de lograrlo que utilizando una técnica de origen popular basada en la superposición de capas? La separación sistemática entre autor y obra es conseguida por los dadaístas gracias al collage. Louise Aragon en su sugerente escrito sobre Max Ernst escribe:

Ahora lo que se sostiene es la negación de la técnica, por una parte, como en el collage, y se le añade la *negación de la personalidad técnica*;

⁴⁰ Inaugurado por Hugo Ball en la primavera de 1916, este cabaret es considerado sede oficial del movimiento *Dada* en Zurich donde se reunían los fundadores del grupo: Arp, Tzara y Janco.

⁴¹ Para un detallado análisis del movimiento *Dada* consultar: Hans Richter; *Historia del dadaísmo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. Así como: Dawn Ades; *El dadá y el surrealismo*. Blume, Barcelona, 1975.

⁴² El carácter político contestatario impregna casi la totalidad de la producción dadaísta mientras que las obras de Braque y Picasso abordan temas inherentes a la propia práctica pictórica.

⁴³ Emmanuel Guignon; op. cit. p. 34.

el pintor, si todavía puede llamársele así, ya no está ligado a su cuadro por un misterioso parentesco físico análogo a la generación.⁴⁴ [la cursiva es nuestra]

La intención de Aragon es desmarcar la obra de Ernst de los *papier collés* cubistas. Está claro que en estas dos maneras de proceder también se esconden ideas opuestas en cuanto al contenido. Para los cubistas se trata de confrontar la obra de arte con la realidad del mundo. Literalmente pegan materiales que representan un mundo ajeno al del lienzo, con el que colisionan: realidad material *versus* ficción pictórica. Lo que hace Max Ernst, en cambio, es componer una imagen nueva y onírica a través de fragmentos de cosas perfectamente conocidas. Aquí no hay una pintura preexistente sobre la cual colocar el material externo. El lienzo está en blanco, todas las piezas llegan de manera simultánea. Su labor es menos pictórica y se encuentra mucho más cercana al juego de yuxtaposiciones que posibilita el collage. La impresión final que experimentamos es la de una *obra que existe gracias a unos elementos preexistentes, percibidos como tales por el espectador y cuya significación primitiva se transforma en adivinanza, asemejándose tal vez a ciertos juegos de niños.*⁴⁵

En lugar de esparcir fragmentos de papel o de otro material en la superficie pictórica (como hicieron los cubistas), o de buscar el choque visual basado en el contenido político o social de las imágenes utilizadas (como hicieron futuristas y dadaístas), Max Ernst compone sus collages intentando aproximar realidades distantes pero construyendo al mismo tiempo un mundo nuevo y extraño que se nos revela como posible. Y aquí llegamos a lo fundamental del asunto: la clave de su *hacer* estaba en manipular los materiales tan sutilmente que resultase difícil saber si se trataba verdaderamente de un collage o de una imagen fija, como por ejemplo, un grabado antiguo. Esta manera de trabajar, lo lleva a evitar en todo lo posible la fastidiosa práctica del *cortar y pegar*. La búsqueda de Ernst —y en esto se revela como auténtico renovador del collage— radica en querer evitar una visión fragmentaria de algo que en esencia lo es. Su obsesión por conseguir una *imagen unitaria* lo lleva borrar lo esencial del collage: el *contacto* entre los fragmentos.

El énfasis también está —y en este sentido sí que comulga con sus compañeros dadaístas— en que el acto creativo se reduce a la pura idea. Aquella intención iniciada por los cubistas de un arte basado solamente en el concepto tiene aquí su más fértil representación. La obra de Ernst se inscribe dentro de esta noción compartida por gran parte de la vanguardia europea de principios del siglo XX que niega el valor del proceso. Su conocida declaración categórica *Ce n'est pas la colle qui fait le collage*⁴⁶ no es más que un reconocimiento explícito de que lo valioso no se encuentra en el procedimiento manual. La



Max Ernst & Luise Ernst-Strauss. *Augustine Thomas y Otto Flake*. 1920.



Max Ernst. *La femme 100 têtes ouvre sa manche auguste*. 1929.



Max Ernst. *Two young girls promenade across the sky*. 1920.

⁴⁴ Louis Aragon; "La peinture au défi". Prefacio al catálogo de la exposición de collages montada en la Galería Goemans de París en 1930. Publicado después en Louis Aragon; *Les Collages*. Hermann, París, 1980.

⁴⁵ Emmanuel Guigon; op. cit. p. 36.



Max Ernst. Grabado de la serie *Une semaine de Bonté* o *les Sept éléments capitaux*. 1934.

aproximación técnica está completamente supeditada a la capacidad visionaria.

Esta rapidez e instantaneidad podrían relacionarse con la manera en que muchas veces Jujol plasma una idea en el papel —ese *primer impulso* instintivo e ingenuo al que nos hemos referido en repetidas ocasiones—, pero en ningún caso sucede de esta forma al momento de desarrollar y de materializar esa primera idea. Tanto el proceso proyectual como la construcción de la tribuna de la casa Negre requirió de tiempo y estudio. De igual forma, el desplazamiento del objeto que Jujol realiza tampoco es inmediato. Incluso en los detalles más manuales como en la vajilla desperdigada en la cubierta de la torre de la casa Bofarull hay análisis y hay elección. ¿En qué posición hay que colocar el porrón? ¿De qué lado colocamos el plato? Este es el tipo de preguntas que detienen el proceder de Jujol y lo alejan definitivamente del automatismo dadaísta y del conceptualismo de Max Ernst. Lo que hace Jujol no es equiparable a la simple ocurrencia.



Gárgola de la casa Bofarull.

Más que utilizar literalmente la técnica del *cortar y pegar*, el collage en el siglo XX se convierte en un modelo a seguir, en un modo de hacer, y en una última instancia en una actitud. La aventura del collage en el siglo XX revela un mestizaje de disciplinas artísticas muy diversas. Y bajo esta mirada incluso la etimología del término se queda corta. *Collage* es derivado del verbo francés *coller* (pegar, encolar), y éste proviene del vocablo griego *kolla* (κόλλα), que significa literalmente *cola* o *pegamento*. Si tenemos que ligarlo irremediabilmente a esta idea de pegamento, no cabe duda que el vocablo es limitado. Muestra de ello es la cantidad de obras que se etiquetan como collage siendo que entre sus componentes no llevan ni una gota de pegamento. Incluso antes que Ernst, Braque y Picasso ya reconocían que la cola no es lo fundamental de esta técnica,⁴⁶ sino que lo valioso radicaba en la idea de *confrontar dos mundos*. Mientras que el estricto significado ligado al pegamento ha sido utilizado correctamente en los cubistas (los primeros *papiers-collés* eran literalmente eso, papeles encolados) y hasta en algunas obras dadaístas (los poemas de Tzara eran también trozos de texto encolados), el término collage se empieza a aplicar como denominador de un método a partir de la obra de Ernst. Por lo que no es de extrañar que el propio Aragon incluso se atreva a calificarlo como el creador absoluto de esta técnica.



Gárgola de la casa Negre.

Resumiendo, lo que los cubistas hicieron fue introducir lo real en el cuadro: la imagen ya no representa sino que el objeto representado es introducido directamente en el cuadro. La propuesta dadaísta fue utilizar el collage como arma para negar la técnica, y se remiten a una acción



Kurt Schwitters. *Merzbau*. 1923-1933. Ejemplo del collage como proceso.

⁴⁶ La famosa máxima “Si las plumas no hacen el plumaje, la cola no hace el collage” está incluida en el tan citado artículo “Au-delà de la peinture” en *Cahiers d’art*, n. 6-7 (1936), pp. 169-170. Traducido como “Más allá de la pintura” dentro de Max Ernst; *Escrituras*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982.

⁴⁷ Herta Wescher nos recuerda que algunos de estos primeros collages realizados por Braque y Picasso no fueron contruidos con papeles pegados sino fijados con alfileres. op. cit. p. 26.

instantánea: ya no es necesario ser un virtuoso, solamente un ocurrente. Y en el caso particular de Max Ernst, además de negar la técnica se termina con la idea de que un collage tiene que componerse de fragmentos y se potencia la imagen unitaria.

Si consideramos estos temas como las tres grandes aportaciones modernas a la técnica del collage, no podemos dejar de pensar que Jujol escapa a las tres. Nuestro arquitecto no pretende introducir lo real en la obra (casi diríamos lo contrario), ni mucho menos, quiere negar la técnica, o el proceso. Y diametralmente opuesto al modo de operar de Max Ernst, Jujol en ningún momento busca esconder el contacto entre las piezas, sino que, como dijimos al principio del capítulo, es precisamente el *enfrentamiento* lo que le interesa. Es verdad que las piezas que escoge ya vienen muy cargadas de significado (al igual que los fragmentos que elige Ernst), pero en lugar de querer mantener ese significado lo que hace Jujol es intentar borrarlo. Si estas dos maneras de trabajar se acercan un poco es en el sentido de que –aunque los mecanismos para lograrlo sean distintos– ambas comparten el ansia por conseguir una imagen unitaria de la obra.

Al final, no encontramos nada en Jujol de las inquietudes de estos “padres” del collage moderno. Las obsesiones por el color, la forma y la percepción de los cubistas Jujol no las comparte; ese ensimismamiento de la obra cubista no existe en la obra jujoliana, que se caracteriza más bien por ser expansiva. Tampoco está presente la actitud política contestataria y desafiante propia del Dadá; en Jujol no hay ningún atisbo de *ir contra* algo. Pero aún así, el principal alejamiento sigue siendo el tema de la técnica y del proceso creativo.

Para revisar la consideración que tiene Jujol sobre la técnica, volvamos al relato de Sagristá sobre las pinturas en el coro de la Catedral de Palma:

Son obra del pintor catalán Jujol. De él se contaba, no sé con qué grado de certeza, que al decorar un piso de Barcelona metía más o menos pintura en un bote y luego, cogiendo éste, echaba el contenido contra la pared y que el “quid” estaba en la manera de proyectar la pintura: de frente, más o menos sesgado, de abajo arriba, de arriba abajo, etc.⁴⁸

Sorprende que el método descrito por Sagristá se asemeje tanto a los de un Klein o un Pollock. Autores muy alejados de Jujol que desarrollaron profundamente el arte de proyectar pintura en diversas superficies. Pero es en la misma cita donde encontramos una pista importante que nos habla de técnica. Se reconoce que hay un “quid” en la manera de proyectar la pintura. Hay un modo de hacer específico. No es como si un niño fuese capaz de hacerlo. Lo que cuestiona Sagristá con sarcasmo es el método, no la ausencia de él.



Pablo Picasso. *Mandolina y clarinete*. 1913.



Georges Braque. *Bodegón con clarinete*. 1913.



Decoración interior de la Ermita de Lloret en Renau. 1926.



Pinturas en el coro de la Catedral de Palma.

⁴⁸ Emilio Sagristá; *La Catedral de Mallorca: contribución al estudio de su solución arquitectónica*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón de la Plana, 1948.



Pinturas en el interior de la Iglesia de Vistabella. 1923.

Un último ejemplo. Hay una conocida anécdota sobre las pinturas interiores de la iglesia de Vistabella recordada por uno de los propios niños que participaron en ellas y luego recogida por el hijo de Jujol:

Al haber muchos niños en el pueblo, era común que algunos se acercasen a las obras de la iglesia con la intención de ayudar. En una ocasión, al ver Jujol un grupo de niños inquietos los llamó y les pidió que colaboraran en los trabajos de pintura. Le dio a cada uno un bote de pintura de cada color y les pidió que se los sostuviesen cerca mientras él iba cogiendo la pintura con sus brochas y decorando las paredes.⁴⁹

Lo significativo de esta anécdota es que *no les dejó pintar*. Utilizó a los niños como simple paleta de colores. Ese espíritu democrático para el arte del que hablaron algunos dadaístas aquí no existe. El que sabe hacer las cosas es aquel que domina la técnica, el artista, y solamente él puede intervenir en algo tan serio como en la decoración del templo de Dios. Jujol se toma en serio su labor, y en ningún momento desprecia la técnica.



Pinturas en el interior de la Iglesia de Vistabella. 1923.

Siempre incluir, siempre agregar.

Considerar el material del que se parte como algo neutral en Jujol no sucede. La pieza primigenia tiene un valor y ha de ser objeto de confrontación.

Jujol mantiene siempre un punto de contacto entre su proyecto y algunos datos de las condiciones del lugar de actuación. Sean de memoria histórica o de materiales existentes estos datos *no son sólo referencias pasivas*, marco contextual en el que se encuadra la nueva actuación, sino *verdaderas referencias dialécticas*, condiciones de *confrontación* frente a las cuales se despliegan los nuevos organismos constructivos.⁵⁰ [la cursiva es nuestra]

Es importante hacer una distinción con el concepto de método aditivo. La idea moderna de concebir un módulo que pueda ser añadido sin contrastar con el conjunto aquí no tiene cabida, no hay espíritu de sistema. Distanciamos los dos conceptos, la adición difiere en esencia de la yuxtaposición. La neutralidad aditiva aquí no existe. Y si nos apoyamos en la etimología, descubrimos que el término proviene del verbo latín *addô (-çre)* [poner, colocar junto a, añadir] que a su vez es un compuesto por el verbo *dô* [dar, otorgar, conceder] y por el prefijo *ad* [fin, resultado, para, a fin de]. Es en esto último donde radica la diferencia: en la *adición* hay un objetivo, una meta, una motivación para conseguir un fin (con la adición se construye algo, por ejemplo). El término *yuxtaponer*, en cambio, no esconde nada similar.



Torre y galería añadida en la Casa Bofarull. 1914-1931.

⁴⁹ Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; realizada en Els Pallaresos (Tarragona) el 9 de junio del 2004.

⁵⁰ Ignasi Solá-Morales; *Jujol*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1990. p. 10.

Jujol yuxtapone sus piezas inconexas sin prejuicio alguno. No hace preguntas y sin embargo todo tiene sentido. *¿Porqué no una cúpula barroca en la segunda planta de una masía reformada? ¿Porqué no un porrón y una vajilla en la cubierta de una torre? ¿Porqué no una carroza como tribuna?* A la pregunta: *¿porqué no?* la obra de Jujol no responde porque ni se la plantea. Al agregar no se piensa en un desafío. Se agrega porque no se niega nunca nada. Y me parece que el orden, a fin de cuentas, es precisamente ése: nunca negar nada, *siempre incluir, siempre agregar.*

Construir en base a un método *incluyente* parece ser la norma.

CAPÍTULO II

Reciclaje: objetos con contenido.

Descubrir una cosa es darle vida.

Georges Braque
Le jour et la nuit.
(1952)



Medallón de cerámica y piezas de vajilla recicladas. Park Güell, 1911.

La simple idea de convertir en útil algo desechado –trátase de materiales u objetos– le llega a Jujol a través de múltiples referencias externas. Es evidente que el *trencadís* como técnica ya incorpora en sí mismo el tema del reciclaje. Pero precisamente para entender mejor la relación de Jujol con este arte popular al que siempre se le ha vinculado (probablemente el recubrimiento cerámico en el banco del Park Güell sea la más comentada y publicitada de todas sus intervenciones), lo que haremos aquí es mostrar todos los lados y aristas de su obra que tienen contacto con la idea de reutilizar un material. Esto nos permitirá dimensionar mejor el significado que tiene cualquier material ante los ojos de nuestro autor.

Su pasado familiar es el primer antecedente importante. Siendo hijo de un profesor de instrucción primaria en un pueblo pequeño como lo era Tarragona a finales del XIX, su primera infancia transcurrió en la pequeña escuela que regentaba su padre ubicada en los bajos de su propia casa. La carestía de material de trabajo para las clases marcó en gran medida ese primer contacto con el oficio de su padre. Fue durante esa época cuando Jujol vio y vivió la habitual práctica de su padre de sacar provecho de cualquier cosa que le pudiese servir para sus clases: trozos de tiza, recortes de papel, piezas de cartón, fragmentos de carboncillo, etc. Muchos años después Jujol recordaba que su padre valoraba tanto cada trozo de material desechado que solía terminar la jornada recuperándolos del suelo.¹

Por otra parte, el hecho de que casi siempre tuvo que trabajar en condiciones económicas más bien limitadas le obligó a extender la idea del reciclaje y llevarla más allá del simple recubrimiento. Es así como consigue construir una reja a partir de herramientas de campo en la Casa Negre o fabricar lámparas y mobiliario litúrgico

¹ Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; realizada en el C.O.A.C. de Tarragona el 21 de febrero del 2003. En dicha entrevista Jujol Jr. insiste que su principal antecedente en la práctica del reciclaje fue su propio padre: “El hecho de que su padre fuese profesor me parece un factor importante. En aquella época los profesores de escuela lo aprovechaban todo. Tampoco es tan difícil entender porqué, tenían tan poco presupuesto que se veían forzados a ello. Por ejemplo, Jujol mencionaba que su padre siempre utilizaba el reverso de las hojas para seguir escribiendo o hacer apuntes. Sé que son detalles, pero este tipo de cosas Jujol las vivió mucho. De modo que es fácil entender que para él cualquier cosa tuviese alguna utilidad.”

para la iglesia de Vistabella. En estos casos, el material reciclado no se limita a recubrir sino que literalmente da forma al nuevo objeto.

Sin embargo –y quizá sea este el antecedente más importante–, como fondo siempre está presente la referencia religiosa. Jujol mismo se sentía plenamente identificado con esta manera de hacer precisamente por su connotación católico-franciscana. Otorgar valor a cada objeto, a cada material desechado y aparentemente inservible lo veía no solamente útil sino verdaderamente necesario para fortalecer su fe cristiana. Utilizar el material disponible aunque no fuese el idóneo, era valorizar cada objeto que Dios proveía.

Bajo una mirada singular.

El mero acto de reutilizar un objeto –por simple que nos parezca hoy en día–, no es una operación al alcance de cualquiera. En el común de los casos surge de una necesidad. De tener que suplir el material idóneo –pero inalcanzable– por cualquier cosa que nos encontremos mínimamente útil para solucionar nuestro problema. Pero aún en esa situación marcada por la necesidad es inevitable que exista una selección previa; y para que dicha selección ocurra, antes debe existir una cierta mirada.

Ese modo de ver particular tiene dos vertientes. La primera es la ya descrita: aquella que viene dada por una situación de carestía, con lo que se obtiene un reciclaje de carácter *práctico*. En cambio, la segunda vertiente es más sinuosa: aquella que busca conseguir un desplazamiento en el significado del objeto, con lo que se obtiene un reciclaje de carácter *estético*. Aquí la carencia deja de ser importante, y por tanto, se hace absolutamente imprescindible una mirada única e intuitiva.

Existen numerosas anécdotas que retratan a Jujol recogiendo objetos y detritus de toda índole. Se ha hablado incluso que tenía una colección en casa de todo tipo de materiales desechados.² Pero quizá de todas ellas la que mejor sirve para ilustrar esta mirada distinta hacia cualquier objeto es este breve recuento que hace el artista Perejaume en uno de sus escritos:

Lo vemos atento, contemplando un objeto que ya identifica con otra función: aquellos arados y otras herramientas de campo que acaba de encontrar en la bodega de la Casa Negre y que ahora, por una transformación poética, presenciamos enlazadas y herbosas (...) ³

² “Su hijo ha contado en alguna ocasión cómo Jujol regresaba a casa cargado con las cosas que había ido recogiendo por el camino... Restos y desperdicios: alambres, tablones, latas, clavos, bolos, pedazos de cristal o de cerámica, cartones, trozos de cuero, botellas, muñecas rotas...” Josep Maria Jujol Jr. citado por Juan José Lahuerta; “Verbum cordis” en suplemento *Culturás – La Vanguardia*. Barcelona, 19/VI/2002. p. 21.



Rejas en un pórtico de la Casa Negre en Sant Joan Despí, 1915-1926.



Reja de la Casa Negre, 1915-1926. Herramientas enlazadas y herbosas.



Azadones (cavecs). Camp de Tarragona.



Yunques (encluses). Camp de Tarragona.

Observador atento, capaz de ver más allá del objeto mismo. Aquellas herramientas de campo son contempladas de una manera nueva, inusual, y por tanto seleccionadas dentro de una considerable cantidad de objetos posibles. La nueva visión va acompañada de un oculto mecanismo de selección. ¿Por qué Jujol selecciona estos materiales? ¿Qué relación establece con ellos que lo conduce primero a levantarlos del olvido para después –utilizándolos–, fabricar con ellos los objetos más variopintos?

Una de las más interesantes constantes que pueden encontrarse en la aproximación que ha realizado Josep Llinás hacia la obra de Jujol durante años es la idea de que Jujol reduce el significado del material *al de sus estrictas propiedades físicas, a la neutral condición de objetos esencialmente iguales*.⁴ Es conocida su famosa frase en la que se refiere a Jujol como *alguien que prestaría idéntica atención a un lingote de oro que a un ladrillo*.⁵ La imagen que reproduce Llinás repetidamente en sus artículos es a un Jujol mirando paciente y cuidadosamente cada objeto que encuentra, deteniéndose en todos los *atributos perceptivos* que tal o cual objeto presenta: su dureza, su brillo, su textura, su sonido, su forma, su color, su contraste, etc. Su recreación del momento en que Jujol se encuentra con una vajilla en la casa Bofarull no tiene desperdicio.⁶ Y viene a concluir que todos los componentes de dicha vajilla terminan por mostrarse *sólo a los sentidos*.

Aunque no lo manifieste abiertamente en su narrativa, es inevitable pensar que Llinás se refiere principalmente a atributos visuales –contraste, brillo, perfil, posición–, dejando de lado cualquier otro estímulo que no provenga del ojo. Sin embargo, además de acercarse seguramente a la verdad (no olvidemos que Jujol es un dibujante y colorista excepcional, y aunque poseedor de una sensibilidad integral no podemos dejar de asegurar que la vista *precede y prevalece* sobre cualquier otro de sus sentidos), este énfasis que Llinás otorga al acto perceptivo de Jujol consigue reforzar la idea de una mirada excepcional y peculiar. Recrear o restituir ese primer contacto que tiene con el material antes de ser utilizado –es decir, reciclado– es un acto generoso que da la importancia merecida a la

³ Perejaume es autor de una de las mejores reflexiones que se han hecho sobre el reciclaje a partir de la obra de Jujol. La cita está tomada de: Perejaume; *Ludwig Jujol. Què és el collage, sinó acostar soledats?: Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. La Malgrana. Barcelona, 1989. p. 21. (traducido del catalán por el autor de la presente tesis)

⁴ Josep Llinás; “Josep Ma. Jujol, architectus. 1879-1949” en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 163. Barcelona, 1984. pp. 98-101. Publicado después en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 22.

⁵ Josep Llinás; “Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo” en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, 2. Barcelona, IX/1986. pp. 113-116. Publicado después en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 41.

⁶ *Ibid.* pp. 39-40.

mirada de Jujol; y dar relevancia a lo que sucede antes de la manipulación –antes de que Jujol toque con las manos ese objeto– no es otra cosa sino considerar el primer paso como fundamental: la selección de objetos retroayéndose a sus propiedades físicas, reduciéndolos a lo que son, el objeto como tal, sin significado.

Este *desnudamiento* de la materia, de despojarlo de cualquier otro significado que no sean sus atributos perceptivos, ¿con qué procedimiento se puede conseguir? ¿puede lograrse de manera intencionada? Para intentar responder a estas preguntas es preciso retroceder.

¿No es acaso la mirada infantil la poseedora de estos atributos? ¿De qué estamos hablando cuando nos referimos a ver los objetos reducidos a su propia materialidad? Cuando un niño ve una vajilla por primera vez hace exactamente lo mismo que lo que narra Llinás: el niño coge una taza... *la levanta y la acerca a sus ojos para observarla de cerca: qué material más liso y brillante, qué regular es la forma del recipiente que a su vez cambia radicalmente si se ve desde arriba o si se ve a la altura de la vista...; golpea con suavidad la taza contra la superficie de la mesa y se origina un ruido sordo, apagado; lo hace a continuación contra otra taza o plato y advierte con creciente interés la diferente calidad del sonido; golpea de nuevo con más fuerza, repetidamente; la taza se rompe... se ha quedado tan sólo con el asa en la mano y ello le permite... descubrir lo sugerente y singular de su perfil.*⁷ Antes de aprender los esquemas perceptivos, antes de caer en los convencionalismos que hacen posible nuestro posterior entendimiento del mundo, todos experimentamos el mundo en su condición original, esto es, anterior a cualquier conocimiento. La relación inicial que tenemos con nuestro entorno se caracteriza por percibir las cosas tal y como son, carentes de cualquier significado. Durante esta primera experiencia el ojo va adquiriendo protagonismo y termina, muchas veces, precediendo al tacto. Esto se traduce en el desarrollo de una mirada activa, punzante, en constante estímulo.

Aunque la percepción infantil no es en absoluto citada ni tratada por Llinás en sus escritos, sí encontramos una referencia indirecta. ¿A qué se refiere si no cuando dice que Jujol, cuando mira, *lo hace con los ojos de Adán?*⁸ La figura de Adán como símbolo de esa ingenuidad, de esa mirada primigenia, carente de prejuicios, inocente.⁹



Vajilla y porrón en la torre-mirador de la Casa Bofarull, 1914 - 1931. Objetos elegidos por sus atributos perceptivos.



Mueble tocador de la Casa Bofarull, 1914 - 1931. Recuperación de la mirada infantil: movimiento inusual en los cajones.



Mueble aparador de una casa particular en Canet de Mar, 1923. Recuperación de la mirada infantil: cajón que abre de lado.

⁷ Ibid., p. 39-40.

⁸ Josep Llinás; “Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo”, op. cit., p. 45.

⁹ Solamente en una entrevista a Josep Llinás, realizada en su despacho el 19 de febrero del 2003, encontramos esa referencia directa a los niños: “Se trata de mirar los materiales de forma desprejuiciada, de considerar los materiales como iguales. Quizá esa mirada virgen o libre la obtiene por el tema religioso. *También tendrá que ver con la infancia.* Hay un texto de Benjamin que dice que esto de jugar con los desechos es muy de infantes... (cont.)



La mirada de Jujol se aleja de la de Gaudí en este apartado. La mirada gaudiniana viene marcada por un acumulación de conocimiento. Incluso en la ya comentada máxima gaudiniana de *volver hacia el origen de las cosas* existe implícitamente un deseo por conocer mejor, por ganar en conocimiento; el énfasis no está en recuperar una cierta inocencia en la mirada sino en hacer esa mirada más sabia. En definitiva, *plantarse cada problema desde su origen* no es lo mismo que *retrotraer el mundo a su condición original*. Lo primero es producto de un pensamiento sistemático, lo segundo es la fuente de una sensibilidad poética.

Lo que propone Jujol es un volver a ver. Recuperar el *extrañamiento*¹⁰ tan común en la percepción infantil. Ver las cosas como si las viésemos por primera vez: un arado, una reja, unos tablonos... una lámpara. La idea de *extrañamiento* nos es útil ya que termina abarcando las dos operaciones iniciales de las que venimos hablando: mirada y selección.



Sin embargo, lo que nos interesa no es la percepción infantil en sí misma, sino el momento en que ese tipo de percepción marca el inicio de una actividad creadora. La cuestión es simple: ese modo de ver cobra otra dimensión en cuanto se convierte en el detonador de un acto creativo...

La percepción infantil, gracias a su carácter inicial y a su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética. Lo que el niño reconoce como nuevo, porque lo ve por primera vez, también lo reconoce el adulto, porque está en él como experiencia pasada y puede volverse a recordar: el poeta que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir, mediante una actividad estética consciente, el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra conciencia una realidad olvidada o reprimida.¹¹



Este puente que tiende Jausse entre percepción infantil y producción poética al indagar sobre el origen de la experiencia estética nos

Retablo a Santa Tecla en Casa Negra, 1917. Extrañamiento del objeto: las puertas son un velo que despiertan nuestra percepción, son un reclamo a la mirada desatendida.

⁹ (cont.) Un descampado por ejemplo, o los desechos de una obra, para los niños lo es todo”. [la referencia del libro de Benjamin resultó ser *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1974]

¹⁰ El concepto de *extrañamiento (ostranoeni)* ha sido teorizado por el formalista ruso Victor Sklovskij principalmente en su ensayo de 1917 titulado “El arte como procedimiento” (publicado en castellano como “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov, ed.; *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. Madrid, 1970. pp. 55-70) y del que extraemos la siguiente cita: “El procedimiento de *extrañamiento*... consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez. (...) La finalidad –*de un objeto o imagen producida mediante este procedimiento*– no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de *crear una percepción particular del objeto*, crear su visión y no su reconocimiento.” [la cursiva es nuestra]

¹¹ Hans Robert Jausse; *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid, 1986. p. 43. Del original: *Ästhetische Erfahrung und Literarische*. Wilhelm Fink Verlag. Munich, 1977.

sirve para ilustrar lo que hace Jujol al recoger esos objetos olvidados. En una operación en la que el autor *conscientemente reproduce el mundo en su carácter originario... y nos devuelve esa realidad olvidada o reprimida*, se consigue que el adulto sea capaz de *volver a recordar* ese modo de ver ingenuo y carente de conocimiento. Toparnos de frente con la materialidad de las cosas renueva nuestra percepción. El eco de la máxima de Valéry –*una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo*¹²– encuentra aquí una profunda caja de resonancia.

De esta manera, por ejemplo, podemos afirmar que ningún otro arquitecto había visto el tubo Bergman de la manera en que Jujol lo hizo. Precisamente es esa mirada inocente la que funciona como detonante cuando decide utilizar este material para fabricar las lámparas de la iglesia de Santa Magdalena de Bonastre. Lo mismo puede decirse de los cajones de madera que empaquetaban las imágenes religiosas llevadas a Vistabella y que fueron utilizados para fabricar los bancos del coro de la iglesia. La mirada de Jujol que descansa en esos tablones marca el inicio de un proceso que termina con el material siendo mostrado de una manera distinta, ahora se encuentra incorporado al banco de una iglesia.

Ahora bien, existe una operación más compleja que la hasta ahora descrita. Sucede de manera simultánea y tiene que ver con un tema ya comentado: la inexistencia de jerarquías respecto a los materiales que Jujol utiliza (recordemos el lingote de oro y el ladrillo). Esa condición de considerar los materiales como *esencialmente iguales* tiene su origen en un convencimiento más profundo. Debe haber algo que de cierta manera unifique toda materia, tiene que existir algo que esté presente en cada trozo de material, cualquiera que éste sea. Tener este convencimiento y sentir esa presencia que todo lo unifica nos lleva a destruir las jerarquías.

¿Cuál puede ser el motor de esta mirada hacia las cosas? ¿Qué puede originar esa capacidad de poder ver siempre la presencia de un “algo” unificador aunque en sentido estricto ese “algo” esté ausente? En esto seremos muy breves: esta capacidad solamente puede ser producto de un acto de amor...

Todo el mundo habrá tenido la experiencia siguiente: cuando se ama a una persona, incluso cuando sólo se piensa intensamente en ella, casi no hay libro en el que no se descubra su retrato. Y hasta se presenta como protagonista o antagonista. En los relatos, novelas y cuentos reaparece en metamorfosis siempre nuevas. Y de esto se deduce: la capacidad de la fantasía es el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, *de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión*; en pocas palabras, de *considerar cada imagen como si fuera la de un abanico cerrado que sólo toma aliento al*

¹² Paul Valéry; “Introducción al método de Leonardo da Vinci, 1894” recogido en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. La balsa de Medusa – Visor. Madrid, 1987. p. 27. Del original: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Gallimard. Paris, 1957.



Lámparas en el presbiterio de la parroquia de Bonastre, 1941 - 1942. El sencillo tubo Bergman como material decorativo.



Decoración en el altillo de la Iglesia de Vistabella, 1918 - 1923. Inocencia en la mirada: objetos diversos, sin jerarquía alguna, reunificados en el templo de Dios.

desplegarse, y, en su nueva dimensión, exhibe los rasgos de la persona amada que ocultaba en su interior.¹³ [la cursiva es nuestra]

Las palabras de un enamorado Benjamin resuenan: *cada intensidad traducida en extensión... un abanico cerrado que sólo toma aliento al desplegarse*; en definitiva, una transfiguración que sólo es capaz de ver el portador de ese sentimiento. Abanicos cerrados, bulbos vegetales antes de brotar, eso es lo que son estos objetos seleccionados por Jujol. No cabe duda, nuestro autor también opera desde el amor. Solamente desde este profundo sentimiento se logra ver de esta manera. Con su mirada es capaz de visualizar la posibilidad escondida en cada objeto o material.

Es importante subrayar estos dos aspectos: primero, que este despliegue o desdoblamiento del objeto se produce por amor, y segundo, que la imagen final conseguida revela los rasgos de dicho amor.

Aunque seguramente a estas alturas ya sabemos quién encarna ese rostro amado para Jujol, a continuación retiraremos el velo.

El contenido de los objetos.

Existe un apunte interesante de Perejaume –relacionado a este desdoblamiento del objeto del que hablábamos antes–, cuando habla del *derecho de cada cosa de ser más allá de sus límites actuales, de la infinitud de cada cosa...*¹⁴ Es decir, el redimensionamiento se consigue eliminando los límites, *abrazando* todas las posibilidades. A través de esta transfiguración el objeto adquiere una nueva dimensión y se convierte en otro, uno de tantos que podría haber sido. El objeto antes de ser reciclado tiene infinitas posibilidades de conversión precisamente porque ya es contenedor de múltiples imágenes. Ese movimiento expansivo –no olvidemos la imagen del abanico abriéndose–, solamente es posible si el objeto en sí mismo ya tiene contenido. Un objeto *vacío* carece de esa potencialidad escondida.

Respecto a esto, lo primero que podemos decir es que los objetos salidos de la mano del hombre contienen en sí mismos rastros de la actividad humana que los hizo posibles. Lo que nos lleva a una primera distinción: aquélla que separa los objetos que oscurecen su origen de los objetos que no lo esconden. Es evidente que será más difícil encontrar esos *rastros de vida* en un televisor que en un bloque de adobe, o que en un trozo de tela. El hecho de que sea un producto fabricado en serie o un producto artesanal es irrelevante; lo importante es que dicho objeto nos hable de la vida contenida en

¹³ Walter Benjamin; *Dirección única*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1987. pp. 57-58. Título original: *Einbahnstrasse*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1955.

¹⁴ Perejaume; op. cit., p. 49.

él. En ese sentido, no es ocioso pensar que los objetos del mundo rural reflejan esta condición mejor que ningunos otros. La herramienta de campo es un objeto que contiene en esencia la relación del hombre con el mundo. Al contemplar un arado fácilmente podemos imaginar la serie de pasos que dio el hombre para la invención de dicho artilugio, desde su concepción hasta su fabricación material. Lo mismo puede decirse de una hacha, de una hoz, de un molino. Son objetos que el hombre ha creado para sobrevivir, su función es básica y transparente. Nos hablan de cómo fueron creados, su contenido es la propia vida del hombre. No es casualidad que Jujol los haya elegido.

Como tampoco es casual que uno de los más ilustres defensores del trabajo artesanal del siglo XIX dedicara una de sus *siete lámparas* a la advocación de la vida, y particularmente de la vida contenida en los objetos:

(...) objetos comunes, bajo ciertas relaciones, como por su substancia, por su empleo o forma exterior, son nobles o viles *conforme a la plenitud de vida* que ellos gozan por sí mismos, o del *testimonio que ellos presentan de su acción*, como las arenas de mar, que llegan a ser grandes por el sello que llevan del movimiento de las aguas. Esto es, sobre todo, verdadero en todo objeto que lleve el sello del orden más elevado de la vida creadora, es decir, de la inteligencia humana; esto se hace noble o vil conforme a la energía que esta inteligencia ha empleado en él. (...) su dignidad y su encanto dependerán, pues, de la *expresión profunda de vida intelectual consagrada a su producción*.¹⁵ [la cursiva es nuestra]

La cantidad de vida contenida en cualquier objeto lo dignifica. El testimonio de su producción lo eleva más allá de su propia materialidad. Como sabemos, el enfoque de Ruskin va dirigido a recuperar el valor del trabajo humano puesto en los objetos. Pero esta idea *ruskiniana* nos es útil ya que conduce a una segunda cuestión importante en relación al tema que nos ocupa: mientras que Ruskin habla de la vida contenida en un objeto debido a su *producción*, nosotros aquí podemos hablar de vida contenida gracias al *uso* que ha tenido dicho objeto. Esto nos lleva a una segunda distinción: aquélla que separa el objeto nuevo del objeto usado. El uso también dignifica el objeto. En este caso la mano del hombre no sólo ha estado presente en su producción sino que también lo ha estado haciendo que dicho objeto cumpla su función. Cantidad de vida por partida doble. ¿Porqué limitar la cantidad de vida únicamente a la producción? ¿No es acaso el uso la mejor representación de nobleza? Finalmente, ¿no es acaso la mejor prueba de que el objeto ha cumplido con su razón de existir?

Objetos y piezas usadas despiertan la mirada de nuestro autor, o mejor aún, despiertan su *afecto*. Reconoce la vida contenida en estos objetos a través de su uso, y esto provoca que termine

¹⁵ John Ruskin; *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1997. pp. 170-171. (cap. V: "La lámpara de la Vida"). (El título original fue publicado en 1848)



Herramientas de campo. Camp de Tarragona.



Arado. Camp de Tarragona.



Rastrillo recogedor (arpeglavellanes). Camp de Tarragona.



Tostadora de pan (torradora de pa). Camp de Tarragona.



Esta colección de herramientas es un testimonio de nuestras raíces de l'Alt y el Baix Camp de Tarragona y un homenaje a nuestra campiña. (Sr. Emili Boada, Can Boada, Barcelona)



Pico para remover la tierra y retirar las piedras de la viña (arpiocs). Camp de Tarragona.



Medallones de cerámica y piezas de vajilla recicladas. Park Güell, 1911. Objetos cotidianos y con memoria.

desarrollando una cierta cercanía hacia con ellos. Que un material haya sido ya útil para alguien otorga a dicho material cierta humanidad, lo cual Jujol no solamente agradece sino que le alegra. *Escoger una pieza usada es coger un material ya con pensamiento.*¹⁶ Para Llinás el uso se traduce en pensamiento, y es éste lo que *llena* el objeto. Considerar que los materiales usados ya tienen pensamiento no es simple retórica, es una idea fértil que comulga con la de Ruskin. Que ciertos objetos o materiales contengan pensamiento no hace sino conferirles cierta unicidad. Cualquier material que contenga algún otro atributo que pueda oscurecer dicho pensamiento es descartado ya que vacía el contenido humano. *Un material caro no tiene contenido ya que el dinero ocupa el lugar del pensamiento.*¹⁷ Sobra decir que los objetos o materiales caros no despiertan la mirada ni el afecto de Jujol.

Esta relación que hace Llinás entre uso y pensamiento marca otro punto de inflexión para el tema del contenido de los objetos. Hasta ahora hemos pasado del objeto como contenedor de vida –a través tanto de su propia producción como de su uso– al objeto como contenedor de pensamiento. Pero finalmente, aquello que lo engloba todo es la memoria. De lo que realmente estamos hablando es de la *memoria contenida en esos objetos*. Todo lo que le ha sucedido a ese objeto o material –el ser fabricado, el ser utilizado, el pensamiento depositado en él– es relevante en cuanto a *evocación de vida*. Recuperar dicha evocación es lo fundamental para Jujol, y es por eso que los objetos con memoria son los que despiertan su interés. Por una parte, la operación del reciclaje implica renovar nuestra percepción de dichos objetos –nos son mostrados de una manera nueva, distinta, nos enseña a volver a mirar–, es una *tarea didáctica*. Pero por otra, lo que está operación también propone es combatir el olvido y el desprecio al que dichos objetos están sujetos, aquí hablamos entonces, de una *labor redentora*.¹⁸

Pero además de la vida –y de la memoria– contenida en los objetos, ¿qué más encuentra la mirada de Jujol en ellos? Porque si como acabamos de decir, el pensamiento otorga cierta unicidad al objeto, ¿cómo se concilia esto con la idea de los materiales *esencialmente iguales*? ¿cómo pasamos del objeto único e irrepetible a la anulación de jerarquías?

¹⁶ Josep Llinás; conferencia sobre Jujol pronunciada en el C.O.A.C. de Barcelona el 3 de Julio del 2003, en el marco de una serie de conferencias sobre el tema de Sostenibilidad.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ En el sentido estrictamente etimológico del término, redimir significa literalmente re-coger, volver a coger. Del lat. *emere*, coger. En la obra de Jujol, la acepción cristiana que se deposita en el término redención –como liberación de culpa– simplemente no existe. En Jujol no existe un sentimiento de culpa. Y como veremos más adelante, este es uno de los aspectos que lo distinguen de Gaudí. Si hablamos de liberación, es referida a que dichos objetos se les libera del desprecio y del olvido.

Lo que finalmente sucede es que ante la inmensa diversidad de materiales y de objetos se superpone una especie de unidad. Y la unidad en esta obra es inconfundible... se trata del Dios cristiano, manifestado a través de múltiples imágenes. El amor y la devoción cristiana de Jujol hacen que vea el rostro divino en cada objeto que encuentra. Dios está presente en toda materia y por tanto cualquier material es digno de ser recogido de su olvido. Como toda materia creada por Dios, estos objetos *merecen* ser redimidos, liberados del desprecio. Vida y pensamiento humano contenidos en la materia, pero siempre considerando que dicha humanidad presente es la encarnación de *lo divino* en la Tierra.

En lo que respecta a dicha unidad, otra vez Perejaume nos recuerda que *no podemos pasar por alto la advocación religiosa de toda la obra jujoliana, hasta en aquellos edificios más alejados del hecho religioso,*¹⁹ como en una tienda de cerraduras, la reforma de una masía, o el respaldo de un banco en un parque público. Y también insiste en hay que considerar la religión como esa *capacidad de aglutinar, en una centralidad externa al propio sujeto, de ofrecerse súbdito del Gran Rey a quien Jujol sirve sin vacilaciones.*²⁰ La religión como aquello que unifica, que todo lo incluye. Esa *centralidad externa al propio sujeto* nos permite anular las jerarquías. Si toda materia ha sido creada por el *Gran Rey*, ¿porqué dar más valor a un material que a otro? Si todos los encargos de edificios le han llegado finalmente a través de *Él*, ¿porqué no incluir aclamaciones hacia *Él* en todos y cada uno de ellos? ¿Por qué habría de limitarse a los encargos religiosos? Por eso para Jujol, cada encargo –sin importar su índole– es una oportunidad de veneración.

Aquí es necesario hacer un pequeño matiz. Creo que la analogía utilizada por Perejaume no es la que mejor se ajusta para explicar la situación. No creo que pueda hablarse de súbditos y Reyes para explicar la relación de Jujol con su Dios. Y sí en cambio creo que puede hablarse de un dulce enamorado y de su amada. Como decíamos antes, la mirada de Jujol es absolutamente análoga a aquella que *cegada por amor* ve la figura del ser amado en todas partes. Lo que hace Jujol es un acto de amor, no un acto de sumisión. Contiene una calidez de la que el sumiso carece.

Evidentemente, aquí aparece la necesidad urgente de apoyarnos en un pensamiento teórico más apasionado. Un pensamiento en sintonía con ese profundo sentimiento de amor que envuelve a nuestro autor. Ese pensamiento lo encontramos encarnado en la figura de Simone Weil.²¹ Es en él donde encontramos mejor expresada toda esta serie de ideas:

¹⁹ Perejaume; op. cit., p. 41.

²⁰ Ibid.

²¹ Simone Weil (1909-1943). Pensadora francesa educada bajo el más absoluto agnosticismo que vivió una peculiar conversión partiendo de un... (cont.)



Ermita del Roser en Vallmoll, 1927. Inscripciones en el suelo del templo que responden a advocaciones religiosas y amorosas (la T de su amada Teresa siempre presente).



Sagrario para la parroquia de Guimerá, 1944.

Todos los bienes de aquí abajo, todas las bellezas, todas las verdades, *son aspectos diversos y parciales de un bien único*. En consecuencia, son bienes que ordenar. Los juegos de puzzle son una imagen de esta operación. Todo esto, visto desde el punto de vista conveniente y convenientemente unido, configura una arquitectura. Esta arquitectura permite aprehender el *bien único* y no aprehensible. Toda arquitectura es un símbolo de esto, una imagen de esto. El universo entero no es más que una gran metáfora.²² [la cursiva es nuestra]

Esta idea de unidad a la que nos hemos estado tímidamente aproximando queda aquí inmejorablemente expuesta. El mundo –que *como un puzzle*– se nos presenta fragmentado, resulta difícil de aprehender, es *nuestro punto de vista* el que tiene la capacidad de unificarlo, de contemplar ese *bien único*. La clave está en nuestra propia percepción.

Y respecto al pensamiento humano como contenido de la materia propone lo siguiente:



Sagrario para la Casa del Amparo, 1947.

La perfección que se nos propone es la unión directa del espíritu divino con la materia inerte. La materia inerte que consideramos *pensante* es una imagen perfecta (...)
Si se representa un espíritu ligado al sol, ésta es una imagen perfecta de la perfección.
Por eso este universo hecho de materia inerte es bello. Más bello que el más bello de los seres humanos.
La inercia de la materia responde a la justicia del pensamiento divino. Un pensamiento humano puede habitar la carne. *Pero si un pensamiento habita la materia inerte, no puede ser más que un pensamiento divino.*²³
[la cursiva es nuestra]

La afirmación –hecha desde la óptica cristiana– de que materia y divinidad son una misma cosa no hace sino aumentar lo que hasta ahora hemos acumulado: el objeto como contenedor de vida, de pensamiento, y ahora de Dios. Aunque Weil va más allá, y defiende que el *único* contenido que puede tener la materia inerte es la presencia de Dios. Si esto es así, es imposible por tanto que un objeto se encuentre *vacío*. Todo material tiene contenido, ya que todo material es divino. Y esto es lo que los hace *esencialmente iguales*.

Pero aún hay más. Weil habla de que la materia inerte es animada por un *soplo vital (pneuma)* venido directamente desde arriba, de



Sagrario para la parroquia de Sant Joan Despí, 1944.

²¹ (cont.) pensamiento marxista radical hacia un pensamiento de exaltación cristiana. Hay que destacar sus experiencias místicas a finales de los años 30's que despiertan en ella una vocación de *asceta*, la cual termina marcando el carácter de toda su obra teórica. Su obra fundamental, los *Cahiers*, es una serie de tratados místicos desordenados, al modo de los de Juan de la Cruz. [*Debo a Josep Llinás esta referencia, la cual me hizo explícita en varias conversaciones.]

²² Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. Trotta. Madrid, 2003. p. 41. Título original: *La connaissance surnaturelle*. Ed. Gallimard, Paris, 1950.

²³ Simone Weil; op. cit., p. 218.

los cielos. No es de extrañar entonces, que sea la figura del sol la elegida para ilustrar esta idea. Así como un *soplo vital* venido desde arriba da vida y *anima* toda materia terrenal, la energía solar es vista por Weil como metáfora perfecta de dicha *animación* divina. Y como toda verdadera animación, es considerada como algo flotante, despegado de la tierra... *la única fuerza capaz de vencer a la gravedad es la energía solar.*²⁴ Sentir la presencia de este soplo vital, estar consciente de esta conexión entre Dios y el sol, hará que el hombre entienda mejor su papel como manipulador de objetos y materia...

No podemos ir a buscar esta energía solar, debemos limitarnos a recibirla. Es ella la que desciende (...) El trabajo de un agricultor no consiste en ir a buscar la energía solar, ni siquiera en captarla, sino en *disponerla* todo de modo que las plantas capaces de asimilarla y de transmitírnosla a nosotros la reciban en las mejores condiciones posibles.²⁵ [la cursiva es nuestra]

Nuestro papel es secundario, y se basa en un *saber ver las cosas*. El acto perceptivo es el fundamental. Antes de disponer nada, hay que *saber leer la luz solar*. Ahora bien, la figura del sol también es útil para representar la anulación de jerarquías. El sol lo irradia todo indiscriminadamente, no hace distinción alguna. ¿Qué mejor ejemplo que éste para explicar una actitud carente de prejuicios, libre de jerarquías? Todo material se presenta igual ante el sol, así como todo material es tratado por igual; si hay diferencia en las reacciones producidas durante el contacto, será por las propiedades intrínsecas del material no del sol. Naturalmente, la analogía entre el sol y el concepto de *gracia divina* no tarda en aparecer: *la parábola del sembrador indica que Dios desparrama continuamente su gracia de una manera absolutamente igual sobre todos. (...) Después de esto, ¿cómo se atreven a imaginar desigualdad...?*²⁶

Para Weil ésta es precisamente la fuente para encontrar belleza en todas las cosas. Todo material es igualmente bello ya que está bañado de la misma esencia divina, está habitado por el mismo pensamiento divino... *la materia no es bella cuando obedece al hombre sino cuando obedece a Dios.*²⁷ Por tanto, el verdadero artista o está iluminado por Dios o está obediéndolo sin saberlo... *para quien se encuentra en este punto, todo sin excepción es perfectamente bello en este mundo; discierne el mecanismo de la necesidad y saborea en ella la dulzura infinita de la obediencia en todo lo que existe...*²⁸ Inmersos en esta obediencia es cuando somos



Formas vegetales realizadas con una lata de leche condensada. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

²⁴ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. Ed. Trotta. Madrid, 1995. p. 18. Título original: *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*. Ed. Gallimard, Paris, 1962.

²⁵ Ibid.

²⁶ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 220.

²⁷ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. op.cit. p. 69.

²⁸ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. op. cit. p. 70.



Formas vegetales realizadas con una lata de conservas. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

capaces de ver el rostro de Dios en cada fragmento del mundo. Pero esta manera de ver el mundo se adquiere, hay que aprenderla:

Como se aprende a leer, como se aprende un oficio, de la misma forma se aprende a sentir en todas las cosas, por encima de todo y casi exclusivamente, la obediencia del universo a Dios. Se trata realmente de un aprendizaje y, como todo aprendizaje, exige tiempo y esfuerzo. Para quien ha llegado al final, *no hay más diferencias entre las cosas (...)*

El que no sepa leer no verá más que diferencias; *mas para quien sepa, todas las frases serán equivalentes, puesto que su contenido es el mismo.* Para quien ha terminado el aprendizaje, *todas las cosas y acontecimientos son siempre la vibración de la misma palabra divina* infinitamente dulce.²⁹ [la cursiva es nuestra]

¿Qué es lo que permite llegar a este nivel de conciencia? Evidentemente –y como decíamos antes– el amor es fundamental. Pero no deja de ser sintomático que Weil utilice el ejemplo de aprender a leer, de aprender un lenguaje, hay algo de desciframiento de un código. Es entonces cuando podemos hablar de un actuar *por convención*. Todos sabemos que el lenguaje es convencional –quizá sea la primera convención humana–, pues bien, aquí se trata de aprender ese *otro* lenguaje...

En todo objeto al que muchos hombres se dirigen con sentimientos intensos se instala un poder. Adorar ese poder es idolatría. La adoración verdadera consiste en *contemplar el objeto como divino* por el hecho de una *convención ratificada por Dios. (...)*

Lo mismo que toda reunión de sílabas puede *por convención* ser el nombre de Dios, lo mismo todo trozo de materia puede *por convención* encerrar la presencia de Dios. Se puede así por convención pronunciar, oír, ver, tocar, comer a Dios.³⁰ [la cursiva es nuestra]

Finalmente, llegar a este punto en el que todo lo vemos igual, donde el velo que ocultaba esta realidad cae y ahora lo entendemos todo, no puede significar otra cosa sino que hemos aprendido a leer. Ahora desciframos sin problema todo lo que se nos presenta y actuamos en consecuencia. Pero no olvidemos que el impulso que ha marcado el inicio de este aprendizaje ha sido un sentimiento, lo que nos ha traído hasta aquí es producto de un amor. En toda materia vemos el rostro de Dios, toda materia es esencialmente igual, toda materia es digna de ser redimida; por tanto, nos dirigimos a todos esos objetos con amor. De la misma manera, Weil no deja de visualizar como un acto de amor la relación de Dios con los objetos de su creación. La presencia divina en toda materia inerte no hace sino comprobar el amor que Dios tiene por el mundo... *Por amor, la materia recibe la huella de la Sabiduría divina y se hace bella. Se hace bien al amar la belleza del mundo, puesto que es la marca de un intercambio de amor entre el Creador y la creación.*³¹ Este



Frutero realizado con alambres. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

²⁹ Ibid.

³⁰ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 224.

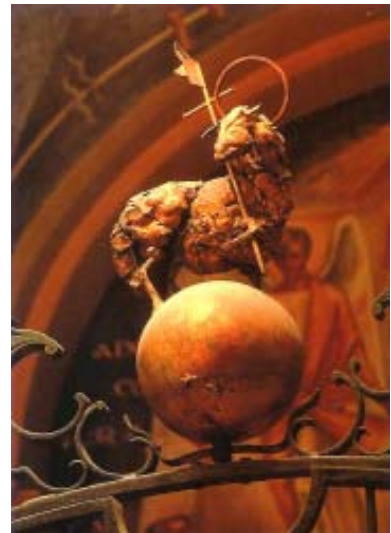
³¹ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 78.

intercambio también sucede entre aquél que ha aprendido este modo de leer el mundo y todo objeto que se encuentra en su camino.

¿Hace falta decir que Jujol opera desde esta perspectiva que acabamos de dibujar? ¿Acaso no podemos afirmar ahora que nuestro autor ha aprendido ese otro lenguaje, que ha adquirido esta capacidad de lectura, y además, que dicho aprendizaje lo ha hecho por amor? Solamente teniendo este convencimiento seremos capaces de entender sus actuaciones con objetos reciclados. ¿De qué otra forma se puede entender que trozos de chatarra y planchas de fierro sean convertidos en la figura de un cordero celestial que se alza sobre el mundo sosteniendo una cruz con una de sus patas?³² ¿Cómo entender la operación de transformar un recipiente de hojalata en la figura de un cisne de cuyo largo cuello se levanta una cruz?³³

La hojalata, la chatarra, las cajas de cartón, son convertidas en materiales de veneración y adoración para recordarnos su propio origen: que su propia existencia es un acto de amor. Ver en todo material una oportunidad es posible porque Jujol se dirige a ellos con amor. Libera del desprecio y del olvido a estos objetos buscando reinstaurar el contenido vital y divino presente en toda materia. Es decir, busca reunificarlos, busca la unidad suprema. Cegado por su amor (o quizá mejor, dotado de una visión de la que nosotros carecemos), Jujol se cree llamado a realizar esta labor redentora, a reubicar estos desperdicios en la unidad primigenia. Nos quiere hacer ver lo que él es capaz de ver. Nos quiere mostrar que unos simples contenedores cilíndricos son unos sagrarios, que unas cajas de cartón son unos capiteles, y que con trocitos de madera y lámina se puede construir una lámpara para iluminar un altar. Y que todo esto tiene inscrito el rostro de Dios.

Actuando así, desde el corazón, Jujol consigue hacer realidad aquella conocida frase de Torras i Bages³⁴ que con carácter de instrucción al trabajo artístico rezaba: *Haced con la máxima ingenuidad, con toda la perfección, tan hábilmente como sepáis, aquello que os dicte el corazón, y realizaréis el gran pensamiento y la admirable expresión de Santo Tomás: Verbum cordis.*³⁵ Esta



Cordero fabricado con hojalata en la parroquia de Constantí, 1913.



Surtidor en el Santuario de Loreto de Bráfim, 1926.

³² Figura colocada en la reja del baptisterio de la iglesia de Constantí. (1913)

³³ En la fuente del santuario de Loreto en Bráfim. (1926)

³⁴ Para profundizar en la relación que evidentemente existió entre el que fuera obispo de Vic, Josep Torras i Bages, y el círculo de Gaudí (Jujol incluido), ver: Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Electa. Madrid, 1993. (sobretudo el capítulo dedicado a la reforma de la Catedral de Palma, pp. 224-253). También puede revisarse la relación epistolar entre Gaudí y el obispo de Vic en el compendio de escritos editado por Laura Mercader: Antoni Gaudí; *Escritos y documentos*. El Acantilado. Barcelona, 2002. pp. 272-274.

³⁵ Josep Torras i Bages; "Del Verb Artístic", en *Estètiques*. Barcelona, 1936. p. 161. Citado por Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. p. 246.



Casa Bofarull, 1914-1931. Firma del nombre de la familia en la puerta de la casa.



Detalle de la puerta de la Casa Andreu en Els Pallaresos, 1920-1927. Contacto directo con el material. Es la mano del autor la que golpea la fina lámina de cobre.



Ermита del Roser en Vallmoll, 1927. Firma del autor en el suelo del templo.

expresión en latín se refiere a la clara distinción que hacía Tomás de Aquino entre lo que es concebido por el intelecto y aquello que era expresado mediante el verbo proferido sin voz, “en el secreto del corazón”. *No podemos amar nada si no lo concebimos con la palabra del corazón (verbum cordis)*.³⁶ Es decir, el acto creativo como la expresión más profunda de amor. Esta posición anti-intelectual nos lleva a un actuar lejos de la razón y que se produce desde todo el cuerpo, como una reacción sentimental, similar a la de un enamorado. Lo que hace Jujol con estos objetos es simplemente –desde su particular modo de ver– *reaccionar* ante ellos. Si, como hemos dicho antes, ha llegado a ese punto en el que es capaz de ver lo que contienen los objetos (el rostro de Dios en toda materia). ¿De qué otra manera puede actuar ante lo que se le presenta? ¿De qué otra manera puede producirse un acto creativo desde esta perspectiva de un eterno enamorado?³⁷

Instalado dentro de esta condición, nada representa un esfuerzo. El trabajo físico no es arduo, las tareas más rutinarias se hacen estimulantes, incluso el trabajo en sí mismo pierde valor. Para el que actúa desde el corazón, no es la actividad la que se ha transfigurado, sino su percepción de la realidad. A esta idea se refiere Weil cuando habla del trabajo físico y de lo que éste afecta en nuestro propio modo de ver el mundo:

El trabajo físico constituye un contacto específico con la belleza del mundo y, en los mejores momentos, un contacto de una plenitud tal que no tiene equivalente. Para admirar realmente el universo, el artista, el hombre de ciencia, el pensador, el contemplativo, deben traspasar esa película de irrealidad que lo vela y lo convierte para la mayoría de los hombres, a lo largo de casi toda su vida, en un sueño o un decorado de teatro. Pero aunque deben, con frecuencia no pueden. Quien tiene los miembros deshechos por el esfuerzo de una jornada de trabajo, es decir, de una jornada en la que ha estado sometido a la materia, lleva en su carne como una espina la realidad del universo. La dificultad estriba para él en mirar y amar; si llega a hacerlo, ama lo real.³⁸ [la cursiva es nuestra]

Es decir, aquél que trabaja directamente con la materia tiene la ventaja de poder conseguir una especie de comunión con el mundo. El problema para él es conseguir *traspasar esa película de irrealidad*, conseguir vencer el cansancio y ver más allá de lo que el simple contacto otorga. De lo que habla Weil es de ese despertar para poder tener esa *otra visión* del mundo material. Lo único que puede generar esa posibilidad es el amor. Jujol consigue ambas cosas: tener el contacto físico con el material, y al mismo tiempo, por amor, ver su contenido. El trabajo físico es entonces un estímulo

³⁶ Tomás de Aquino; *Summa contra gentiles* IV. c.24, n.13.

³⁷ En capítulos posteriores veremos cómo, en ciertos momentos y en ciertas actuaciones, el rostro amado es ocupado por su eterna enamorada, su prima y después esposa, Teresa Gibert Mosella.

³⁸ Simone Weil; *A la espera de Dios*. Ed. Trotta. Madrid, 1993. p. 105. Título original: *Attente de Dieu*. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1966.

para mirar y amar el material con el que trabaja. Por eso es que su trabajo con objetos reciclados siempre tiene ese carácter de divertimento. No encontramos ni sufrimiento ni sacrificio en ninguna de estas piezas, más bien –y aquí mejor que nunca–, ocurre lo que habitualmente se dice de que se lo pasaba bien. Esta plenitud se la otorga el hecho de tener plena conciencia tanto de la materialidad como del contenido divino del objeto que está manipulando.

Una última cuestión antes de dejar este tema. Existe un antecedente relacionado con este modo de ver los materiales, y lo encontramos, cómo no, en la obra de Gaudí. Específicamente en la ejecución material de la cripta de la Colonia Güell, quizá la obra de Gaudí con más espíritu *jujoliano* y que no ha sido estudiada desde esta óptica. Aquí es preciso hacer la distinción entre el proyecto del templo y la ejecución material de la cripta. De hecho, hasta podría hablarse de una cierta no-correspondencia entre ambos,³⁹ pero por ahora nos enfocaremos en ésta última, que es donde ese espíritu *jujoliano* es más patente y en la que el contenido de los objetos y materiales utilizados tiene cierta relevancia.

Excluyendo el uso del *trencadís*, la construcción de la cripta se presenta como la única obra de Gaudí donde se utilizan materiales de desecho. Por una parte, Gaudí utiliza ladrillos recocidos y quemados, se dice que él mismo los escogía de aquellos que eran destinados a no utilizarse. Precisamente eran elegidos porque son ladrillos *marcados*, con huellas de su producción, y por tanto, considerados imperfectos, son desperdicio. Este contenido es contemplado por Gaudí que también ve con los ojos de un enamorado la materia y que también comparte con Jujol un programa redentor dentro de su propia obra. Nos quiere mostrar que la imperfección de estas piezas es perfecta, que toda materia es divina, y que por tanto, hay que buscar *humillar la perfección*.⁴⁰ Se eligen estos ladrillos porque contienen marcas de su origen y por lo que contienen de divino. La perfección es vista ahora por Gaudí como un pecado de soberbia, la culpa del material perfecto se redime colocando los ladrillos buenos en aparejos torpes y burdos, pero también mostrando el material imperfecto al costado del material bueno. Por otra parte, descubrimos que las rejas hexagonales que cierran las aberturas de la cripta están fabricadas con unas curiosas piezas de hierro, se trata de agujas procedentes de las máquinas de tejer de la propia fábrica que da origen a la Colonia. Agujas de telar ya inútiles, material de desecho. Con estos detritus de la misma fábrica Gaudí construye con las manos. El desperdicio industrial es útil para el hombre y es redimido gracias al trabajo manual...



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Conjunto de aberturas.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Humillación de la perfección.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. La materia imperfecta es divina.

³⁹ Sobre la consideración de que el proyecto del templo es el paradigma de la síntesis arquitectónica tan buscada por Gaudí y que la materialización de la cripta se empeña en destruir, ver: Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. pp. 219-221.

⁴⁰ Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. pp. 208-209.



...en esas piezas de las máquinas se produce no sólo la redención de un material de desecho, sino también la de la máquina misma, la de esa máquina que representa aún... el origen de todos los males del siglo, de la corrupción de las costumbres y tradiciones, de la disolución de la familia. (...) En ellas, aquellos instrumentos que habían sido medio del trabajo alienado quedan redimidos de su culpa en manos del artesano que los ha convertido, con su trabajo real, en reja: éstas transmiten un nuevo valor que las trasciende.⁴¹



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Detalle de las rejas hexagonales fabricadas con las agujas de los telares.

Es evidente que la mirada de Gaudí es capaz de ver el contenido de estos materiales y objetos, por eso los selecciona y por eso los transforma. ¿Acaso su mirada no se encuentra *afectada* por un profundo amor? ¿Acaso no actúa *desde el corazón* cuando se dirige hacia esos materiales? Ver el desperdicio de la misma manera que el más precioso de los materiales es propio de una mirada cargada de amor. Solamente así se explica que estos ladrillos de desecho sean suficientemente dignos para construir un templo, solamente así puede entenderse que unas agujas inútiles puedan transformarse en el tejido que filtra la luz al interior de la casa de Dios. Pero además de todo esto, aquí se añade la habitual oposición decimonónica entre trabajo manual e industria. Errores de la industria son transformados y re-mostrados gracias al trabajo artesanal, de esta manera estos materiales reafirman su carácter divino, muestran el rostro de Dios contenidos en ellos y que hasta ahora sólo el artista enamorado había logrado ver. Para Gaudí aquí, es la manualidad la única vía de conseguir esta revelación. Las agujas de telar contienen todo aquello que representa el mundo maquínico que les dio origen y que es preciso borrar. Los ladrillos recocidos contienen toda la intención de haber querido ser perfectos –búsqueda de perfección propia del mundo industrial– la cual es necesario humillar.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Detalle de los ladrillos recocidos.

Toda la operación que Gaudí pone en marcha al reutilizar estas agujas de telar en desuso y estos ladrillos malhechos tiene una acusada finalidad redentora. Y es precisamente esta tan denotada finalidad la que lo aleja un poco de las actuaciones *jujolianas*. Gaudí persigue un fin, siente un intenso llamado y está en una desesperada búsqueda de *redención*, y ahora sí, entendiendo ésta desde su acepción cristiana, como liberación de culpa. En cambio, en las actuaciones de Jujol ni hay culpa, ni está presente ese exagerado deseo de cumplir con una tarea encomendada. Lo único que nos queda entonces es un acto producto de una mirada de amor. Con esto no queremos negar la relevancia y el significado que esta y otras obras de Gaudí representan para nuestro autor, es evidente que Jujol participa de todas estas operaciones llevadas a cabo en la construcción de la cripta, su propia mirada hacia la materia se nutre de todo esto. Pero mientras Gaudí parece querer evangelizar, transmitir un mensaje, Jujol en cambio, con estos objetos reciclados, simplemente se concentra en actuar.

⁴¹ Ibid.

Azar e intención.

El azar no existe. Una puerta puede golpearse, pero eso no es un azar, sino todo lo contrario, una experiencia consciente de la puerta, la puerta, la puerta, la puerta.

Kurt Schwitters.
Lieschen.

Al analizar la manera como Jujol aborda el reciclaje de objetos no podemos eludir el tema del azar. En una primera lectura de esta práctica, la idea que nos viene a la mente es que la obra resultante es así por el encuentro fortuito del artista con el material. Ya hemos hablado suficiente acerca de la selección y de cómo la mirada atenta de Jujol –aunque efectivamente selecciona– elige prácticamente cualquier cosa. Su espectro de posibilidades es muy amplio debido a la presencia divina que él ve contenida en cada objeto. Por tanto, su labor selectiva es reducida y funciona más con descartes genéricos que con detalles minúsculos (descartado el material caro, descartado el material sin alma). Aún así –y conviniendo que hay poca selección–, creo que llegados a este punto es una obviedad decir que el detonante en este tipo de actuaciones jujolianas es algo que rebasa por mucho un simple encuentro fortuito entre sujeto y objeto. Esto ya nos da una primera pista acerca de cómo iremos abordando el tema del azar: una pausada, pero firme, negación del mismo. Precisamente lo que se expresa en esa frase inicial del poema de Schwitters es, simultáneamente, una negación del azar y una afirmación de la materia, la materia.

Pero antes, empecemos por reproducir una anécdota ocurrida a Jean Arp (poeta y artista fundador del grupo Dadá en Zurich, amantes de lo fortuito) que recoge el descubrimiento del azar como herramienta en el proceso creativo. El narrador de este episodio es Hans Richter, otro miembro de dicho grupo:

En su taller de Zeltweg, Arp había trabajado largo tiempo en un dibujo. Insatisfecho, desgarró la hoja, dejando que los trozos se esparcieran por tierra. Cuando, un momento después, observó por azar los trozos que yacían en el suelo, su disposición lo sorprendió, pues traducía lo que en vano había tratado de concretar anteriormente. ¡Qué significativo, qué expresivo resultaba todo! Lo que antes no había logrado voluntariamente pese a sus esfuerzos, el azar, el movimiento de la mano y de los trozos de papel flotantes se habían encargado de conseguirlo.⁴²

Pero, ¿qué es lo verdaderamente significativo de esta anécdota? ¿le ha sucedido algo verdaderamente excepcional a esos trocitos de papel? ¿ha cambiado algo para esos minúsculos trozos de materia? La respuesta es clara, por supuesto que no. Lo único que ha cambiado, lo único significativo que ha sucedido, se encuentra

⁴² Hans Richter; *Historia del dadaísmo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973. p. 56.



Puerta en la Casa Bofarull, 1914-1931. Objetos elegidos.



Reja en la Casa Negra, 1915-1926. Objetos elegidos.

enteramente en el interior de la cabeza de Arp. Es su percepción la que ha cambiado. Ahora todo lo ve distinto, todo lo ve perfecto. Los atributos del material permanecen inmutables, tanto si han sido desgarrados o si se encuentran en una posición u otra, todo está en función del ojo de Arp. Entonces, contrariamente a lo que esta anécdota pretendía –ser un elogio al azar– lo que termina ilustrando es que el azar por sí mismo no existe. Lo que existe es la mirada atenta del autor, es ésta la que transforma al objeto y le otorga un significado.

Encontramos un hilo conductor muy sólido para dismantlar el mito del azar dentro del proceso creativo en el pensamiento de José Antonio Marina. Lo fundamental de su interesante estudio sobre la *inteligencia creadora* es que introduce el concepto de *proyecto*. Y aún más importante, afirma que un proceso de búsqueda muy particular se pone en marcha cuando nos encontramos inmersos dentro de un proyecto. Es entonces cuando sucede que la mirada se agudiza, cuando cualquier acontecimiento puede ser significativo. Lo que le sucedió a Arp tiene sentido únicamente tomando en cuenta que ya se encontraba inmerso en una búsqueda constante y que por tanto ya tenía el olfato afinado, con todos los sentidos a flor de piel deseosos de encontrar la pieza que falta. Ese *reconocimiento súbito* de algo – una pieza, un material de trabajo –, solamente es posible admitiendo que antes existía *un esquema de búsqueda activado, y que era capaz de reconocer. De la misma manera que los esquemas perceptivos reconocen dando un significado, así también sucede con los esquemas de búsqueda. El material está al alcance de todos pero sólo puede reconocerlo quien posea los sistemas de extracción necesarios.*⁴³ Esos sistemas de extracción vienen determinados por el proyecto que estemos llevando a cabo en ese momento. Es decir, tendremos una percepción muy distinta de las cosas si estamos escribiendo una novela, realizando un viaje o construyendo una casa. Nuestra mirada sería distinta ya que encontraría estímulo en cosas muy distintas. Tomando como ejemplo el proyecto de escalar una montaña Marina hace la siguiente descripción:

La cumbre que lejana me llama se ha convertido en rectora de mis actos porque yo le he concedido ese papel. Desde su encumbrado horizonte dirijo mi comportamiento... *El régimen de mi vida mental se ha alterado por completo. Ahora percibo significados que habían estado ocultos, las rocas responden a mis preguntas, una insignificante fisura se vuelve significativa y la ladera de la montaña muestra una locuacidad magnífica. Así suceden las cosas: mis proyectos transfiguran mis operaciones mentales, las cuales transforman, enriquecen y amplían la realidad...*⁴⁴
[la cursiva es nuestra]

Que las rocas, las fisuras, y una montaña completa nos “hablen” no es otra cosa que una derivación de nuestra actividad; la cual, termina produciendo este curioso fenómeno perceptivo. Es en

⁴³ José Antonio Marina; *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama. Barcelona, 1993. p. 182.

⁴⁴ José Antonio Marina; op. cit., p. 150.

función de lo que estamos haciendo que requerimos cierta información. El escalador necesita información de la montaña, activa su sistema de búsqueda, y la encuentra; va llenando los espacios en blanco que necesita completar para realizar su proyecto. De la misma manera, en un acto creativo, es la mirada del autor es la que “llena” esos espacios vacíos.

La información vacía es el indicio de algo ausente, que se sabrá reconocer si aparece... Sabemos y no sabemos la palabra que queremos decir. Conocemos su vaciado y cómo deberá ser el término que venga a llenarlo. Este hueco nos permite dos tipos de operaciones: rechazar los ensayos equivocados y reconocer la palabra cuando aparece. Esta misma dualidad de planos, en el que se conoce y se ignora... es una característica de la actividad artística. Como estudió Bergson, la tarea creadora es el paso del esquema vacío a la intuición.⁴⁵

Pero para tener ese vacío hace falta algo sólido que lo enmarque, que lo defina como un hueco a ser llenado, y eso no es otra cosa que el proyecto. Por ejemplo, el artista enuncia y mantiene vigente el proyecto de construir unas rejas para cerrar la entrada al patio de una antigua masía, encuentra algunas herramientas de campo viejas y desvencijadas tiradas en el patio y otras dentro del almacén, esos objetos inútiles y casuales adquieren un significado preciso, sugerente, al ser contemplados *desde el proyecto*. Ahora bien, que esos objetos sean el comienzo de una reja es una posibilidad que ha de ser inventada por el autor. Pero en todo este proceso no hay azar. En caso de que el proyecto hubiese sido otro, esos fierros viejos no hubiesen despertado ningún interés o hubiesen sugerido algo distinto, como por ejemplo, ser vendidos como chatarra. Encontrarnos enmarcados dentro de un proyecto elimina el azar y enfoca nuestra mirada.

Pero Marina va más allá, y termina por afirmar que ésta es la única manera de ver del ser humano. Que siempre hay intencionalidad en nuestra mirada e insiste en que *esa mirada pura, que se limitaría a reflejar lo que hay, no existe*.⁴⁶ No hay contemplación inocente. Ni siquiera la observación científica –que pretende ser la más objetiva– se escapa de estar condicionada, es el tipo de preguntas que se hace el científico las que determinan la mirada. Y es que, según Marina, la simple percepción no es suficiente para tranquilizar la mente humana, en nuestro innato deseo de aprehender la realidad, siempre queremos comprender, deseamos saber más.

Finalmente, encontramos una referencia aún más sólida y que fundamenta la propuesta de Marina en el pensamiento de Henri Bergson. El azar para Bergson es indisoluble de la idea de *intencionalidad*. Azar e intención van estrechamente ligados. El azar solo existe cuando contiene algún tipo de *significación humana*. Bergson pone de manifiesto la primitiva obstinación de admitir que nada es fortuito, y expone diversos ejemplos de la creencia de



Figura alada de San Miguel que corona la torre de la Casa Bofarull, 1914-1931. El encuentro con los objetos que la componen no es fortuito, responde al proyecto de fabricar esta figura.

⁴⁵ José Antonio Marina; op. cit., p. 178.

⁴⁶ José Antonio Marina; op. cit., p. 38.



Sagrario para la parroquia de Bonastre, 1944. El contenedor cilíndrico y los angelitos son encontrados debido al motor de búsqueda encendido por el autor.

las tribus primitivas en motivos sobrenaturales: embrujamientos, espíritus malignos, maleficios, etc. Siempre hay algo detrás de un acontecimiento. Bergson al preguntarse por el azar expone el siguiente ejemplo:

Una enorme teja, arrancada por el viento, cae y mata a un transeúnte. Decimos que se trata del azar. ¿Lo diríamos si simplemente la teja se hubiera roto contra el suelo? Tal vez, pero porque entonces pensaríamos vagamente en un hombre que habría podido encontrarse ahí, o porque, por una u otra razón, ese punto concreto de la acera nos interesaba de un modo particular, de suerte que la teja parece haberlo elegido para caer en él. En ambos casos no aparece el azar más que porque está en juego un *interés humano* y porque las cosas han ocurrido como si se hubiera tomado al hombre en consideración, ya sea para prestarle algún servicio o, más bien, con la intención de perjudicarlo. *No penséis más que en el viento que arranca la teja, en la teja que cae sobre la acera, en el choque de la teja con el suelo, y no veréis más que un mecanismo: el azar se desvanece.* Para que intervenga es preciso que el efecto posea una *significación humana* y esta significación recaiga sobre la causa y le preste un tinte, por así decir, de humanidad. *El azar es, pues, el mecanismo, comportándose como si tuviera una intención.*⁴⁷ [la cursiva es nuestra]

Comenzamos hablando de encuentros fortuitos y terminamos hablando de mecanismos e intenciones. En lo que Bergson nos ilumina es en diferenciar esta noción de un azar *intencionado*, sujeto a su significación humana, de una idea de azar ajeno a la mirada del ser humano. Incluso descarta por completo la existencia de este último. Hablar de azar fuera de la conciencia humana no tiene sentido, no existe otra manera de entender el azar si no es desde nuestra propia óptica, somos nosotros los que cargamos de intención los acontecimientos fortuitos. Como dice Bergson, si nos encontramos de pronto con cualquier objeto podemos rastrear perfectamente el mecanismo que hizo posible posarlo ante nuestra mirada; o como alternativa, podemos otorgar un significado ajeno a dicho mecanismo para explicar el porqué este objeto está ante nosotros y darlo por verdadero (creencias religiosas, fenómenos sobrenaturales, destinos divinos, etc.). Es nuestro anhelo por comprender lo que va repartiendo significado e intenciones. Insistiendo en el tema del proyecto: es éste el que llena de intención cualquier objeto o acontecimiento con el que nos cruzamos. El tener conciencia de lo que buscamos orienta y dirige nuestra mirada. Por eso se equivoca Perejaume al hablar de una *incorporación consciente del azar* cuando se refiere a estas operaciones jujolianas con objetos reciclados.⁴⁸ Hablar de azar es reconocer que siempre hay conciencia, que siempre hay intencionalidad. Solamente de esta manera, se justifica mencionar el azar al hablar del proceso creativo de una obra. Pero otra cosa muy distinta es hablar del azar como una técnica más en la elaboración de la obra, esto sí que es pura

⁴⁷ Henri Bergson; *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Ed. Tecnos. Madrid, 1996. p. 185. Título original: *Les deux sources de la morale et de la religion*. París, 1932.

⁴⁸ Perejaume; op. cit. p.21.

retórica. El azar no tiene nada técnica, es una simple convención humana para llenar de intención un misterioso mecanismo que permanece inmutable *ante y a pesar de* todos nosotros.

Con todo esto de fondo, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que los encuentros de Jujol con esos objetos no contienen nada de azaroso. Es evidente que Jujol ve detrás de ellos una intención. Una intención divina. Dios los ha puesto en su camino para ser transformados por sus manos. Los ha puesto en su camino para ser recogidos. Obviamente, Jujol mismo no cree en el azar.

Al estar terminando las obras en la iglesia de Vistabella, nuestro autor contempla las diversas cajas donde venían empaquetadas tanto las figuras de los santos como los recambios de la sierra utilizada para cortar el alabastro con que se cerraron las aberturas. Desmiembra las cajas y separa los tabloncillos. Selecciona aquellos que le pueden ser útiles para su proyecto, y con ellos, fabrica el banco para el coro de la iglesia. Todo esto quizá en una tarde.

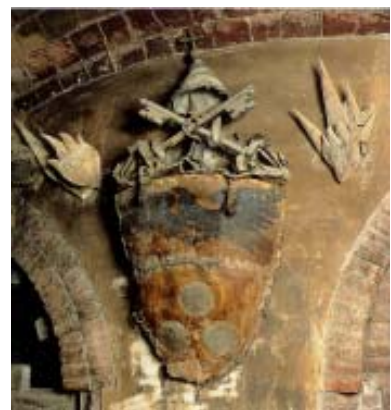
Pero encontramos más cosas en esta diminuta iglesia. En otro momento, Jujol encuentra unos recortes de cartón, algunos alambres, trozos de madera casi podrida, y unas latas vacías de leche condensada. Abre las latas, extiende la plancha de lámina, coge los trozos de madera y de cartón, con el alambre, algunos clavos, unas pinzas y un martillo, va ensamblando cada material hasta dar forma a lo que sería una lámpara para iluminar uno de los rincones del modesto templo.

Con cartón, madera, cuero y un trozo de cuerda, fabrica el escudo del pontífice del Sagrado Corazón de Vistabella. Utilizando trozos de madera como materia prima, también va esculpiendo diversas decoraciones relacionadas con el Sagrado Corazón: lanzas, llamas, corazones, etc. Lo que no cabe duda, es que durante esos días Jujol traía en mente todos estos aspectos decorativos y elementos accesorios del templo que tanto conocía. Tanto el proyecto *–decorar el templo–* como su particular visión cristiana, es lo que le permite ver unos candelabros al contemplar unos simples bolos entonces típicos en los juegos infantiles. ¿Dónde habrá encontrado esos bolos que después utiliza para fabricar los candelabros de la iglesia? ¿Quizá los habrá tomado de alguno de los niños del pueblo?

Todos esos encuentros no son fortuitos, están llenos de significado. Visualizar estas piezas ya terminadas al contemplar cada uno de los objetos y materiales por separado solamente es posible si se tiene en mente un proyecto. Y solamente es posible si se posee un modo de ver excepcional. Aquí regresamos para incidir otra vez en la importancia de la mirada.



Lámpara de la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.



Escudo del Sagrado Corazón de Vistabella, 1918-1923.



Candelabros para la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.

Intuición y metáfora.

Ya hemos utilizado en numerosas ocasiones el adjetivo de *intuitivo* al referirnos a Jujol. Pero detengámonos un momento en este término: intuir tiene su origen en el latín *intueri*, que significa literalmente ver o mirar. *La intuición sería una visión de la mente, con todo lo que supone de inmediato, de instantáneo, de simple...*⁴⁹ Curiosamente, encontramos en la etimología lo que estábamos buscando, el término se encuentra intrínsecamente ligado al concepto de visión; intuir no es otra cosa que ver, ver más allá de los límites impuestos. Por su parte, Ferrater Mora nos confirma este indudable vínculo entre intuir y mirar al definir la intuición como *la visión directa e inmediata de una realidad...* y establece como *condición para que haya intuición... que no haya elementos intermediarios que se interpongan en tal "visión directa"*.⁵⁰ Es decir, la inmediatez del acto intuitivo implica un contacto directo entre sujeto y objeto (o fenómeno) de estudio. No podemos intuir algo a través de un tercero. Otra referencia obligada al hablar de intuición es, de nuevo, Henri Bergson. Para quien *la intuición es aquel modo de conocimiento que, en oposición al pensamiento, capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, la continuidad... mientras el pensamiento roza lo externo, convierte lo continuo en fragmentos separados, analiza y descompone, la intuición se dirige al devenir; se instala en el corazón de lo real.*⁵¹ Esto también es importante: distinguir la intuición del pensamiento, de la razón. La intuición *se opone al conocimiento conceptual, que no es intuitivo, sino discursivo.*⁵² Y como dice Bergson, también se opone al *análisis*, que fragmenta y descompone, mientras que la intuición unifica y relaciona. Creo que no pecamos de redundantes, si afirmamos que la mente de Jujol es más intuitiva que analítica. Además esto viene a relacionarse con su visión religiosa: no olvidemos que aunque no lo parezca, la totalidad de esta obra busca la unidad. La unidad representada por Dios.

Intuir entonces, es poner en contacto una realidad con otra que –aunque no necesariamente comprendida– ha sido por mucho tiempo percibida. La trayectoria de un guijarro lanzado hacia un lago se intuye después de ver muchos lanzamientos. El comportamiento de la madera al momento de tallarla se intuye después de haber tallado muchos tablones. Aunque no comprendamos, intuimos. La intuición es producto de una revelación mental, y nuestra mente se nutre con cada nueva percepción, con cada nueva experiencia. Es decir, que la capacidad para intuir depende de la riqueza de nuestra propia percepción y de nuestra propia experiencia.

⁴⁹ André Comte-Sponville; *Diccionario filosófico*. Paidós. Barcelona, 2003. p. 292.

⁵⁰ José Ferrater Mora; *Diccionario de Filosofía abreviado*. Edhasa. Barcelona, 1976. p. 205.

⁵¹ José Ferrater Mora; op. cit., p. 206.

⁵² André Comte-Sponville; op. cit., p. 293.

Si intuir es relacionar dos realidades distintas, el mecanismo natural de la intuición no puede ser otro que el de *la metáfora*. Y si como hemos dicho, Jujol es capaz de tener esa visión de ambas realidades juntas, tendremos que explicar cómo termina materializando esas personales visiones.

Tomemos como primer ejemplo la casa Bofarull, con un contenido abundante de objetos reciclados. El primero y más común de todos: los objetos colocados en la cubierta de la torre. Es verdad, como dice Llinás, que Jujol los elige por sus propiedades físicas. Los desnuda de su utilidad y de cualquier significado que puedan llegar a tener, con la excepción de que son materia divina. Pero después, no se puede negar que a estos objetos les aplica una intención metafórica. Está claro que en estas actuaciones hay un juego intencionado de ligar la casa con el lugar a través de la metáfora. El enclave de esta casa es fantástico, casi mágico, y Jujol quiso hacer una celebración del mismo. Encontramos en la viña, el principal motivo de dicha celebración. El porrón se relaciona con lo que produce la tierra del lugar, su vino, y que por la posición del mismo, parece indicar un eterno derrame del caldo sagrado hacia la casa; a su vez, la lluvia capturada por el plato colocado hacia el cielo se relaciona con los viñedos vecinos que también han sido regados, si el plato está lleno, la tierra está húmeda. ¿Cómo se puede hablar de *ausencia de significado*⁵³ cuando nos topamos de frente con todo este despliegue metafórico? La respuesta es simple, en realidad siempre se mantiene algo del contenido original –su memoria, su uso– cuando éste tiene potencial metafórico. En este sentido, volvemos a la labor selectiva de Jujol: elige objetos con mayor potencial como metáfora –un porrón, unas herramientas rurales– cuando así se requiere. De esta manera, la cantidad de vida manifestada a través de la memoria del propio objeto –su contenido– se convierte en el asidero desde donde nuestro autor sujeta la metáfora.

Ahora bien, hemos dicho antes “cuando así se requiere”, ¿y cuando no, qué sucede? Ya mencionamos al inicio del capítulo el reciclaje de carácter práctico. En estos casos no hay metáfora. Se trata simplemente de valorar un material y reutilizarlo como soporte físico. Este es el caso por ejemplo, de los pilares de fundición reutilizados en la galería del Teatro del Patronato Obrero, los cuales fueron recogidos de la anterior casa existente en el solar que fue parcialmente demolida para la construcción del teatro. Otro ejemplo son los somieres abandonados que Jujol encuentra cercanos al terreno del Santuario de Montserrat en Montferri. Los cuales reutiliza como armado para construir la valla de cerramiento del recinto. Y por supuesto, el mejor ejemplo de este tipo de reciclaje no metafórico, es la habitual práctica *jujoliana* de utilizar todo tipo de trozos de papel para dibujar; a veces realizando verdaderos



Casa Bofarull, 1914-1931. La celebración del lugar a través de la metáfora.



Teatro del Patronat Obrer, 1908. Instalación de uno de los pilares reutilizados.



Muro fabricado con somieres en el Santuario de Montserrat en Montferri, 1926-1930.

⁵³ Josep Llinás; “Josep Ma. Jujol, architectus. 1879-1949”. op. cit., pp. 98-101.



Casa Bofarull, 1914-1931. Vínculo con los viñedos a través de herramientas recicladas.



Casa Bofarull, 1914-1931. Detalle de una de las bisagras de la puerta principal.

collages para conseguir una mayor superficie de dibujo. Pero de todo esto nos ocuparemos en otro capítulo dedicado al dibujo.

Aún así, este tipo de reciclaje no nos debe confundir. Considerando todo lo hasta ahora expuesto, es evidente que la habitual falta de recursos –considerada a veces como motivo inicial del reciclaje– es meramente anecdótica. Este aspecto *no* está en el origen del mecanismo creador que Jujol pone en marcha. Sería absurdo justificar esta práctica del reciclaje a través de una carencia material o económica. El reciclaje práctico, aunque presente en toda la obra de Jujol, ni fundamenta, ni puede considerarse origen, del tipo de reciclaje metafórico que nos ocupa ahora.

Pero volvamos a la casa Bofarull, Jujol encuentra y selecciona algunas herramientas de campo para fabricar la reja que cierra la única abertura del patio hacia el exterior: un triángulo que permite la conexión visual con los viñedos. Las herramientas utilizadas para cultivar la viña son mostradas y homenajeadas de esta original manera. Se convierten en filtro de nuestra mirada hacia el lugar; a través de ellas, vemos su origen, vemos su uso, vemos su carácter divino. El peso de la metáfora es aquí más que ostensible. Estas herramientas nunca borran su memoria. Luego también las encontramos convertidas en bisagras en las puertas del acceso principal. Hierros que provienen del campo, del propio origen del pueblo, sostienen el umbral y dan paso al interior de la casa.

Todo esto se enriquece cuando descubrimos que muchos de estos objetos finalmente no tienen otra razón de ser que la de transmitir estos pequeños pero intensos mensajes. Es verdad que esos hierros como bisagras tienen utilidad, lo mismo sucede cuando son reutilizados para las rejas, pero hay casos en los que esto no es así. Perejaume refiriéndose al famoso porrón habla de *la contemplación del objeto sin ninguna otra función que la de sustentar la metáfora, sin ninguna otra función que la de extender el edificio*.⁵⁴ Qué idea más fértil: la existencia del objeto con el único objetivo de sustentar la metáfora. ¿Hay alguna función más noble que ésta? En un movimiento expansivo, la metáfora extiende la obra más allá de sus límites físicos. *El objeto que se vuelve inútil como tal, contrario a la academia y al anonimato mecanicista...*⁵⁵ La propia inutilidad también como metáfora. Esta vajilla colocada en esa torre, es un elogio al material inútil.

En la escalera principal de la casa Negre, Jujol utiliza unas cajas de cartón –quizá de zapatos– como capiteles simbólicos que sostienen la cúpula en espiral que cubre la escalera. Evidentemente, estas cajas no tienen ninguna función estructural. Lo único que sustentan es la metáfora. Pequeños gestos que simbolizan una convención arquitectónica: el capitel, pieza necesaria como símbolo de

⁵⁴ Perejaume; op. cit. pp. 49-50.

⁵⁵ Ibid.

estabilidad. Pero las cajas están vacíos, el capitel es hueco, ¡cuánta mentira! Y todavía más, al llegar al desván descubrimos que toda la cúpula es una mentira. Ni hay estructura, ni es una cubierta, no es ni siquiera un manto que separa interior y exterior. En el desván, sobre la “cúpula”, encontramos la gran cubierta de la casa. Impulsados por el espíritu del descrédito, comprobamos que todo este elemento que cubre la escalera es escenográfico. Efectivamente lo es, y no se trata de otra cosa que de una *puesta en escena* de un ascenso celestial. En lugar de tener una cubierta, una estructura, una arquitectura, lo que tenemos es una gran metáfora. Jujol construye con cartón piedra, pero reproduce en esta escalera la experiencia de acercarse a Dios. El afortunado habitante tendrá una experiencia cargada de significado cada vez que suba por la escalera de su casa, con el encomiable añadido de que la repetirá cada día. Y estos capiteles tan inútiles como tales, son así llevados a jugar el papel más importante de su existencia.

Un último ejemplo es la iglesia de Santa Magdalena de Bonastre, donde Jujol convierte un contenedor industrial cilíndrico –que recuerda a las sulfatadoras que utilizaban entonces los agricultores para combatir las plagas en los cultivos–, en un sagrario. Esta operación ha desatado todo tipo de interpretaciones, lo cual no hace sino confirmar su riqueza como metáfora. Hay incluso quien ha relacionado la forma de este sagrario con la forma de las bombas que cayeron durante la guerra civil.⁵⁶ Pero también hay quien ha visto este sagrario como una bombona de butano. Esto precisamente fue lo que sucedió en el pueblo, provocando la indignación de los feligreses que terminó por marcar el destino del humilde objeto, siendo sustituido por un sagrario “de serie” más acorde a la idea de sagrario que compartían los habitantes de Bonastre. Aquellos fieles no entendieron nada. La operación metafórica que nos habla de la redención de toda materia no fue descifrada, y por tanto, el objeto siendo malinterpretado como insultante fue recluido en uno de los almacenes del templo donde se quedó hasta hace poco.

Todos estos ejemplos no son sino comprobaciones de cómo el valor metafórico sobrepasa por mucho cualquier otro atributo del objeto; más que su función, más que cualquier estética, el objeto despierta iras o pasiones según la lectura que se haga del mismo. El peso de la metáfora, de la extensión del objeto, es lo más valioso de estas operaciones de reciclaje.



Capiteles de cartón sostienen la cubierta de la escalera de la Casa Negra, 1915-1926.



Desván de la Casa Negra, 1915-1926. Se descubren las cúpulas falsas de la escalera y del oratorio.



Sagrario para la parroquia de Bonastre, 1944.

⁵⁶ Juan José Lahuerta; “Verbum cordis”. op. cit., p. 21.

INTERLUDIO

Sobre la tienda Manyac...

¿De qué modo explicar tectónicamente, es decir, por fórmulas espaciales, lo que es vapor, fuga, fluidez?

Eugenio d'Ors
*Du Baroque*¹
(1935)



DG-051. Ubicación de la tienda Manyac.



DG-052. Ubicación de la tienda Manyac.

Calle Ferran de Barcelona, invierno de 1911. La calle se distingue por su concurrencia y por la ininterrumpida presencia de tiendas y escaparates. Nos encontramos sin duda en una de las calles más animadas de la ciudad y al parecer vía predilecta de tiendas de gran prestigio: nos cruzamos con la pastelería Massana, la joyería Masriera, y la tienda del Anís del Mono. En el número 57, muy cercano a la Plaza de la Constitución, encontramos un local con un aparador distinto. Llama nuestra atención ya que no reconocemos nada de lo que vemos. Nuestra habitual percepción asociativa se ve detenida ante el encuentro con este objeto.

El tradicional plano de vidrio que separa el interior del exterior desaparece. No es que no exista, sino que simplemente pasa a un segundo plano. En su lugar vemos un entramado de maderos y vidrios poligonales donde sobresale una especie de bulto en forma de hexágono intentando alcanzar el espacio de la acera. Por tanto, no vemos un plano alineado a la fachada sino un objeto tridimensional que sale de la misma. Primer y principal objeto que desconcierta nuestra mirada.

El hexágono tiene en todos sus vértices una orla irregular. Estas tiras o lengüetas adheridas a la estructura de madera parecen ser llamas, o quizá el efecto de un líquido que se escurre hacia el interior. Algo que acentúa este último efecto es la forma cónica (o piramidal) que tiene la misma estructura. Parece un polígono truncado en posición horizontal cuya base se encuentra en algún lugar del interior del local.

Todos estos elementos dan la sensación de querer absorbernos hacia el interior. El hueco nos succiona. Nos quisiéramos meter dentro de este hexágono. Lo único que no lo permite es el cristal, el cual, como decíamos, pasa inadvertido ante tanto estímulo perimetral. El aparador se presenta como un orificio que nos llevará a otro estado de cosas. También da la impresión de ser una boca abierta.



DG-053. Vista de la calle Ferran, 1905.

¹ Eugenio D'Ors; *Du baroque*. Librairie Gallimard. Paris, 1935. Aunque la cita está extraída del texto titulado "Poussin" publicado en *Le Figaro* en 1928. Traducción al castellano como *Lo barroco*. Tecnos/Alianza Editorial. Madrid, 2002. p. 105.

Sin embargo, no estamos seguros de ninguno de estos significados, y a pesar de todo, nuestro afán de encontrar algún mensaje persiste.

Arriba vemos unas ondulantes tiras metálicas que parecen haber sido movidas por el viento. De ellas cuelgan ocho racimos de bombillas eléctricas. Su disposición no responde a la habitual – aunque reciente – práctica de iluminar los rótulos de las tiendas. Hay unas letras pintadas con colores vivos en las tiras. Una combinación de azul, rojo, dorado, y ocre, tiñe tanto el fondo como los perfiles de las letras indistintamente, lo cual dificulta su legibilidad. Reconocemos algunas “A’s” y unas “C’s” pero no logramos descifrar las palabras que forman.

Al lado izquierdo de la abertura hexagonal vislumbramos lo que parece ser la puerta. Nuestros ojos, acostumbrados a las puertas cuya forma es rectangular han sido engañados. Su forma irregular no nos hablaba de que se tratase de una puerta. Con el tirador nos sucede lo mismo. Su forma y su tamaño nos hacen dudar que la función de ese artilugio sea la de abrir una puerta. Su exagerado tamaño hace que las dimensiones reales de la puerta parezcan menores.

Dejamos estas visiones desconcertantes para adentrarnos en el local. Dejamos atrás una puerta que no lo parece, una abertura hexagonal que intenta llegar a la acera para succionar a los peatones, un rótulo ilegible y una serie de racimos de bombillas eléctricas.

Una vez cruzado el umbral nuestro extrañamiento aumenta y la percepción se agudiza. En lugar de encontrar una continuación de lo visto en el exterior, un lugar dominado por el juego geométrico de diagonales y planos inclinados, nos encontramos ante un interior flácido, casi líquido, donde la lectura a través de planos se hace imposible. Estamos frente a un espacio que en principio parece ortogonal. Sí, reconocemos el ancho, la altura, y la profundidad. Aunque de esta última no estamos muy seguros ya que la perspectiva se acentúa por el ligero giro del muro izquierdo y el muro del fondo tiende a desaparecer.

Pero el impacto principal viene dado por el color y por la forma de los elementos decorativos. Un derroche de azul, rojo y dorado domina el espacio. Todos ellos parecen estar sobrepuestos y dibujan siluetas de lo más variopintas. La sinuosidad de las líneas parece una alusión directa al mundo marino. Pero también hay peces, aves, murciélagos. Toda una fauna representada a través de la pintura, donde figura y fondo se confunden. Los elementos pictóricos exigen un esfuerzo a la mirada. Son un reclamo a la percepción desatendida.

En la parte inferior de los muros vemos que este derroche pictórico y colorista es detenido por una continua línea ondulante que recorre todo el espacio. Esta línea es el remate de un zócalo fabricado con



Fundación Artística Masriera. En el número 51 de la calle Ferran.



DG-055. Tienda Manyac, 1911. En el número 57 de la calle Ferran.



DG-056. Tirador de la puerta.



DG-057. Parte baja de la puerta.

DG-059. Tienda Manyac, 1911. Interior.



DG-059a. Tienda Manyac, 1911. Detalle del mostrador.



DG-059. Tienda Manyac, 1911. Detalle de la decoración.



tiras de madera colocadas en vertical pero ligeramente inclinadas. De hecho, al mirarlas con detenimiento vemos que van variando su inclinación desestabilizando aún más el espacio. Creemos estar situados en el fondo del mar, o al menos flotando en él, pero otra vez, no estamos seguros.

Nuestra mirada se detiene ahora en los objetos. Vemos antes que nada seis cajas de caudales de gran tamaño alineadas en el muro izquierdo y una última colocada en el muro del fondo. Elementos, sin duda, totalmente ajenos al espacio en donde se encuentran, pero que sin embargo, refuerzan nuestra idea de que nos encontramos en el fondo del mar.

También vemos un par de sillas. Deben de serlo aunque tienen solamente tres patas y su forma no es en absoluto similar a cualquier silla que hayamos visto antes. Lo único que reconocemos son los materiales: el asiento y el respaldo son de madera y la estructura que los sostiene es de hierro. La manera en como está tallada la madera nos invita a tocarla, no podemos resistir ese llamado del material y nuestras manos recorren su perfil antes de atrevernos a sentarnos. Esta sensación táctil se proyecta entonces hacia todo el interior. Nos dan ganas de tocarlo todo. El estímulo visual se detiene y da paso a un contacto más íntimo con cada material. Vemos como la cercanía de un objeto origina otro tipo de percepción. Nos ha hecho más sensibles. Súbitamente adquirimos un sentido más y nuestra experiencia en el interior se transforma para siempre.

Al final lo único que parece estático son las cajas y el suelo. Y ni eso, ya que las cajas aparecen “flotando” y la colocación en forma de zig-zag de la madera sobre el suelo marca una diagonal que finalmente rompe cualquier atisbo de ortogonalidad que pudiese quedar.

Pero detengámonos por un momento para ensayar otra mirada. Aquella que corresponde a alguien instruido en la fe cristiana. Es probable que mucho de lo dicho hasta ahora se repita en la percepción del devoto pero aparecen ciertos puntos donde su mirada es de otra naturaleza.

Desde afuera, al aproximarse a la puerta y acercar su mano al tirador se da cuenta que hay un corazón atravesado por una flecha. Por un momento duda. Pero al agudizar aún más su mirada alcanza a descifrar el nombre de María en el cristal que está detrás del tirador. Ahora no hay duda, se trata del Sagrado Corazón de Cristo. El devoto se alegra, acaba de *reconocer* un símbolo de su fe. En el interior le sucede lo mismo. Al topar su mirada cargada de fe con los corazones de las sillas no puede evitar este tipo de lectura. Con el antecedente de haber reconocido el Sagrado Corazón en el tirador la asociación es inmediata. No hay duda, son corazones sangrantes. Y aún más, la forma del orificio en el respaldo de una de ellas le



hace recordar un conocido pasaje del evangelio de San Juan, aquel cuando Cristo resucitado dice a un incrédulo Tomás apóstol mostrándole sus heridas: *Pon aquí tu dedo y mira mis manos; extiende tu mano y métela en mi costado. Deja de negar y cree.*² La asa se transfigura y ya no es solamente una asa. En cada movimiento de la silla restituimos el acto del apóstol Tomás introduciendo la mano en el costado de Jesús resucitado. El respaldo de esta silla es corazón y costado sangrante al mismo tiempo. El devoto se encuentra maravillado, cuánta fe ha de tener el autor de todo esto para llegar a este grado de simbolismo!!!

Y se recrea encontrando más detalles: en el mueble mostrador reconoce grabada la palabra “Amor”, en los muros encuentra rosarios entrelazados y diversos emblemas marianos, el predominio del color azul le hace recordar a la Virgen, el rojo a la sangre de Cristo, etcétera.

Para alguien instruido en la simbología cristiana, la tienda Manyac se presenta como una inagotable fuente de símbolos y mensajes. El devoto no ve objetos sino ventanas que conducen hacia otros contenidos: el corazón sangrante de Cristo, el nombre de la Virgen... Para un neófito en la materia, su encuentro con la tienda se reduce y se intensifica a su propia materialidad: el hierro, la madera, el color...

Sabemos ahora que el efecto de *extrañamiento* viene dado por la descontextualización de objetos, por el estallido de la idea tradicional de aparador y por la descomposición de la caja ortogonal mediante el tratamiento epidérmico que nos lleva de una experiencia visual a una táctil. El *reconocimiento* en cambio, viene dado por la presencia de simbología cristiana y por el uso de recursos figurativos en la pintura (perfiles de aves, peces, flores, etc.). Pero lo que está claro es que el efecto de *extrañamiento* sobrepasa con creces aquellos objetos o rasgos que *reconocemos*. Aún en los objetos que reconocemos no dejamos de tener esa mirada punzante que está en la base de cualquier experiencia estética.

Pero todavía es posible una tercera mirada. Intentemos por un momento imaginar qué tipo de reacción tendría un niño al entrar a esta tienda. Me resisto a creer que permanecería inmóvil. Por el contrario, le veríamos inmediatamente activo, con ganas de intervenir en ese derroche de color y movimiento. Su primera reacción casi involuntaria sería hacerse con lo que tuviese a mano para dibujar en las paredes, rasgar en la madera, poner las manos allá donde pudiese. Convertirse en un agente activo. La contemplaría como una caja de juguetes. Esta mirada infantil quizá sea compartida por la del artista. Y también, porqué no, por la del propio autor.

² Evangelio de San Juan 20, 27.

Esto se relaciona directamente con una idea fundamental de la tradición estética: el concepto de *Poiesis*. La *capacidad poiética* designa como experiencia estética fundamental aquella en la que el hombre, mediante la producción de arte, satisface su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*.³ La experiencia estética en Jujol no puede entenderse fuera de este concepto, su lectura va irremediabilmente ligada a la experiencia productiva del objeto. No podemos separar al autor de la obra. Siempre lo vemos actuando, como si acabase de marcharse.

Todo el conjunto de vidrios y marcos de madera del escaparate, así como todo el derroche de color y revoco utilizado en el interior parece inacabado. La obra es transparente en cuanto a su materialidad, muestra cómo está hecha y se revela al espectador. Pero al mismo tiempo parece como si en cualquier momento fuese a ser continuada. Como si el autor pudiese intervenir otra vez en ella y *completarla*. Esa abertura, ese *no-final*, otorga a la obra un desequilibrio y un vacío propio. El deseo del niño y del artista no es gratuito, la obra siempre puede ser *llenada*.

Por último, una cuarta mirada. La del que conoce al autor. Aquel que ha visto trabajar antes a Jujol. ¿Qué sabemos de él?

El que conoce al autor sabe:

- Que es un joven arquitecto oriundo de Tarragona titulado hace tan sólo cinco años –recordemos que estamos en 1911– con una acentuada fe cristiana.
- Que ya ha utilizado antes tanto simbología cristiana como motivos marinos y de diversos animales.
- Que es el autor de un original Teatro para una organización católica de Tarragona.
- Que se ha formado con Gallisá, con Font i Gumá y con Gaudí.
- Que ya había intervenido antes en la misma calle Ferran con unos vitrales decorativos para las fiestas de la Mercé.
- Que es el mismo autor de los cielos rasos de la Casa Milá, de la herrería de los balcones de la misma casa y del recubrimiento cerámico de la casa Batlló.
- Que actualmente –seguimos en 1911– colabora con Gaudí en las obras de restauración de la Catedral de Palma.



Teatro Metropol. Interior marino de la planta baja.



Teatro Metropol. Inscripciones marinas y cristianas.



Teatro Metropol. Detalle de la figura de un pez tallado en un pilar.



DG-011. Decoración de la calle Ferran durante las fiestas de la Mercé, 1902.

³ Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona, 2002. p. 42. Ver también del mismo autor: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid, 1986. pp. 75-76. De donde extraemos la siguiente cita: “*Poiesis* –en tanto que experiencia básica estético-productiva– corresponde a la definición hegeliana del arte, según la cual el hombre puede, mediante la creación artística, satisfacer su necesidad general de *ser y estar en el mundo y sentirse en él como en casa, al quitarle al mundo exterior su fría extrañeza* y convertirlo en obra propia, alcanzando en esa actividad un saber, que se diferencia tanto del reconocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis utilitaria de la manufactura en serie.”



Pinturas en el coro de la Catedral de Palma, 1911.



DG-054. Tienda Manyac, 1911. Boceto de la fachada.



DG-058. Sello de la Tienda Manyac.



Joyería Maciá, 1893. Ubicada en la calle Ferran.

Pero además, el que conoce los detalles de este proyecto sabe:

- Que Pere Manyac fue uno de los primeros marchantes de Picasso y quien lo introdujo al mundo parisino.
- Que Pere Manyac regresa a Barcelona para hacerse cargo del negocio de su padre y que en principio le encarga el proyecto a Gaudí pero éste le recomienda a Jujol.
- Que a pesar de ser un coleccionista del arte más vanguardista Manyac era fervientemente religioso por lo que conecta inmediatamente con Jujol.
- Que Jujol hizo hasta cuatro proyectos de la fachada en los que la carpintería aparece sin cambios.
- Que Pere Manyac tenía la intención de nombrar a la tienda “La Catalunya” y de ahí el escudo catalán en forma de corazón en el primero de esos proyectos de fachada.
- Que en ese primer proyecto se consideró grabar el nombre de Jesús en el mismo vidrio del aparador.
- Que en una de las versiones del rótulo Jujol aprovechaba la “M” de Manyac para evocar a María.
- Que el cielo raso ya existía.
- Que en una conversación con Alfonso Buñuel, Jujol le confesó que quería que los colores que se aplicaran parecieran *salsas que se mezclan y cohetes que explotan*.⁴
- Que la tienda se terminó en 1910 y no en 1911 como siempre ha sido fechada.⁵
- Que Jujol mismo, en una conferencia en la que mencionó esta tienda se refirió al rótulo de esta manera: *...los rótulos no deben leerse de golpe; mejor que sea necesario entretenerse para hacerlo. Deben atraer, asimismo, por su aspecto, por su color y forma, para que el transeúnte se vea obligado a detenerse para leerlo, con objeto de que se le quede grabado en la memoria*.⁶ Dificultar la lectura, hacer el mensaje inaccesible, acercar nuestra mirada al objeto como si lo viésemos por primera vez. El eco de las palabras de Sklovski⁷ encuentran aquí su mejor caja de resonancia.

Por último, el que conoce la calle Ferran sabe:

- Que era una de las calles más animadas e importantes en aquellos años. Las tiendas de más prestigio se ubicaban en ella. Por tanto, sabemos que una tienda en esta calle no pasaba desapercibida. Así lo confirman las diversas publicaciones en las que se dedicó una reseña a la apertura de la nueva tienda Manyac.⁸

⁴ Comentario realizado a Alfonso Buñuel. Publicado en Josep F. Ráfols; “Jujol” en *Cuadernos de Arquitectura*, 13, junio 1950, pp. 1-22.

⁵ La primer reseña de la tienda se publica el 4 de enero de 1911.

⁶ Conferencia dada en el local de la Congregación Mariana en 1912. Palabras de Jujol transcritas por el arquitecto Monguío Fonts.

⁷ Ver nota 10 del capítulo II.

- Que el conocido cronista Víctor Balaguer incluye esta peculiar calle en sus crónicas urbanas sobre de Barcelona, de la que dice: *Mucho podríamos decir de esta calle que es, sin disputa, una de las mejores, más bellas y más concurridas de Barcelona. Su situación céntrica, su rectitud, la uniformidad y buen aspecto de las fachadas de sus casas y sus muchas y lujosas tiendas, la hacen hoy el punto de cita de la elegancia barcelonesa. En ciertas noches de invierno, en que el aire es demasiado frío para pasear por la Rambla, y sobretudo en las noches de Carnaval, esta calle se convierte en un salón al cual acuden las familias más distinguidas, las señoritas más elegantes, los caballeros más galanes y los más curiosos de ambos sexos. Es tanto el gentío que en ciertas noches invade esta calle, que llega a ser imposible por ella el tránsito de carruajes y de personas atareadas. Las muchas, ricas y soberbias tiendas de sedas, quincalla, estampas, dulces, relojerías, sastrerías, chocolaterías, etc. que abren en ella sus lujosos escaparates, aumenta su realce y atraen a la multitud.*⁹

Al final de todo surgen las preguntas:

- ¿Qué mirada comunica mejor la percepción real de la obra?
- ¿Con qué mirada restituimos más fielmente el espíritu de la obra?
- ¿Qué información desechar y cuál incluir?
- ¿Qué nos aporta saber que Pere Manyac era un gran devoto y que obligaba a sus empleados a rezar el rosario todos los días?



DG-053. Vista de la calle Ferran, 1905.



Vista de la calle Ferran, 1944.

⁸ “Noticias locales (botiga Manyach)” en *El Noticiero Universal*, 4/I/1911. p. 2.

“Crónica. Noticias varias” en *Diario de Barcelona*, 5/I/1911. p. 211.

“La casa Mañach de Barcelona” en *La Ilustració Catalana*, 5/II/1911. p. 65.

⁹ Víctor Balaguer; *Las calles de Barcelona en 1865*. Tomo II. Madrid, 1888. p.8.



DG-059. Tienda Manyac, 1911. Acentuación de la profundidad.

Breve comentario sobre la profundidad.

Al parecer lo que Jujol busca en esta tienda es sobretodo profundidad. Utiliza dos recursos distintos pero complementarios. En el exterior, sirviéndose de una geometría cónica, sugiere que la base de este cono visual se encuentra en el interior (efecto de succión). En el interior, el giro del muro de la izquierda cierra un poco el espacio y acentúa la perspectiva. Este efecto seguro que no fue buscado por Jujol ya que el giro del muro ya estaba dado, pero sin duda lo aprovecha, proporcionando al muro de fondo un tratamiento de poca presencia, lo difumina.

Breve referencia sobre el decorum y su significado.

La palabra decoración es una palabra maldita en la tradición moderna y sin embargo hay que volver a reflexionar sobre el significado de esta palabra y sobre el sentido fundamental que la noción de decorum tiene por debajo del término decoración. (...) lo decorativo es lo inesencial. Es aquello que se presenta no como una sustancia, sino como un accidente. Un complemento que permite incluso una lectura (...) no atenta sino distraída y que por tanto se nos ofrece como algo que realza, enriquece, hace soportable la realidad, sin la pretensión de imponerse, de ser central, de exigir el acatamiento que la totalidad demanda.¹⁰

¹⁰ Ignasi Solá-Morales; “Arquitectura débil” en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. núm. 175. 4to trimestre, 1987. p. 75.



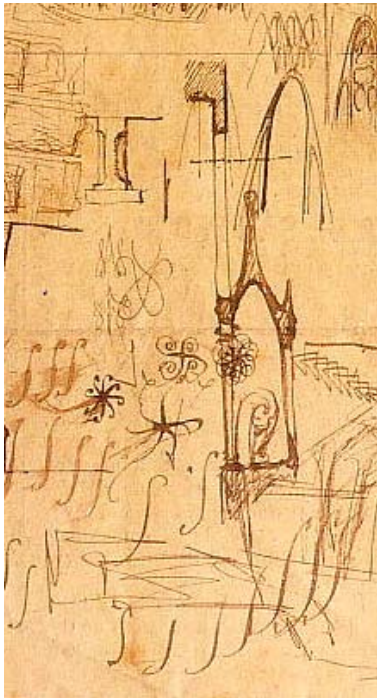
Segunda parte: Indagaciones sobre el dibujo.

CAPÍTULO III

Trazos.

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica.

Hans Robert Jauss
Pequeña apología de la experiencia estética.
(1972)



DG-001. Dibujo con formas arquitectónicas, 1899. Muestras de los múltiples bocetos superpuestos contenidos en este primer documento.

En 1899, cuando aún no concluía el curso preparatorio en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Jujol realiza un singular dibujo donde incluye una gran variedad de diminutos bocetos.¹ El trozo de papel –que no es mayor al de un folio (21 x 22 cms.)–, es literalmente *llenado* con los trazos de un entonces joven aficionado por la arquitectura.² En ellos, reconocemos los que tienen un marcado carácter arquitectónico –alzados, secciones, apuntes en perspectiva–, de los cuales, predominan los bocetos de aberturas –tanto puertas como ventanas–, y en menor medida, bosquejos de elementos arquitectónicos verticales, como pináculos y pilares. Pero también nos topamos con algunos detalles ajenos a lo propiamente arquitectónico; desde bocetos de carácter vegetal, símbolos matemáticos –como integrales y fórmulas–, y hasta una partitura musical. El carácter inclusivo en los trazos de nuestro autor, ya se hace notar desde este temprano dibujo. En una inusual concentración de mundos evocados, estos bocetos sugieren más que determinan, su carácter inspirador rebasa por mucho cualquier intención de fijar alguna imagen.

Pero además de esta concentración de retratos tan distintos, yuxtapuestos sin ninguna intención de contraste, hay que destacar otro aspecto específicamente de dibujo. Nos referimos a la *superposición de capas*. Ignorar lo ya marcado en un trozo de papel –sea escrito o dibujo– es una práctica que muchas veces surge de la necesidad; y de una impaciencia, de una urgencia por capturar la idea. Pero dibujar encima de algo trazado por uno mismo sólo puede ser producto de una mirada singular, una mirada con la capacidad

¹ Dibujo que se conserva en la Casa-Museo Gaudí del Park Güell, y que da inicio a la documentación gráfica recogida en el primer anexo de la presente tesis (DG-001).

² No hay que olvidar que Jujol tuvo en su primera juventud un marcado interés por la mecánica, y que inicialmente lo que él quería estudiar era ingeniería industrial. Fueron los consejos de su padre los que finalmente lo condujeron hacia el estudio de la arquitectura. En ese sentido, es que nos referimos a que durante esos primeros años, no veía la arquitectura con un profundo interés sino como una afición; una afición volcada sobretodo en el dibujo. Ver al respecto: Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. p. 123.

de leer cada capa por separado y en conjunto simultáneamente; y más importante aún, representa una cierta actitud de ligereza respecto al trabajo de uno mismo. En el caso específico del dibujo, esto significa no tomar demasiado en serio cada movimiento del lápiz sobre el papel. Ignorar los propios trazos, supone un *borrado* del propio trabajo pasado en función de una *visión*; de esta manera, la mirada del autor se sitúa en el futuro, queda inmersa en su propia búsqueda. Sobra decir que esta práctica de *ir moldeando* sobre el papel, esta operación de dibujar sobre lo dibujado, de *borrar con trazos*, se acerca más al procedimiento de un pintor que al de un arquitecto.

Considerar el propio dibujo como materia de trabajo y no como una simple herramienta, es un acto que aumenta el valor de lo producido sobre el papel. Lo que queda en él marcado no es únicamente una representación sino una acción verdaderamente generativa. El dibujo no como documento sino como acción; es a través de los trazos, que la materia se moldea y se transforma. De esta manera, el dibujo supera su condición original de ser el *resultado* de un pensamiento para convertirse en generador, en *productor de pensamiento*.

Solamente así, el dibujo *actúa*³ de manera verdaderamente libre y adquiere vida propia. Y este es el carácter inmediatamente palpable que encontramos en muchos de los trazos de nuestro autor. Que un sólo boceto sea capaz de disparar el desarrollo proyectual en muchas direcciones es un rasgo inequívoco de su carácter *genitivo*.

Por otra parte, es cierto que este carácter de *ser origen* al que nos referimos representa un aspecto genérico del dibujo vinculado a su propia naturaleza. Y es que, como es sabido, la principal virtud de los dibujos *deriva del hecho de que son diagramáticos*.⁴ Esta condición es la que lo aleja de la pintura. Mientras que un cuadro es algo real, un dibujo *está siendo origen* de algo que aspira a ser real. Su fin último es llegar a ser aquello que está representando en su estado primigenio. Es decir, que todo dibujo ya contiene cierta capacidad sugeridora que le viene dada por naturaleza; finalmente, los dibujos son simples notas sobre papel, esquemas, diagramas. Como dice Berger, *se expresan en tiempo futuro*,⁵ contienen la información genética de una obra.

Ahora bien, es evidente que no todos los dibujos de Jujol pueden contener dicho carácter. Y por supuesto que encontramos dibujos estrictamente utilitarios, cuya función es ser herramienta. Por



DG-001. Dibujo con formas arquitectónicas, 1899. La diversidad de género enriquece la superposición de capas.



DG-021b. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. La materia se moldea y se transforma a través del dibujo.



DG-022a. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. El dibujo como origen.

³ El término está elegido con intención: el *actuar* antecede y está por encima del representar, del comunicar, del recoger, del dejar constancia.

⁴ John Berger; "Dibujos en papel" en *Siempre Bienvenidos*. Huerga & Fierro. Madrid, 2004. p. 239. Berger se refiere específicamente a los dibujos preparativos realizados por un pintor antes de comenzar un cuadro.

⁵ John Berger; op.cit., p. 240.



DG-016. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. El origen de una barandilla.



DG-017. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Transformación de una barandilla.



DG-022. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Multiplicidad y superposición.

ejemplo, hay veces que Jujol utiliza el dibujo para acercarse al material, o para comunicar el proyecto a terceros, o para resolver una estructura. Pero por otra parte, también hay veces que el dibujo representa un escape, que sugiere un desplazamiento a otra parte; dibujos con capacidad de evocar lo ausente, que nos transportan fuera de sus propios límites. Son éstos los que nos interesan. Son éstos a los que puede atribuirse un carácter *generador*.

Una última objeción respecto a este tema sería lo ya explorado en la primera parte de esta tesis: su contacto con la materia. Es evidente que su habilidad para manipular y manejar directamente el material (trátase de forja, madera, hojalata, cerámica, yeso, etc.), lo suele alejar de la mesa de dibujo. Y que incluso, muchas veces le lleva a tomar decisiones durante el proceso de dicho contacto, en la obra misma. En esos casos, podemos decir que es el propio material el que lo conduce. Pero esto no debe confundirnos, no es menos cierto que cuando esto sucede, habitualmente se trata de aspectos epidérmicos del edificio o de la fabricación de objetos (muebles, lámparas, sagrarios...). Es en estos casos, cuando el mismo Jujol reconoce las limitaciones del dibujo. Por ejemplo, al referirse al proceso de la Iglesia de Vistabella lo hace de esta manera: *redactados los planos indispensables para concertar todos los elementos de la obra (hasta donde puede prever el dibujo)*.⁶ Este paréntesis final, representa una resignación ante la imposibilidad de definir todo en el papel, de que hay cosas que escapan al dibujo. Pero antes, ya deja claro que existen –y que son necesarios– unos dibujos iniciales; los cuales, derivan de un desarrollo sobre el papel. Su habilidad manual –referida al contacto con el material– nunca interfiere en ese primer momento, donde el propio autor se encuentra solo y de frente al papel. Todo esto, en lugar de oscurecer, más bien enfatiza una de las tesis que sostenemos: que Jujol utiliza el dibujo como detonador, en la parte más cercana a la *génesis* del proyecto, aquella muchas veces inaprensible.

Escapismo y huida.

Pero volvamos al primer rasgo mencionado acerca de estos dibujos, la superposición de capas. Hasta ahora hemos dicho que lo único capaz de unificar todas ellas era una *visión*, y que solamente operando desde esta posición de futuro se podía entender la relación existente entre los trazos que componen cada capa. Pues bien, todo se complica cuando cada capa lleva diferente dirección y responde

⁶ Josep Ma. Jujol; “L’església primera de Vistabella” en *Lo Misatger del Sagrat Cor de Jesús*, III-1923. p. 135. Hay dos versiones íntegras de esta memoria publicadas en castellano: Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. pp. 94-95; y “La iglesia primera de Vistabella” en *Jospe Ma. Jujol Arquitecto 1879-1949. Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. núm. 179-180. Barcelona, 1989. pp. 166-168.

a una visión distinta. Entonces, el dibujo se multiplica y adquiere una complejidad sin precedentes. Pasamos de un *ir moldeando* la materia desde el papel, a marcar en él pequeños impulsos de muy distinta naturaleza. Bajo este espíritu de dispersión es que Jujol va recorriendo el papel con sus trazos. En estos casos, en lugar de estar concentrado, lo encontramos disperso, constantemente ausente, con la mente en otros sitios. Colocado en el lado opuesto al de una concentración por resolver algún aspecto del proyecto, nuestro autor es distraído por cualquier tipo de estímulo. Finalmente, de lo que nos hablan muchos de sus dibujos es de sus escapes; de ese otro mundo que Jujol persigue incansablemente y que podemos encontrar en trazos intercalados –sobrepuestos, yuxtapuestos, y a veces hasta continuos– con aquellos que responden propiamente a los de un proyecto arquitectónico.

El primer –y más repetido– tipo de escape es el que encontramos recogido en formato de boceto periférico. Este tipo de bosquejos, de muy diversa índole y de muy variado tamaño, siempre se muestran como algo añadido a un dibujo central. Sin embargo, su carácter marginal frecuentemente desaparece al *distraer* tanto al autor que terminan convertidos en el objeto de mayor interés para él. Quizá porque representan precisamente un *divertimento*, una *huída al trabajo*, es que Jujol les va tomando afecto. Evidentemente, también encontramos muchos bocetos periféricos relacionados con detalles del propio proyecto, vinculados directamente a lo arquitectónico. Pero aquí nos referimos a todos aquellos que le son ajenos, que se dirigen hacia afuera de lo representado en el proyecto. En este mundo de objetos extraviados cabe de todo. Desde sombrillas, gatos, aves, corazones, racimos de hojas, escudos, y por supuesto, simbología cristiana.

En el proyecto para la reforma del Ateneu Barcelonés⁷, encontramos un buen número de bocetos con este carácter. Lo temprano de la fecha –Jujol aún no cumplía los 24 años y no estaba titulado–, nos confirma que estamos ante una práctica de dibujo adquirida mucho antes de “aprender a dibujar” como arquitecto.⁸ En uno de estos fantásticos dibujos multi-capa, compuesto por varios bosquejos en planta, en alzado y en perspectiva de algunos espacios del segundo piso, Jujol traza tres tipos de manivelas para las puertas (DG-020). En un momento en el que está resolviendo aspectos arquitectónicos, nuestro autor se *distrae* ensayando diversos acabados para estos objetos accesorios. Siendo la única parte de todo el dibujo en el que aplica color, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que estos bocetos concentran la atención del autor. De hecho, resulta elocuente que justo al lado de estos tres bocetos encontremos escrito un letrero de su puño y letra con la instrucción: *No perdis aquest*

⁷ Proyecto realizado durante sus años de colaboración con Josep Font i Gumá, entre 1903 y 1905.

⁸ En este sentido, no parece que su paso por la Escuela de Arquitectura haya afectado mucho su manera de dibujar.



DG-128. Casa Negre, 1914. Al proyecto arquitectónico se superpone otra capa de trazos de distinta naturaleza.



DG-020. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Bocetos periféricos alejados del dibujo arquitectónico.



paper. El valor que le da a este pliego de papel está referido más a estos bocetos que a cualquier otro contenido en él. Ahora bien, cada una de estas manivelas se deforma en su parte más alta en una figura distinta: una de ellas se convierte en una mujer con los brazos apoyados en las caderas; otra, se corona con un ave parecida a un pavorreal; y la última de ellas, se transforma en una cabeza de serpiente que mira hacia abajo con la boca abierta. Estas tres figuritas, desvinculadas por completo de cualquier otro trazo contenido en este conjunto de dibujos, nos hacen olvidar el proyecto, nos transportan a un mundo *animado*, alejado de la arquitectura. Y si esto sucede con la mirada de quien contempla el dibujo, podemos estar seguros que también le sucede al propio autor.



Sin dejar el proyecto de reforma del Ateneu, encontramos otro dibujo en perspectiva de uno de los umbrales de la planta baja (DG-019). Como añadido a éste, Jujol traza un detalle en sección de un elemento en voladizo que estaría cubriendo dicho umbral. Este hecho, al parecer, desencadena un mecanismo de extrañas conexiones relacionadas con la idea de cubrición, que lo impulsa a dibujar –justo encima del umbral– una sombrilla abierta con algunas estrellas debajo de ella, como siendo protegidas. Es así como nos encontramos con un paraguas extraviado en el proceso de configuración de un umbral.



DG-019. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. La solución de un umbral genera la aparición de una sombrilla.

Otro impulso similar es el que deja plasmado en un conjunto de bocetos relacionados con la definición de los soportes de la barandilla de una escalera del Ateneu (DG-023). Mientras ensaya diversas opciones para dichos soportes, traza al margen unos elementos verticales en forma de espiral, similar al de un pirulí (DG-023b). Es evidente que no se trata de una opción más para los soportes. Son bocetos ajenos a lo que está resolviendo. Y otra vez, es la única parte del dibujo en el que aplica color. Incluso añade unas estrellas de color azul acompañando dichos bosquejos. Figuras fantásticas que irrumpen en el proceso de *ir moldeando* la materia a través del dibujo.



DG-023b. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Bocetos periféricos alejados del dibujo arquitectónico.

Aunque hemos hablado antes de inmediatez, de que en muchos dibujos de Jujol existe un deseo de capturar la idea de la manera más rápida posible, en estos ejemplos no encontramos nada parecido. La simple idea de considerar la *inmediatez* como el origen de este tipo de boceto, se viene abajo al contemplar cómo nuestro autor se recrea en cada uno de ellos. Si hay algún adjetivo que pudiese describir la esencia de este tipo de boceto, sería precisamente el de *recreativo*. Aquí no hay una urgencia por capturar nada, al contrario, se ve que está instalado en un tiempo lento y relajado.

Pero aún así, continuamos sin poder negar que muchos de los dibujos *jujolianos* están trazados desde una urgente necesidad de captura. Desde un espíritu de *inmediatez* que se refleja en la

tendencia a ignorar el soporte sobre el cual se dibuja; como por ejemplo, añadir bocetos sobre un papel que recoge otro dibujo, o hacer trazos sin prestar atención a la propia posición del papel.⁹ Poseer dicho espíritu de captura es considerado como virtud por uno autor tan importante como Ruskin, que cuando habla sobre cómo aprender a dibujar dice lo siguiente:

Un joven que hiciera del dibujo un estudio serio *no perdería su tiempo regulando las líneas* o acabando fondos de bosquejos, que, aunque le salen inferiores e imperfectos con relación a los que hará más tarde, *responden a su objeto inmediato*. Asimismo, el vigor de una verdadera escuela de arquitectura primitiva... se ve, entre otros signos curiosos, en el desprecio de la simetría y de la medida exacta... para mí, *esta impaciencia es un rasgo glorioso de carácter* en una escuela de progreso.¹⁰ [la cursiva es nuestra]

Es verdad que el trasfondo desde el que habla Ruskin tiene una naturaleza distinta, un diferente matiz.¹¹ Pero en este elogio al dibujo al vuelo, además de enfatizar la práctica de capturar de forma inmediata aquello que vemos, también establece un vínculo entre la mirada y la mano. Y sugiere como origen de dicho vínculo, la *impaciencia* por el dibujar.

¿Cómo entender la coexistencia de estas dos actitudes? ¿Cómo conciliar estas dos posiciones? Por una parte, tenemos el espíritu de la *impaciencia*, de la *inmediatez*; y por otra, tenemos un *tempo lento, recreativo, de gozo* en el hacer. Quizá un sólo dibujo nos ayude a echar un poco de luz sobre este espinoso asunto.

En el reverso de un papel que recoge una planta de la casa Negre – muestra inequívoca de impaciencia, de una intención de dibujar donde sea–, Jujol traza diversos bocetos relacionados con otro proyecto que desarrollaba a la par que éste: la casa Bofarull (DG-101 al DG-101d). Aquí, encontramos varios detalles que ensayan posibilidades de una abertura en esquina, así como un bosquejo en alzado de la torre del dormitorio, y otro del mirador de la torre principal. Todos ellos, representan las ideas que Jujol tenía urgencia por dibujar. La sensación de que algo de esto se le pudiese escapar es lo que lo lleva a girar el papel sobre el que está trabajando en ese momento –casualmente, una planta de la casa Negre–, y trazar impulsivamente este conjunto de bosquejos. Después de estos trazos impulsivos, se queda quieto, su mente divaga, se instala en un estado

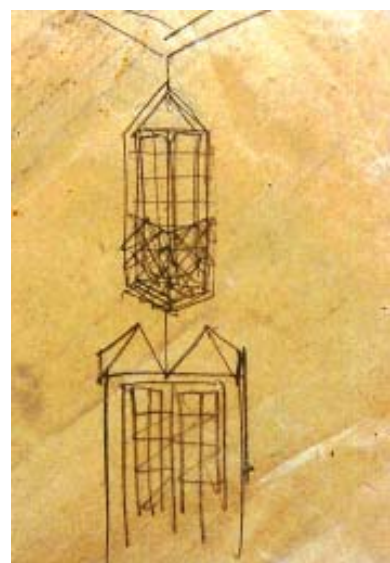
⁹ Es por eso, que encontramos con frecuencia dibujos que están trazados en diagonal respecto a la forma del papel. En estos casos, Jujol incluso se ahorra el veloz y automático acto de cuadrar el pliego de acuerdo a su propia posición corporal. "...no le importaba la posición del papel... tal como se lo encontraba, trazaba el dibujo." Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; realizada en Els Pallaresos (Tarragona) el 9 de junio del 2004.

¹⁰ John Ruskin; *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1997. pp. 179-180. (El título original fue publicado en 1848)

¹¹ Ruskin habla desde la necesidad de otorgar valor a cualquier trabajo salido directamente de la mano del hombre.



DG-023. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Definición de los soportes.



DG-101. Casa Bofarull, 1914. Bocetos de detalles arquitectónicos encontrados en el reverso de un dibujo de la Casa Negre.



DG-101d. Casa Bofarull, 1914. Bocetos periféricos, aparición de personajes.



DG-101c. Casa Bofarull, 1914. El alzado de la torre se intercala con trazos de otro orden. Una mitra episcopal acompaña y refuerza la idea de remate para la torre-mirador.



DG-101d. Casa Bofarull, 1914. ¿Quiénes son estas mujeres?

menos ansioso, y de manera natural, su lápiz comienza a dar forma a otro tipo de dibujos; y es así como aparecen dos señoras, una de ellas de espalda, la otra de frente pero con la cabeza cubierta por una nube. ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Quizá las hermanas Pepita y Dolores Bofarull? Es posible, aunque su vestimenta las delata como personal de servicio. Poco importa. Estas figuras ya lo han transportado fuera del proyecto (tanto del que originalmente estaba trazando –casa Negre–, como del que detonó la impaciencia por trazar –casa Bofarull–), y lo han llevado a un lugar lejos de la arquitectura, donde sus trazos van delineando perfiles humanos, anagramas marianos, mitras episcopales... En estos trazos dispersos sobre el reverso de un pliego, queda patente esta doble manera de dibujar de Jujol.

Al margen de los bocetos periféricos, otro aspecto que representa un tipo de escape distinto en el dibujar de Jujol es la ambientación. En algunos de sus dibujos –particularmente en aquellos que prepara para ser presentados a terceros–, sus esfuerzos se concentran en la recreación de un escenario, en aquello que acompaña al dibujo y lo sitúa en un lugar. Su entrega y dedicación a conseguir dicho ambiente resulta en una tensión entre figura y fondo, donde la puesta en escena captura tanta atención que incluso llega a competir con aquello que representa el objeto del dibujo. O mejor aún, sucede a veces que aquello considerado como fondo se va extendiendo sobre la figura, lo va invadiendo todo. El resultado de esta lenta y pausada transformación es una especie de baño uniforme que cubre la totalidad del dibujo.¹² Y dicho baño surge de la ambientación, de lo periférico.

Quizá la mejor muestra de esto último la encontramos en uno de sus dibujos de estudiante. A finales de 1905, Jujol realiza como proyecto de fin de carrera un establecimiento de Baños Termales. Aunque todos los dibujos de este proyecto son un buen ejemplo de escapismo –veremos más adelante algunos de ellos–, es en la sección (DG-008) en el que la ambientación se funde con los meticulosos trazos que serán objeto de las inquisidoras miradas del profesorado evaluador. Es aquí donde lo propiamente arquitectónico –una sección transversal a escala 1:200–, se ve invadido por nubes, sombras, y un inusual colorido de tonos violeta cuyo origen se encuentra en un paisaje –en un fondo– ubicado a ambos márgenes del dibujo central. Más que trazos, estas manchas marginales se superponen a lo ya trazado con regla y escala. Más que una imitación de la naturaleza –está claro que la gama de colores que utiliza no intenta acercarse a un paisaje real–, lo que busca Jujol con esta ambientación es un desplazamiento, transportarnos

¹² “Como una nevada” diría Carlos Flores; y aunque él se refiere a las actuaciones de Jujol sobre la materia, nosotros aquí nos referimos al dibujo de la misma manera. La idea de “nevada” ejemplifica a la perfección lo que sucede en este tipo de dibujos. Entrevista realizada a Carlos Flores el 17 de diciembre del 2004 en Madrid.

a otra realidad.¹³ Aunque el proyecto pudiese tener un emplazamiento real, nuestro joven estudiante no solamente recrea uno ficticio, sino que lo introduce a la sección, lo hace pieza clave en la totalidad del dibujo. Incluso podemos ver ese paisaje a través de las diminutas aberturas del cuerpo de la torre. Poco a poco, Jujol huye de la sección, del mundo medible, y encuentra cobijo en los manchones de acuarela que van extendiéndose, dejando su carácter periférico inicial y constatando que el desplazamiento en nuestra mirada es el mismo que experimenta el propio autor al momento de dibujar. Instalados en este escape, descubrimos la silueta de un templo en un rincón de este paisaje, ¿acaso una visión de Montferri?; también descubrimos unas figuras humanas en una de las escaleras interiores, siluetas fantasmales que parecen habitar este lugar fantástico. ¿Qué ha pasado con el dibujo arquitectónico ante todo esto? Parece haber quedado lejos.

Otros ejemplos vinculados a este tema de la aplicación de color como baño ambiental y *divertimento escapista*, son un par de alzados interiores de la casa Milá (DG-025 y DG-026). En ellos, tanto muebles, puertas, y demás accesorios, son bañados por una capa de manchas de acuarela. Aquí, la aplicación de color va ayudando a redefinir perfiles, transforma en gran medida lo ya trazado a lápiz, y dota al dibujo de un carácter de irrealidad. El propio estado de ensimismamiento en el que se encuentra el autor –huido, lejos de tener que estar pensando soluciones– es lo que provoca que este ambiente de color no se encuentre sometido a los trazos ya hechos.

Pero aún encontramos otra manera en que la ambientación se utiliza como huida. En estos casos, en lugar de volcarse en una ambientación general, Jujol se concentra en un sólo fragmento del dibujo –muchas veces un espacio– donde con unos contenidos trazos recrea minuciosamente un mundo en miniatura. Estos minúsculos bocetos dentro de uno mayor son para nuestro autor un consuelo, un alivio ante la necesidad de medir y trazar líneas con instrumentos. Mientras que en los ejemplos anteriores veíamos una ambientación con vocación expansiva, ansiosa de comerse todo el dibujo, aquí encontramos una ambientación introspectiva, íntima

¹³ Ignasi Solá-Morales traduce esta práctica gráfica de introducir ambientación y color con vocación transformadora a un modo de hacer arquitectura. Al referirse a este proyecto dice: “Incluso un edificio tan tectónicamente sólido como éste... aparece como un juego de luces y sombras realzadas por la hábil instrumentación de la acuarela. Las dotes de dibujante y colorista tantas veces elogiadas en Jujol no son el simple virtuosismo de una técnica de representación neutra sino un vehículo a través del cual se imaginan arquitecturas en las que el color, las luces y el arabesco de las líneas acaban constituyendo –como en la pintura de Mir o en los grafismos de Picasso– un modo de hacer arquitectura peculiar e inconfundible”. Ignasi Solá-Morales; *Jujol*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1990. p. 6. Lo que está claro es que la habitual separación entre objeto representado y ambientación no existía en la manera de dibujar de Jujol.



DG-008d. Establecimiento Thermal, 1905. La ambientación genera mundos en miniatura. Reproduce imágenes retenidas en la mente de Jujol.



DG-008b. Establecimiento Thermal, 1905. Figuras fantasmales, habitantes invitados.



DG-008a. Establecimiento Thermal, 1905. Luces y sombras, claroscuros que animan lo arquitectónico.



DG-026. Interior de la Casa Milá, 1909. La ambientación cae como una nevada.



DG-008. Establecimiento Thermal, 1905. Sección completa del Proyecto de Fin de Carrera. La ambientación como escape.



DG-008c. Establecimiento Thermal, 1905. La animación en los márgenes penetra y ocupa la totalidad del dibujo.



DG-025. Interior de la Casa Milá, 1909. La ambientación lo invade todo.

y diminuta, que supone para Jujol una puerta de escape distinta, muchas veces imperceptible.

Como primer ejemplo de este tipo de huída, recuperamos otro de sus dibujos de estudiante. Escasos seis meses antes de firmar el proyecto de fin de carrera, en mayo de 1905, realiza un proyecto para una Iglesia Votiva dedicada a Santa Eulália. Dentro de una descomunal sección trazada a escala 1:200 (DG-003), descubrimos que nuestro joven autor se recrea en la ambientación de la cripta. La minuciosidad con la que está representado este espacio –en el que incluso aparecen trazados los ladrillos– no hace sino enfatizar la idea de la creación de un mundo propio, lleno de una inusual carga evocadora. Una fantasmagórica figura vestida de rojo que aparece paseando por la cripta no hace sino reforzar dicha evocación. Lo que vemos es un espacio habitado, en el que ocurren cosas. El carácter peculiar de este dibujo no se lo otorga la representación de una idea arquitectónica sino el hecho de que nos transporta a un lugar.



DG-003. Iglesia Votiva a Santa Eulália, 1905. Sección completa.

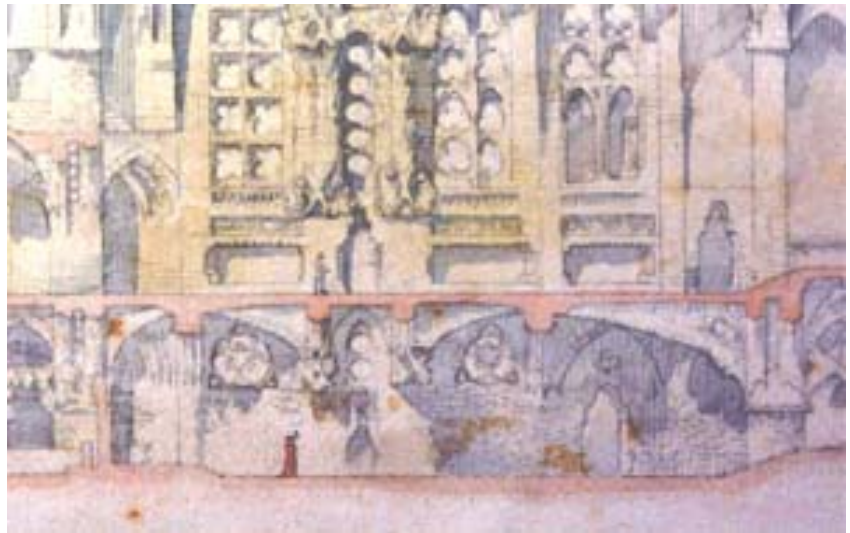
Un ejemplo más en el mismo sentido, lo encontramos 23 años después –comprobación inequívoca de que Jujol mantiene invariable su manera de dibujar–, en uno de los dibujos del proyecto para el Palau del Vestit de la Exposición Universal de 1929.¹⁴ Se trata de una sección de uno de los salones de exhibición (DG-344). Aquí, descubrimos que es directamente una puesta en escena lo que distrae a nuestro autor de su labor arquitectónica. Como entretenimiento, como recreación, Jujol retrata a detalle un escenario que cubriría el muro de fondo de uno de los salones. La combinación de un ambiente rural con un mundo vegetal es además animada con la aparición de tres personajes –uno de ellos bajando una escalera– que habitan la escena. Como si de un acto teatral se tratara, somos transportados a un mundo ajeno respecto al que nos encontramos. ¿Qué relación tiene todo esto con el edificio a resolver? Ninguna. Es un simple fragmento del mismo que se abre en otra dirección, como una puerta que nos conduce a otro sitio, lejos del Palau del Vestit, lejos de Barcelona y de la Exposición del 29. En este dibujo está claro que Jujol incluso abandona la sección que estaba resolviendo –trabajo arduo y aburrido– y termina por concentrarse por completo en este pequeño fragmento-escape.

Un temprano proyecto en solitario condensa mejor que ningún otro esta múltiple manera de dibujar caracterizada tanto por la superposición de capas, como por la inclusión desinhibida de bocetos periféricos y de una ambientación recreativa. Nos referimos a los dibujos que se conservan de la torre Sansalvador.¹⁵ El orden

¹⁴ Proyecto muy posterior a sus años de estudiante. Realizado en colaboración con Andrés Calzada entre 1927 y 1929.

¹⁵ Proyecto de una casa unifamiliar realizado en 1909 para el Dr. Salvador Sansalvador –antiguo amigo de la familia Jujol– ubicada en el barrio del Coll de Barcelona.

DG-003a. Iglesia Votiva a Santa Eulàlia, 1905. Ambientación específica y miniaturizada. Un personaje recorre la cripta.



DG-003a. Iglesia Votiva a Santa Eulàlia, 1905. Detalles diminutos originan un mundo propio.



DG-344. Palau del Vestit, 1928. Inclusión de un escenario en la sección de uno de los salones de exposición.



DG-344a. Palau del Vestit, 1928. El divertimento se transforma en distracción y termina capturando toda la atención del autor.



en que los mostramos responde al grado de evasión que contiene cada uno de ellos.

Un primer dibujo que recoge la fachada trasera –orientada hacia el jardín de la propia casa– (DG-044) nos sirve para ilustrar la inclusión de bocetos periféricos vinculados directamente al proyecto que se está resolviendo. En este caso, el autor no abandona el problema que se le plantea, más bien se encuentra inmerso en él. En una habitual actitud de arquitecto –actitud secuencial que vincula *problema-solución*–, Jujol va ensayando diversas opciones para cada elemento, ya sea una barandilla, una galería¹⁶, un remate, o una abertura. Aquí no hay escape sino simplemente un espíritu incluyente.



En un segundo dibujo que muestra la parte alta de la torre en formato de perspectiva aérea (DG-047) Jujol se dedica a ambientar la cubierta mediante la aplicación de color. Una vez más, encontramos aquí una intención de animar una escena. La torre es rematada con un mirador al que se llega a través de unas escalerillas colocadas en los parte aguas de la cubierta. Sobre la pequeña plataforma del mirador descubrimos la silueta de una cruz que parece ondear y multiplicarse, hacia ella se dirige el único personaje que habita dicha escena: una silueta de mujer vestida de negro y con sombrero que sube por una de las escalerillas. Jujol ahora se recrea en la ambientación, la utiliza como huída.



Un tercer dibujo recoge el alzado principal que da a la calle (DG - 045) y a diferencia de la anterior fachada, lo que aquí encontramos en los márgenes es absolutamente ajeno al proyecto. Unos grandes manchones que mezclan tinta y acuarela decoran el borde superior del dibujo, en el del lado izquierdo reconocemos el perfil de un rostro femenino con sombrero. Por otra parte, en el margen izquierdo descubrimos una rosa y algo que parece ser una lámpara coronada con una cruz. Formas y colores que animan la composición pero muy alejadas del objeto del dibujo.



DG-044. Torre Sansalvador, 1909. Alzado con bocetos arquitectónicos relacionados con el proyecto. Se ensayan opciones de barandilla así como una posible galería.

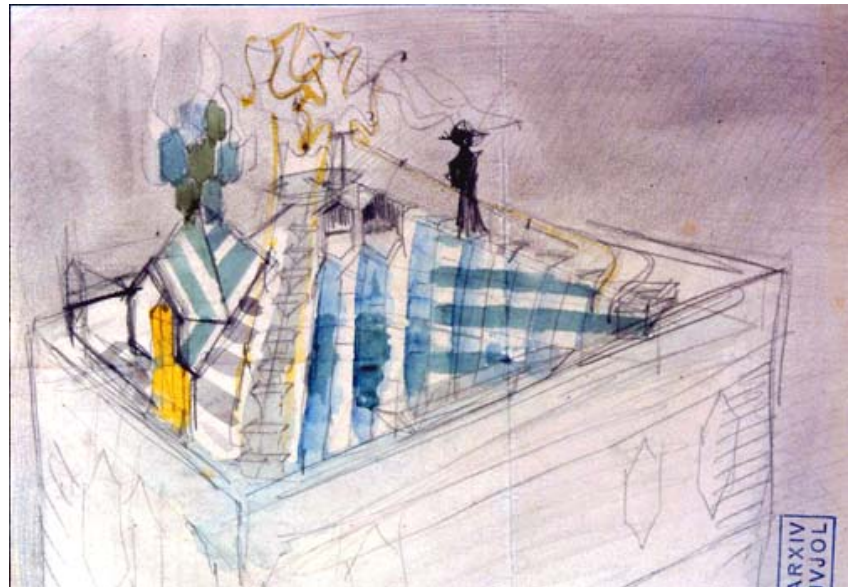
Un último dibujo condensa los tres aspectos mencionados antes –bocetos periféricos, ambientación, y capas superpuestas– de manera inmejorable. Se trata de la única sección que se conserva del proyecto (DG-046). Aquí, el principal boceto periférico –y única parte del dibujo que contiene color– es una combinación de formas vegetales con una serie de corazones color marrón que parecen colgar de dichas plantas. La superficie que ocupa este retrato respecto al dibujo de la sección pone en duda su carácter marginal. Por otra parte, la ambientación que Jujol incluye en el dibujo la concentra principalmente en la parte alta de la sección, aquella cercana al mirador de la cubierta. En ella, encontramos chimeneas



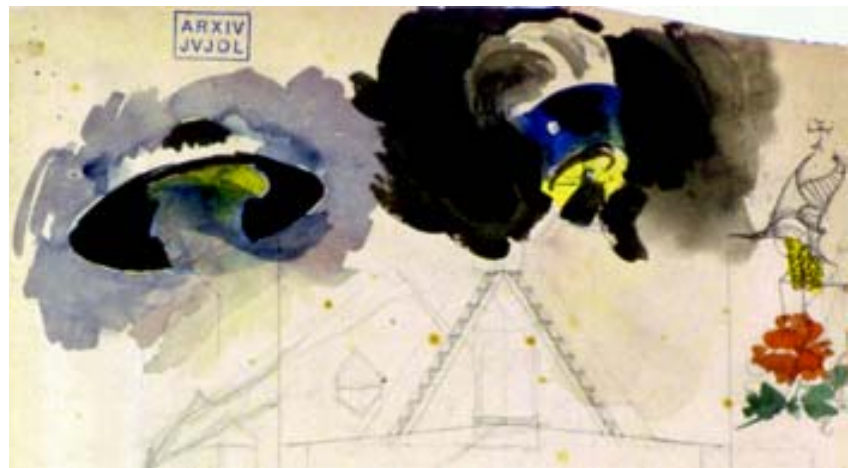
Casa Bofarull, 1914-1931. Imagen actual de la galería.

¹⁶ La galería aquí representada como opción para la fachada, puede considerarse como un claro antecedente de la posteriormente construida en la casa Bofarull, en el pueblo de Els Pallaresos.

DG-047. Torre Sansalvador, 1909. Color y animación en la cubierta-mirador.



DG-045. Torre Sansalvador, 1909. Personajes en los márgenes, otro tipo de boceto periférico.



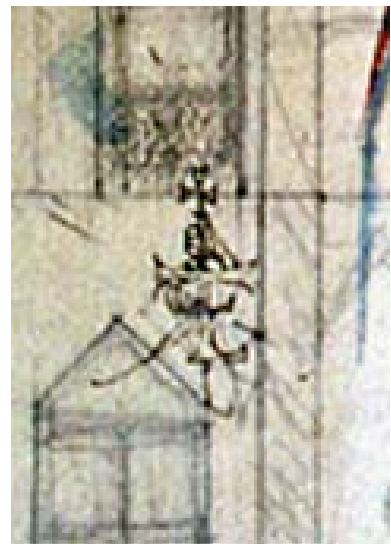
DG-046. Torre Sansalvador, 1909. Sección completa. Superposición de capas y bocetos periféricos.



humeantes, nubes, y un par de figuras humanas que pasean en dirección contraria una de la otra. Aparece de nuevo la silueta femenina con sombrero que encontramos en la anterior perspectiva. Y finalmente, a manera de capa superpuesta, encontramos el retrato de un gato que se asoma por encima del tejado. Ni su tamaño ni su posición guardan relación alguna con el dibujo arquitectónico. ¿Cómo no hablar de multiplicidad, de inclusión, de escapismo, al encontramos con todos estos elementos tan ajenos? ¿Cómo reducir estos dibujos al ámbito de la arquitectura?

Y aún un último detalle de este dibujo nos conducirá a otro sitio. En la parte más baja de la escalera –adosado al muro derecho de la sección– encontramos un curioso criptograma que entrelaza las letras de Teresa¹⁷ con una cruz cristiana. Es muy probable que éste sea el primer dibujo en el que aparece dicho símbolo, pero su presencia repetida en muchos dibujos posteriores lo termina convirtiendo en un sello característico del dibujar de nuestro autor. Sobra decir que también representa un escape, pero esta vez dirigido hacia la persona amada. Y es por ello que tampoco podemos dejar de mencionar que muchos de estos bocetos periféricos responden a profundos sentimientos de Jujol. Siendo los más habituales, tanto estos criptogramas que recogen el nombre de su prometida, como anagramas marianos y cruces cristianas mostradas de las maneras más diversas. En todos ellos la inmediatez tiene poco que ver. Son más bien reflejo de un estado de permanente presencia, una especie de vaciado continuo de lo que el autor tiene en su interior.

De cualquier manera, la recurrente aparición de todos estos mensajes gráficos en los trazos de Jujol nos conduce al último tipo de escapismo que podemos encontrar en sus dibujos: la caligrafía. Es de sobra conocida la importancia que otorgaba a los rótulos incluidos en cualquier tipo dibujo –fuese o no de presentación–, y numerosos testimonios lo retratan prestando más atención al trazo del texto escrito que al propio dibujo.¹⁸ Lo cual, no es sino una muestra más de que el profundo interés que sentía por lo “accesorio” rebasaba en intensidad cualquier preocupación derivada del propio proyecto que estaba siendo trabajado. Afortunadamente, quedando



DG-046b. Torre Sansalvador, 1909. Criptograma con el nombre de Teresa.



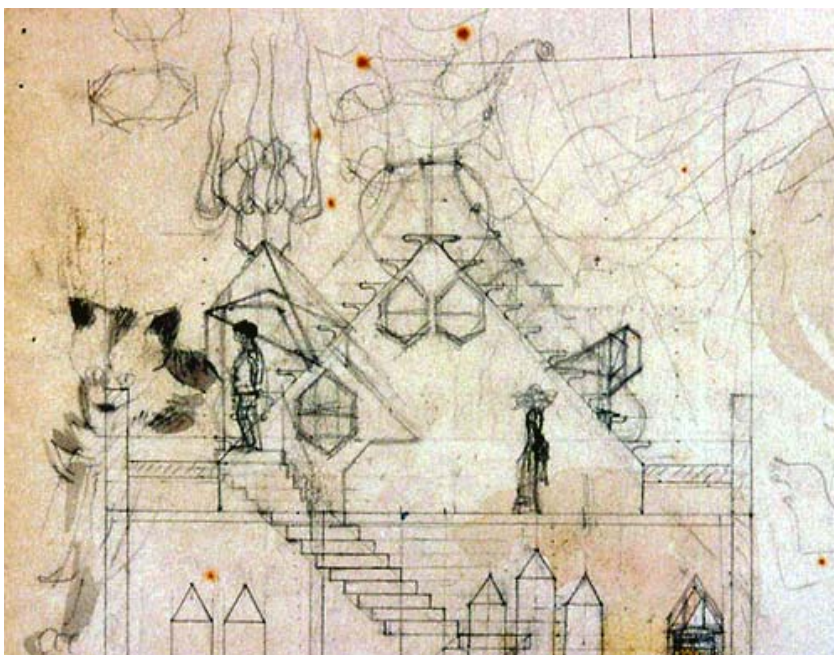
DG-219b. Iglesia de Vistabella, 1920. Criptograma del nombre de Teresa intercalado con el de María.



DG-183c. Iglesia de Vistabella, 1920. Criptograma que intercala las letras T y G, de Teresa Gibert.

¹⁷ Como ya mencionamos en el segundo capítulo, Teresa es el nombre de la eterna enamorada de nuestro autor, que termina convirtiéndose en su esposa: Teresa Gibert Mosella. Ver al respecto: Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p.99 y 107.

¹⁸ Los testimonios más habituales son por parte de aquellos que asistieron a sus clases en la Escuela de Arquitectura de Barcelona: “Para Jujol, la rotulación es siempre una acción decorativa de primer orden. Nunca olvidaré las que hace en su clase de la Escuela: tanto o más que el dibujo del alumno, le importa su título, que casi siempre traza él de una manera milagrosa en enormes letras góticas, románicas, barrocas o algo parecido. Las hace rapidísimamente, y aunque parezca al principio que no va a caber la leyenda en el papel, siempre termina quedando el rótulo perfectamente centrado y compensado”. Alfonso Buñuel citado por Josep F. Ráfols; “Jujol”. *Cuadernos de Arquitectura*. núm. 13. Barcelona, 1950. p. 22. (cont.)



DG-046. Torre Sansalvador, 1909. La superposición de capas en la cubierta.



DG-046. Torre Sansalvador, 1909. Dibujos vegetales y corazones marrones al margen del dibujo. Se indica en rojo la ubicación del criptograma de Teresa.

esta actitud plasmada en sus trazos, es fácil encontrar ejemplos en los que la rotulación –al igual que lo ya dicho sobre la ambientación– va invadiendo el dibujo hasta competir en protagonismo con lo estrictamente arquitectónico.

Uno de los aspectos formales más fácilmente reconocibles en los dibujos de nuestro autor es el del trazo continuo. Este atributo en sí mismo puede producir múltiples interpretaciones, pero aquí nos limitaremos al estricto acto manual, a su habilidad. Habilidad que por otra parte, no queda reducida a la continuidad del trazo. Su condición de ambidiestro, además de otorgarle la facultad para dibujar con ambas manos, le permitía a Jujol dibujar en negativo.¹⁹

De las muchas anécdotas que recuerdan la excepcional habilidad de Jujol para el dibujo, hay una directamente vinculada a este tema del trazo continuo, y proviene de un Oriol Bohigas estudiante:

Era el dibujante más hábil y más preciso que jamás he conocido. Se sacaba del bolsillo de la americana... un lápiz que no tenía más de siete u ocho centímetros de largo y lo hacía deslizarse sobre el papel sin desconectarlo nunca. Cuando acababa la inmensa línea continua, se podía leer... el título del objeto representado, el nombre del alumno, la fecha y a veces alguna adjetivación de cosecha propia.²⁰

La relevancia de la anécdota reside en la sugerencia implícita de que el carácter del trazo *jujoliano* se basa en el entrelazamiento de cosas diversas –el título, el nombre, etc.– mediante un solo gesto. Trazar un rótulo sin levantar el lápiz o la puntilla del papel puede ser una habilidad adquirida con la práctica; pero que en el mismo movimiento de mano se vayan enlazando nombres, figuras, y formas distintas, solamente puede ser producto de un virtuosismo natural. Es decir, que su origen se encuentra alejado de los métodos



DG-002. Rreja para jardín con ornamentación de San Miguel, 1899-1903. Caligrafía medievalizante.



DG-006b. Establecimiento Thermal, 1905. Rótulos y ambientación recorren el dibujo.



DG-006c. Establecimiento Thermal, 1905. El trazo continuo de la caligrafía como elemento integrador.

¹⁸ (cont.)

Oriol Bohigas, recordando su decepción porque una de sus láminas presentaba un gran vacío al centro debido a que el objeto del dibujo –un levantamiento detallado de las molduras de un pilar– se encontraba en los márgenes del papel, relata lo siguiente: “A menudo estos letreros eran los auténticos protagonistas de las láminas. (...) Me dijo: *No se preocupe; ya lo adornaremos*. Cogió el lápiz minúsculo y de rodillas por el suelo llenó todo el vacío con una inmensa inscripción latina que lo explicaba todo. El torrente de aguada y purpurina fue un espectáculo grandilocuente. Lo tuvimos que hacer con cubos. Al final, la meticulosa sección del pilar de la catedral casi desapareció y los quince metros cuadrados de papel se convirtieron en una abstracción alucinante de azules y rojos sobre campo dorado”. Oriol Bohigas; “Fragmento de un diario de memorias” en *Josep Ma. Jujol Arquitecto 1879-1949. Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. núm. 179-180. Barcelona, 1989. p. 30.

¹⁹ Pere Bassegoda Musté recordaba que: “En cierta ocasión, hablando con Bonaventura Bassegoda i Amigó sobre arte, y encontrándonos frente por frente a una mesa, Jujol ilustraba cuanto decía con dibujos maravillosos, fidedignos y exactos, con la particularidad que los dibujaba al revés, con objeto de que su interlocutor los viera al derecho”. Citado por Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p.124.

²⁰ Oriol Bohigas; op. cit., pp. 30-31.



DG-008. Establecimiento Thermal, 1905. Los rótulos forman parte de la ambientación.

tradicionales de dibujo. Jujol, con sus trazos caligráficos, parece querer poner a prueba hasta dónde se puede llegar sin levantar el lápiz del papel, y esto, difícilmente podría considerarse como un gesto adquirido.

Finalmente, el punto a destacar es que el aspecto más lírico y menos “aprendido” en sus dibujos es precisamente su caligrafía;²¹ y es en ella también donde queda mejor plasmada esta idea de un trazo continuo que entrelaza cosas diversas. Como bien recuerda Perejaume, Jujol es el arquitecto *que realiza, con el mismo trazo, el esgrafiado de una portada y el proyecto entero de un edificio.*²² Con esto quiere decir que pasaba, de forma natural, de un gesto caligráfico, como es el esgrafiado, a uno arquitectónico, el proyecto.

Caligrafía, ambientación, bocetos improvisados y periféricos; todos, como hemos visto, representan distintos tipos de escape, pero ¿qué es lo que produce dicho espíritu escapista en nuestro autor? Quizá no podamos establecer con precisión el punto de partida, pero sí que podemos intuir el estado propicio para que este tipo de actitud aparezca. Solamente hay un estado mental que permite actuar permanentemente desde esta condición, y ese no es otro que desde un *contemplativo reposo*.



DG-288b. Casa Planells, 1923. La caligrafía como distracción.

La vacación y el descanso.

Aquella señora hiperestética definió el domingo diciendo, mientras señalaba un ladrillo en cuya rendija crecía una flor: “En ese ladrillo es domingo”.

Ramón Gómez de la Serna.
Greguerías. (1910-1960)

No cabe duda que este escapismo, esta huída representada por muchos de sus dibujos, nos remite a una búsqueda por la *vacación*, por aquello que realmente se disfruta, por lo opuesto al trabajo y al deber. Encontramos una fértil relación de ideas respecto a este tema en algunos textos coetáneos a la obra de Jujol escritos por Eugenio d’Ors. La coincidencia en tiempo y espacio entre ambos creadores²³ sugiere puntos de contacto en más de un sentido. Al menos, sus posiciones habitualmente encontradas, paradójicamente se tocan y comparten la misma dirección al referirse a esta curiosa condición previa al acto creativo que es el descanso contemplativo.



DG-299c. Casa Planells, 1923. Caligrafía que entrelaza y une.

²¹ Prueba de ello es que esta habilidad caligráfica queda patente desde su juventud. Ya en sus dibujos como estudiante da muestras de su particular afición por la rotulación; donde ésta se entrelaza con el propio proyecto y con la ambientación (DG-006 al DG-008).

²² Perejaume; *Ludwig Jujol*. Edicions de la Magrana. Barcelona, 1989. p. 20.

²³ Jujol (1879-1949); d’Ors (1881-1954). Ambos residentes de Barcelona durante sus obras importantes.

Dejando aparte toda su diatriba *noucentista*, la prosa *d'orsiana* específicamente dedicada al estudio del barroco nos ofrece un punto de vista singular sobre este fenómeno. En su maravilloso libro *Du baroque*²⁴ queda condensado prácticamente todo su pensamiento respecto a lo que él consideraba como la actitud más vitalista del arte y que con toda intención denominaba de forma neutra como *lo barroco*.

D'Ors transmite una noción de lo barroco como algo vinculado a una recompensa, como un premio después del trabajo arduo; como contraparte al deber y al esfuerzo. Desde esta óptica, el autor de este original estudio se explica la paradoja de que el siglo XVIII haya sido el siglo de la ciencia y de la razón —el siglo de las luces—, y al mismo tiempo, el siglo barroco por definición.²⁵ Una fatigosa elaboración racional siempre viene acompañada por la vacación y el descanso, los cuales a su vez, son origen de una elaboración distinta. Y esto lo explica mediante un ilustrativo ejemplo de Paul Valéry,²⁶ quien confiesa haber escrito su poema titulado “Palma” como un recreo, como una vacación, concediéndose a sí mismo tal recompensa, tras de las horas largas de aplicación exigidas por su gran poema “Le Jeune Parque”... *Dominical descanso, después de laborar seis días.*²⁷ Confesión que comulga con el estado en el que se encuentra Jujol al trazar estos bocetos-escape que acompañan sus dibujos de arquitectura.

Aunque la concepción de d'Ors sobre este fenómeno implica una idea de orden secuencial —primero el trabajo, después el descanso—, no es menos cierto que también sugiere que ambas situaciones puedan transcurrir de forma paralela. Y esto no es otra cosa que elevar la idea de descanso a un estado creativo similar al del trabajo, colocarlo en el mismo nivel. Nos sitúa entonces en un estado cuya propia naturaleza viene cargada de mayor libertad, un estado en el que no sólo se permite lo irracional sino en el que incluso se le valora. Es por ello que d'Ors menciona el Carnaval como ese espacio-tiempo de autorización de la locura.²⁸ Y termina haciendo una exaltación a ese estado mental cuyo denominador común es la huída al deber: *La excepción, la aventura, la evasión, son*

²⁴ Libro que recoge un ensayo inédito sobre la “Década de Pontigny” así como diversos textos publicados anteriormente que giraban en torno a la idea de *lo barroco*. Esta recopilación de textos fue publicada en formato de libro por primera vez en lengua francesa bajo el título: *Du baroque*. Librairie Gallimard. Paris, 1935. Las citas incluidas en este capítulo han sido extraídas de su última edición en castellano: Eugenio D'Ors; *Lo barroco*. Tecnos/Alianza Editorial. Madrid, 2002.

²⁵ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 40. Dentro del texto titulado “El paraíso perdido” de 1921.

²⁶ Poeta que el mismo d'Ors sitúa en la frontera opuesta a lo barroco, poeta de método, intelectual puro.

²⁷ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 40.

²⁸ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 100. Dentro del texto titulado “La querrela de lo barroco en Pontigny” de 1935.



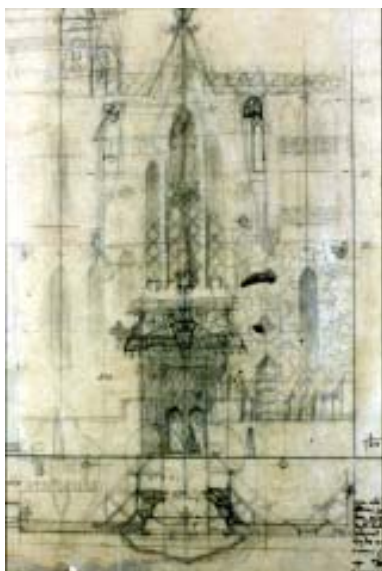
DG-023. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Bocetos para soportes de barandilla.



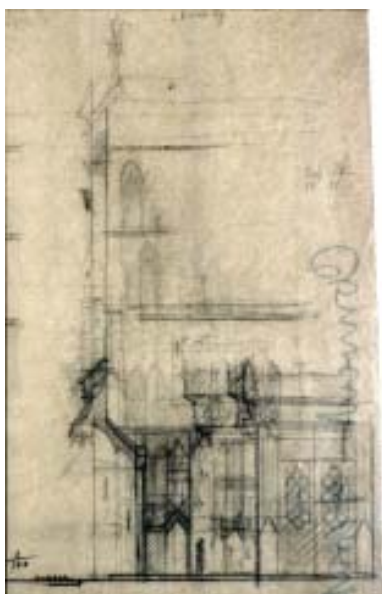
DG-151. Casa Negra, 1925-1929. Bocetos para candelabros.



DG-253. Convento para las Carmelitas, 1919. Boceto de fachada y umbral.



DG-251b. Convento para las Carmelitas, 1919. Boceto de fachada y planta del umbral.



DG-251a. Convento para las Carmelitas, 1919. Sección del umbral.

*indispensables... Conviene que la Cultura venga de cuando en cuando a refrescarse en las aguas vivas –vivas y turbias– del Barroco Carnaval, vacaciones de la historia.*²⁹

Quizá por esa necesidad –según d’Ors siempre presente a lo largo de la historia– que tiene la *Cultura por refrescarse*, es que el estudio *d’orsiano* sobre *lo barroco* tiene como base el desprenderlo del tiempo cronológico. Para conseguir esto recupera un antiguo vocablo neoplatónico denominado *eón*, cuyo significado original es el de *categoría* –término de carácter conceptual–, pero que pasa también por ser algo tangible y presente a lo largo de la historia.³⁰ Un *eón* es una especie de *constante*, algo que permanece, y cuya distancia respecto al tiempo cronológico le permite manifestarse en diversos momentos separados por siglos.³¹

Para ilustrar su recuperación de dicho vocablo griego y todas las acepciones que condensa, d’Ors utiliza como ejemplos los conceptos de imperio y de la femineidad: *El Imperio representa así, en el destino de la humanidad, una idea-acontecimiento, una eternidad que conoce vicisitudes, un “eón”*. Pero también *Goethe, en el drama universal, descubre un eón cuando habla de aquel protagonista constante que no es ni una mujer ni una serie de mujeres, sino el Ewig-weibliche, el Eterno Femenino.*³² D’Ors presenta ambas ideas como constantes históricas, como algo que se manifiesta de diversas formas pero que representan una misma esencia, un mismo espíritu. De la misma manera, *lo barroco* recorre la historia a manera de *eón*, un espíritu que ha encontrado su materialidad de formas muy diversas y que lo continuará haciendo. Finalmente, en lo que termina la propuesta *d’orsiana* es en olvidar la habitual consideración de lo barroco como categoría estética y pasar a considerarlo como un espíritu, o mejor aún, como una actitud. Considerar *lo barroco* como actitud significa poseer un modo de ver y un modo de hacer particular. Lo que nos lleva a la última consideración respecto a este tema vinculado al pensamiento de d’Ors.

Hasta ahora, tenemos por una parte, el vínculo entre *lo barroco* y *el descanso*, y por otra, la consideración de *lo barroco* como un

²⁹ Ibid.

³⁰ La acepción filosófica habitual para *eón* es la de “periodo de tiempo indefinido e incomputable”. (María Moliner; *Diccionario de Uso del Español*. Ed. Gredos. Madrid, 1997). Mientras que el vocablo indoeuropeo del que proviene es *aiw-*, que significa *fuerza vital, vida, eternidad*. (Edward Roberts & Barbara Pastor; *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Alianza. Madrid, 2001).

³¹ “Señalemos ahora el carácter especial que revisten estos *sistemas sobre-temporales*. La unidad a través del tiempo es llamada constancia. Las realidades históricas íntimas, estas objetivas síntesis que reúnen a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente, las llamaremos nosotros *constantes históricas*” [la cursiva es nuestra]. Eugenio d’Ors; op. cit., p. 65.

³² Eugenio d’Ors; op. cit., p. 67-68.

eón, como una *constante* y como una *actitud*. El último eslabón de esta cadena en el pensamiento de d'Ors representa quizá su idea más fértil respecto al barroco. Y es gracias a su labor de alejamiento entre el *eón* Clásico del *eón* Barroco –el primero de ellos representando a la Razón mientras que el segundo representa la Vida–³³ que le hace posible formularla: la actitud barroca se caracteriza por ser *generativa*, por ser algo que *da origen*, que *produce*. De manera que no es sólo un modo de ver y estar, sino que en su seno se genera un actuar. El mundo de la Razón se nutre de este insondable pozo, se alimenta de esta Matriz...

...la razón se inserta en la vida, representa una parte –mínima, pero superior– de las actividades de la vida, *parte útil y hasta indispensable a la vida misma*... El humano, sin la lógica, *sucumbe*; sucumbe porque la percepción de la realidad sin su racionalización sería para él tóxica; como lo sería, sin la diastasa, la ingestión de los alimentos. Mas, al igual que el alimento que podría envenenar restaura, la misma percepción de la realidad, de la irracional realidad, que podría aniquilar, vivifica... Ahora transportemos, desde el terreno de la psicología al de la Cultura, el mismo esquema que hemos llevado del terreno biológico al psicológico. El clasicismo es al barroquismo lo que la razón es a la percepción, la diastasa al alimento. O, en otros términos, el *eón* de lo Clásico es una Mirada; *el eón de lo Barroco es una Matriz*. Sin Matriz, no hay fecundidad; pero sin Mirada, no hay nobleza. Y la Cultura, para producir la flor de las miradas, de las ideas, *exige un germinar en la oscuridad de los impulsos, de las matrices. Un germinar allí y un volver allí de cuando en cuando*.³⁴ [la cursiva es nuestra]

Lo barroco es germinal. Es origen y no escape. La matriz como figura metafórica que representa las condiciones necesarias para que algo germine. Fértil idea que nos lleva a dejar de considerar estos bocetos *julianos* como meros *divertimientos* y a tomarlos como origen de algo, como brotes de algo distinto a lo que está en el papel, como otras arquitecturas.

Ahora bien, un estado en el que este germinar es posible es el del sueño, y d'Ors se apoya en esta condición para incidir más en esta idea. Presenta al sueño como esa ausencia de mirada (ausencia del *eón* Clásico) y retorno a la matriz, al estado de vida vegetal previo al nacimiento:

En el sueño, el ser humano *renuncia a su mirada*, se priva de su dignidad. Consiente en despojarse de la razón para extraer nuevas fuerzas del seno de la naturaleza. Fuerzas que mañana, cuando vuelva a la luz, cuando él regrese al estado de vigilia, *cuando vuelva a abrir los ojos*, constituirán nuevo soporte y nuevo alimento a la implacable nobleza de lo racional.³⁵ [la cursiva es nuestra]

Para d'Ors, la dialéctica entre racional e irracional, entre Razón y Vida, es lo fundamental, pero sin duda su exaltación hacia aquello que representa el espíritu barroco responde a un llamamiento



DG-096. Ascensor de Casa Iglesias, 1913. El trazo genitivo, el dibujo como matriz.

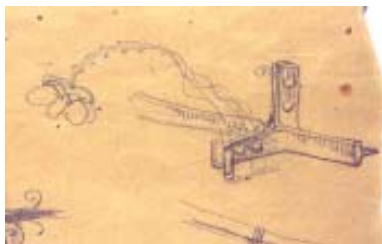


DG-014a. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Sección de las vidrieras.

³³ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 72-77.

³⁴ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 99.

³⁵ Ibid.



DG-017d. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Flores como lamparillas para la biblioteca.



DG-008f. Establecimiento Thermal, 1905. Murciélagos, globos y banderas.



DG-320. Santuario de Montserrat en Montferri, 1926. Umbral de cara al paraíso.

patético y en el fondo no deja de ser una valoración. El sueño es tan solo uno de los estados en el que esta ausencia de la razón ocurre, análogamente a éste, puede hablarse de las vacaciones, del carnaval, o del domingo, como lugares que visitamos para perder la mirada y en cierto sentido volver a la matriz. Huir del trabajo, intentar siempre volver a ese estado de ensoñación germinal que representa el descanso dominical... eso es lo que Jujol busca constantemente, y esta es la actitud que ha quedado grabada y retenida en sus dibujos.

Finalmente hay un último puente que podemos tender entre el pensamiento *d'orsiano* sobre el barroco y el actuar de Jujol. Vínculo que se hace posible a través de la idea del Paraíso Divino. Hemos dicho antes que el reposo produce, pues bien, de esta manera, instalado en una condición dominical, es que d'Ors llega a este nuevo pensamiento respecto a la actitud barroca... *Fue en aquella hora primaveral y solar; cuando me fue dada, en la pereza y en el recogimiento, la posesión de una verdad fecunda; a saber, que el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido.*³⁶ Animación que igualmente encontramos como motor en muchas de las actuaciones jujolianas. Josep Llinás, en sus acertadas aproximaciones, no deja de incidir en la intención de Jujol por restituir el Paraíso en La Tierra: *El prodigio jujoliano: su insólita capacidad para detener el tiempo, para congelar en el aire todo lo que está a su alcance, sin jerarquías ni interpretaciones, y hacer desembarcar ante nosotros, como un mago que salva, un alegre testimonio de la existencia del Paraíso Terrenal.*³⁷ O que cuando describe la casa Negre lo hace en estos términos: *Un espacio mágico en el que no ha entrado el Arquitecto para darle forma. (...) Un anticipo del Paraíso. Pero no el de los serafines, querubines y arcángeles, sino el de Adán antes de la fatal maldición: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente".*³⁸ La sombra del trabajo que Jujol quiere hacer desaparecer restituyendo –aunque sea de manera tímida y silenciosa– un diminuto fragmento del Paraíso Perdido. De esta manera, expulsada la esfera del deber, conseguiríamos estar eternamente en reposo, quedaríamos instalados en el interior de esa matriz generadora de brotes. Situación inmejorable para el dibujo recreativo.

³⁶ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 39. Dentro del texto titulado "El Paraíso Perdido" de 1921.

³⁷ Josep Llinás; "Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo" en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, 2. Barcelona, IX/1986. pp. 113-116. Publicado después en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 45.

³⁸ Josep Llinás; "Jujol, Arquitecto en Sant Joan Despí" publicado originalmente en catalán y como introducción al libro: Montserrat Duran; *Josep Ma. Jujol a Sant Joan Despí. Projectes i Obra 1913-1949*. Corporación Metropolitana de Barcelona. Barcelona, 1987. pp. 11-12. Incluido posteriormente en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 63.

El dibujo como experiencia.

Enfrentarse con un conjunto de proyectos no realizados siempre puede conducir a la idea de que el autor dibuja por necesidad. Ante la imposibilidad de costearse construcciones reales, la figura del arquitecto-utópico (pensemos en un Boullée, en un Piranesi) decide recrear *su* mundo sobre el papel. Él preferiría construir, pero se ve forzado a dibujar. Sus dibujos son producto de una imposibilidad. Pues bien, al contemplar los dibujos de Jujol no se produce esta sensación. Contrariamente, lo primero que suscita el encuentro con una producción de dibujos de esta naturaleza es la idea de que el autor buscaba la experiencia del dibujo en sí misma. Al parecer, es a través del dibujo que el autor experimenta el mundo. Para Jujol, el dibujar no surge ni de una necesidad ni de una imposibilidad, sino que es producto de una búsqueda por la experiencia en el hacer.

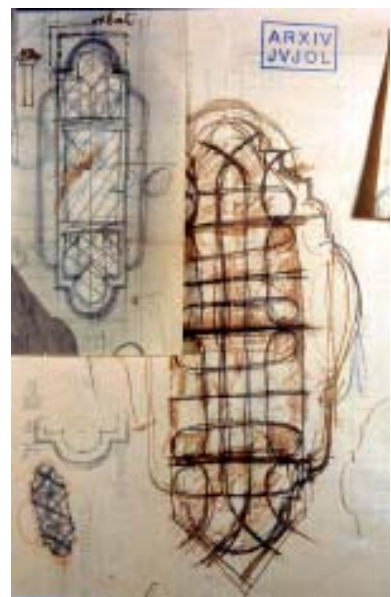
Sabemos sobre la permanente escasez económica en la que vivió su familia y que dicha situación marca en gran medida muchos aspectos de su vida y obra. El mismo consejo de su padre que lo inclina por emprender estudios en arquitectura tiene su origen precisamente en el dibujo y en el ahorro económico que ello representaba.³⁹ Pero aún tomando esto en cuenta, tenemos que insistir en que esta carencia de medios no representa el fundamento de su práctica como dibujante. Porque no olvidemos que Jujol es primordialmente un dibujante de proyectos, más que un constructor de los mismos. El simple hecho que de los 106 proyectos que componen el Arxiu Jujol depositado en el Arxiu Històric del C.O.A.C. –tanto de nueva planta como de reformas–, únicamente se haya edificado alrededor de una cuarta parte de ellos ya nos da una pista sobre la naturaleza de la práctica jujoliana. Con toda seguridad, Jujol era consciente de la dificultad de realizar muchos de estos proyectos. Pero a pesar de ello, decide embarcarse en los trazos. La imposibilidad nunca fue un obstáculo, ni siquiera representaba un reto, simplemente no existía como tal ya que todo lo que él buscaba lo encontraba en el papel.

Ahora bien, en los casos en los que Jujol no dibuja, entonces interviene directamente en la materialidad de la obra. Esta traslación de la mesa de dibujo al mismo material que compone la obra es significativa, ya que produce una relación especial entre el autor y el papel. En pocas palabras, lo lleva a reconsiderar la función de éste último no ya como soporte de una representación sino como verdadero material de trabajo. De la misma manera en que al coger unas tenazas se enfrenta al material, Jujol termina considerando que al coger el lápiz, este enfrentamiento igualmente se produce.

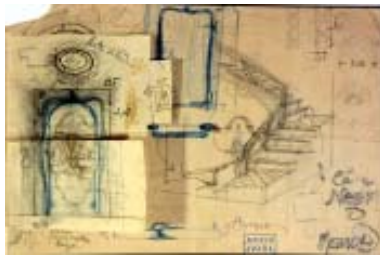
³⁹ La posibilidad de estudiar ingeniería mecánica –interés inicial de Jujol– implicaba contar con un taller, utilaje, ayudantes, etc., cuyo coste su padre no podía cubrir. Mientras que para estudiar arquitectura únicamente se necesitaba papel y utensilios de dibujo. Ver al respecto: Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p. 123.



DG-025b-d. Interior de la Casa Milá, 1909. El dibujo como experiencia gozosa.



DG-146. Casa Negre, 1920-1923. Reja para el oratorio. Opciones desplegadas.



DG-137. Casa Negre, 1920. Umbral del oratorio. Opciones desplegadas.



DG-182. Iglesia de Vistabella, 1918. Perspectiva del interior con pilar desplegable.

De hecho, resulta elocuente que alguien tan cercano a Jujol como Josep Ráfols –y casi sin proponérselo– suelte una idea que conlleva la misma dirección:

Jujol manejó el lápiz, la pluma, el pincel, las tijeras o las tenazas con una pasión insaciable por el trazo lleno y certero y por la justa relación entre los valores gráficos y plásticos, pero todo ello lo realizó sin darse ninguna importancia, como si fuese un nuevo lenguaje, que para el caso valía más y mejor que su palabra, al modo que los pobres corrientes mortales evidentemente no nos jactamos por el hecho de saber hablar.⁴⁰

Tijeras y tenazas no son propiamente utensilios de dibujo, son herramientas que Jujol utiliza fuera de su taller, sobre la obra misma. Es sintomático que Ráfols –alguien que conoció, trató y vio trabajar a Jujol– equipare estas herramientas con aquellas que utilizaba al dibujar. Y lo hace porque sabe que para Jujol no existe diferencia entre lo que hace sobre el papel y lo que hace sobre la obra. Las herramientas y los materiales pueden cambiar, pero para nuestro autor, lo que sucede en la obra y lo que sucede sobre su mesa de dibujo forma parte de lo mismo. Esto confiere al dibujo la categoría de obra en sí misma.

Pero hay un segundo aspecto relevante explícito en esta cita de Ráfols. Y es la idea de considerar al dibujo como lenguaje. Tan habitual, tan cotidiano, como el hablar. Queda así planteada la paradoja de encontrarnos con que el dibujar de Jujol es al mismo tiempo algo tan excepcional como una obra de arte en sí misma, y algo tan cargado de cotidianeidad y automatismo como puede ser el lenguaje.

Es verdad que Jujol encuentra en el dibujo su mejor manera para expresarse, pero también es cierto que ese *otro* lenguaje contiene características propias que le confieren rasgos de unicidad. Los dibujos jujolianos no son como cualquier dibujo. Ni siquiera son representativos de una época, se distinguen fácilmente de los dibujos de cualquier arquitecto o artista coetáneo. Y es que, como hemos dicho antes, considerar el papel como un material más de trabajo significa no únicamente actuar *sobre* el papel, sino también literalmente trabajar *con* él. Así, el soporte se convierte en un trazo más, y las tijeras y el pegamento en pinceles y lápices.

Encontramos diversas manifestaciones de esta práctica en muchos dibujos de nuestro autor. Por ejemplo, en el habitual uso de desplegados, cuya función es producir diferentes imágenes en el mismo dibujo. Como en un dibujo de la casa Negre, en el que Jujol ensaya diversas opciones para el perfil de la puerta del oratorio (DG-137). O como en una perspectiva interior de la iglesia de Vistabella, en el que uno de los pilares “desaparece” para

⁴⁰ Josep F. Ráfols; op.cit., p. 21. Posteriormente incluido en Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p.26.

proporcionar una visión completa del espacio central (DG-182). O por ejemplo, en la constante elaboración de unos magníficos y auténticos *collages* fabricados con todo tipo de papeles que guardaba en su despacho, como cartas personales, presupuestos, sobres, periódicos, etc.; cuyo contenido era ignorado para convertirse en papel en blanco. Estos soportes *fabricados* los utilizaba Jujol para trazar cualquier tipo de dibujo, sin importar jerarquías, desde el proyecto de una fachada completa –por ejemplo para la casa Planells (DG-303)– hasta para trazar a detalle y a escala uno a uno algo tan específico como unos vitrales para la iglesia de Vistabella (DG-221 a 225). O finalmente, incorporando elementos de apoyo al propio dibujo, como en una sección detallada del pasamanos de la escalera de la casa Planells (DG-308), donde Jujol introduce –rasgando el papel dos veces– un trocito de papel alargado que funciona como escala propia del dibujo; el pequeño boceto queda así equipado para su correcta interpretación por otros ojos. Ejemplos que demuestran el cariño y la atención contenidos en cada uno de estos trozos de papel.

Con todo esto como telón de fondo, podemos afirmar que lo valioso de este conjunto de dibujos no está en la representación que contienen sino en la experiencia en el hacer, en el *gozo* con el que fueron producidos. Recuperamos aquí el pensamiento de Hans Robert Jauss y de Paul Valéry que nos servirán como voces acompañantes para entender esta situación:

En su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se “vea de una manera nueva”, y, con esta función descubridora, procura el placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo. (...) En su aspecto comunicativo, la experiencia estética (...) permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable.⁴¹

Esto es lo que parece experimentar Jujol cuando dibuja. El *placer por el objeto en sí*, el *placer en presente*. Ideas que son un elogio al hacer, al acto productivo como la experiencia estética más elevada. De la misma manera como podemos imaginar a Gaudí teniendo este tipo experiencias al fabricar sus maquetas y modelos, o al ir contemplando la hechura de sus obras (rasgo inequívoco de un arquitecto); imaginamos a Jujol experimentando lo mismo pero a través del movimiento de su mano sobre el papel. La tesis de Jauss es clara: el comportamiento placentero que el arte provoca mediante su producción y del que nos hace partícipes, constituye la experiencia estética por antonomasia. Y este *placer en la producción* es lo que descubrimos en el hacer jujoliano.



DG-221-225. Iglesia de Vistabella, 1918. Collages como soporte para el dibujo.



DG-308. Casa Planells, 1924. Sección del pasamanos con su propia escala retraíble.

⁴¹ Hans Robert Jauss; *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid, 1986. p. 40. Título original: *Ästhetische Erfahrung und Literarische*. Wilhelm Fink Verlag. Munich, 1977.



Es evidente que esta *actitud de goce* no sólo aparece en el dibujo –como hemos dicho, la encontramos también directamente en la materialidad de la obra, cuando descubrimos murciélagos, caracoles, peces, etc., escondidos en sus obras–, sin embargo, es sobre el papel donde dicho placer menos se esconde y queda en evidencia. La misma idea queda reflejada en algunas reflexiones que Valéry formula sobre el dibujo. En donde a partir de una descripción inmejorable del acto de dibujar termina planteando la posibilidad de que dicho acto se convierta en algo embriagador:

Puede que el Dibujo sea la tentación que más obsesione al espíritu... O bien es el deseo de dar forma más ajustada a la imagen esbozada en el espíritu el que hace agarrar el lápiz, y hete aquí entablada una extraña partida, furiosa a veces, en la que ese deseo, el azar, los recuerdos, la ciencia y las aptitudes desiguales que se tienen en la mano, y la idea y el instrumento se alían y hacen tratos, de los que trazos, sombras, formas, apariencias de seres y lugares, la obra en fin, son efectos más o menos afortunados, más o menos previstos...⁴²

Pero a partir de aquí, la misma idea de Valéry toma otro giro...

Ocurre a veces que ese dibujo de fantasía *embriaga* al ejecutante, se torna acción provocada que se devora a sí misma, que se alimenta, se acelera, se exaspera sola, movimiento de fuga que *se precipita hacia su goce...*⁴³ [la cursiva es nuestra]

Este recorrido que retrata el poeta es el que lleva al dibujo de ser una representación de algo intangible –por eso habla de imagen, de esbozo– hasta terminar convertido en algo que captura y envuelve al autor de tal manera que lo hace ensimismarse y reducir toda su atención a la experiencia placentera por el dibujar.

Por lo mismo, resulta absurda la crítica de etiquetar como “tendencia acuarelista” la obra de Jujol. La afirmación que sus edificios son *copias hechas en piedra de dibujos hechos a lápiz* y acuarela no se sostiene ni por un segundo al momento de contemplar cualquiera de sus obras.⁴⁴ En primer lugar y principalmente, porque resulta aberrante considerar sus dibujos como simples reducciones de la obra sobre el papel. La importancia de sus dibujos no viene por ese camino. El dibujo en sí mismo tiene su propio valor como experiencia, como acto productivo. Así como la obra construida tiene el suyo propio. Por eso es que resulta imposible intentar “terminar” alguna de sus obras basándose en sus dibujos, como bien demuestra la penosa experiencia de terminar el Santuario de Montserrat en Montferri. La distancia existente entre obra construida y dibujo se produce por el hecho de que este último es valorado como experiencia, y por tanto, como obra única e irrepetible.



DG-303. Casa Planells, 1923. Fachada del tercer proyecto. Trazada sobre un collage fabricado con cartas de toda índole.

⁴² Paul Valéry; *Piezas sobre arte*. La balsa de la Medusa. Madrid, 1999. p.61.

Contenido en el texto titulado “Degas Danza Dibujo.” Título original: *Pieces sur l’art*. Gallimard. Paris, 1960.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Perejaume cita a Joaquim Folch i Torres como autor de dicha consideración. Perejaume; op.cit., p. 23.

El dibujo y la memoria.

*Es evidente que el ojo se forma según los objetos que percibe desde su infancia, de ahí que los pintores venecianos vean todo de un modo más claro y alegre que gentes de otros lugares. Nosotros, acostumbrados a un suelo tan pronto fangoso como polvoriento, descolorido, que amortigua los reflejos... no podemos desarrollar solos una mirada tan alegre.*⁴⁵

Johann W. Goethe.
Viaje a Italia.
(1876)

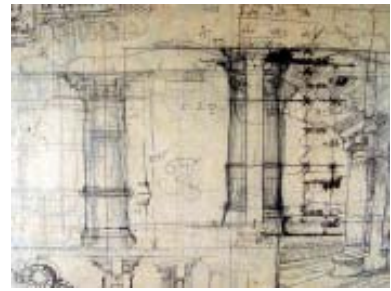
Es indudable que para un pintor aquello que ve cotidianamente se convierte en uno de sus principales marcos de referencia, constituye su base perceptiva sobre la cual construye su obra. Pues bien, lo mínimo que podemos decir del *Camp* de Tarragona es que las imágenes que en él se producen son todo menos tristes y descoloridas. Una luz resplandeciente sobre un paisaje agreste produce imágenes llenas de contraste y de color. Este pequeño paisaje mediterráneo no puede sino producir visiones alegres y llenas de vitalidad en un niño o en un joven artista que suele pasar largas temporadas por estas tierras. Es evidente que los atributos cromáticos de este lugar son especiales, un paisaje cargado de estímulos que ha alimentado la mirada de artistas como Miró o Castellarnau; un paisaje seco pero luminoso. Estando acostumbrado a una luz y a un color de estas características, no resulta sorprendente encontrar ese valor cromático tan singular en los dibujos Jujol. No olvidemos que en más de una ocasión, nuestro autor se refiere a esta tonalidad del cielo del *Camp* como *el más azul y hermoso de Catalunya*.⁴⁶

La memoria participa mucho en el dibujo. El propio Valéry hace la misma valoración cuando dice que *el gobierno de la mano por la mirada es muy indirecto... que cada línea que el ojo traza se vuelve elemento instantáneo de un recuerdo, y de un recuerdo va a tomar la mano la ley de su movimiento sobre el papel*.⁴⁷ Es decir, que es la memoria la que en gran medida dirige la mano del artista al dibujar. Al encontrarnos en soledad frente al papel, inevitablemente evocamos recuerdos de infancia, reproducimos gestos de nuestra vida pasada. Jujol reproduce –quizá sin proponérselo– parte de ese ambiente rural y tan deudor de la cultura popular propio del *Camp* de Tarragona a través del humor en sus dibujos. Pero este gesto involuntario –que se manifiesta mediante el trazo que exagera rasgos, que va siempre incluyendo y nunca depurando– no es la única manera en que la memoria se hace presente en sus trazos. el

⁴⁵ Lamento de Goethe al llegar por primera vez a Venecia a finales del siglo XVIII.

⁴⁶ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137.

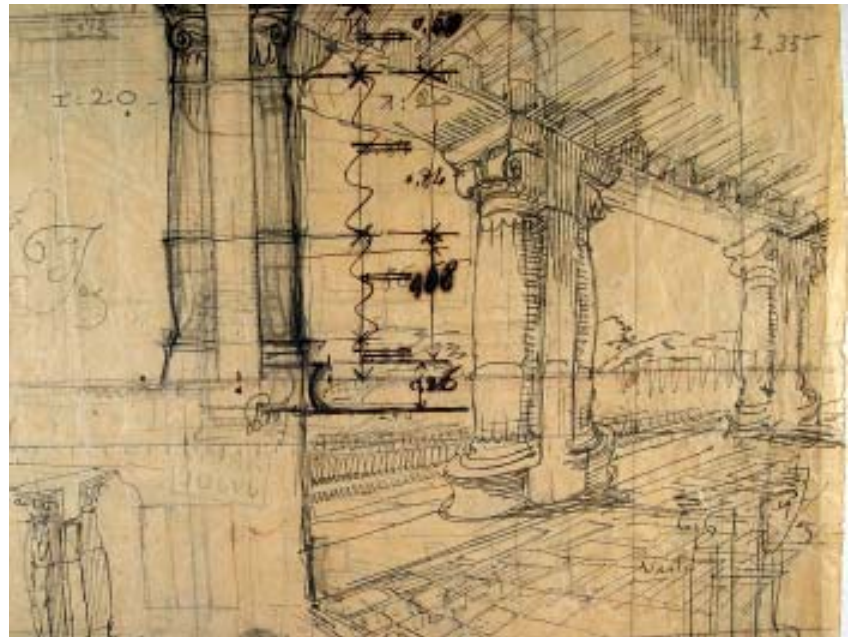
⁴⁷ Paul Valéry ; op. cit., p. 38.



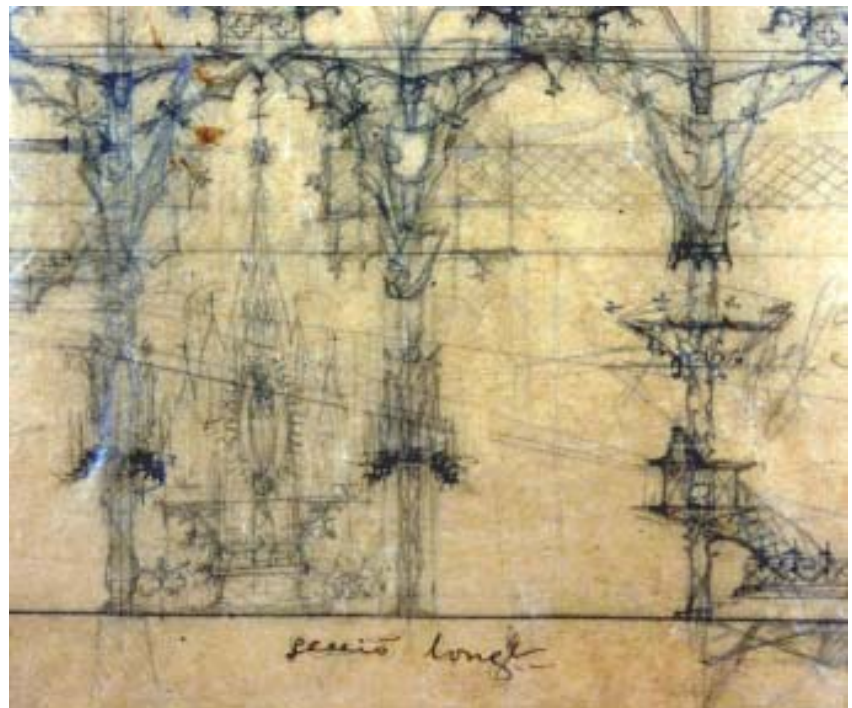
DG-021. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Trazos con memoria.



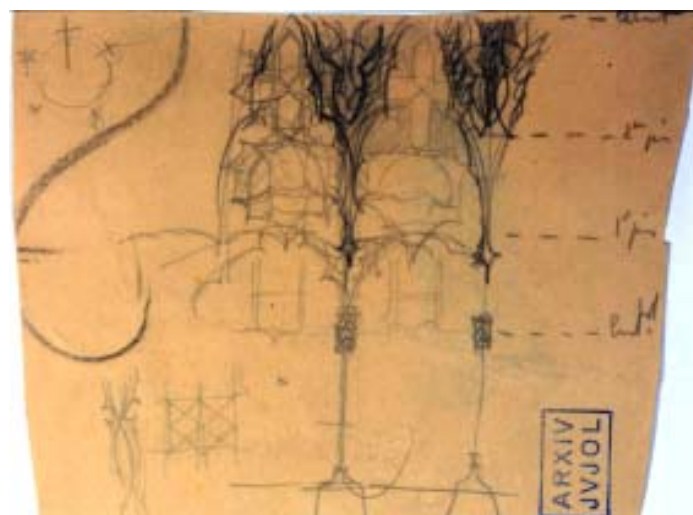
DG-196. Iglesia de Vistabella, 1918. Un pagés habita el mirador de la torre.



DG-021a. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Remembranza de un pórtico con vistas al Camp de Tarragona?.



DG-250a. Convento para las Carmelitas, 1919. Detalle de sección. Trazos basados en formas históricas.



DG-256. Convento para las Carmelitas, 1919. Boceto de sección. La historia presente.

También tenemos el acervo aprendido como arquitecto, así como la mirada aguda, capaz de capturar los rasgos primarios de cualquier objeto.

Otra vez, estas habilidades quedan recogidas en numerosas anécdotas que retratan a nuestro autor como alguien con una inusual capacidad de retención. Jujol Jr. relata la ocasión en que su padre se presentó a unas oposiciones en Madrid, donde el tribunal quedó pasmado cuando *en una de sus explicaciones ante la pizarra, dibujó una figura de los clásicos relieves egipcios, empezándola por los pies y casi de un solo trazo y terminándola por la cabeza. Lo admirable era que las proporciones de la figura eran perfectas... Demostró que él sabía dibujar y que podía prescindir de las proporciones que marca la cabeza para realizar una figura equilibrada.*⁴⁸ Pero su memoria no se reducía simplemente a los elementos históricos aprendidos, sino que también se transformaba en aplicación práctica al momento de realizar dibujos al vuelo. Como confirma Cesar Martinell –alumno de las primeras promociones a las que impartió clase Jujol–, quien al recordar las habituales visitas al zoológico para practicar el dibujo de flora y fauna, cuenta que Jujol, *tras haber contemplado a un animal, con cuatro trazos lo retrataba fielmente y lleno de vida, sin necesidad de volver a mirarlo.*⁴⁹ Es decir, que una mirada le bastaba para capturar los rasgos esenciales de cualquier objeto o ser vivo. Mirada ingeniosa sin duda, pero mirada capaz de retener.

Por otra parte, tenemos también que la propia práctica del dibujo genera cierta repetición de movimientos. Para alguien tan gozoso en el hacer, tan ansioso por dibujar, resulta imposible hablar de automatismos o de movimientos rutinarios. Más bien nos referimos a que su propio carácter ensimismado –el dibujo como una obra en sí misma– genera una especie de intimidad entre el autor y el dibujo que intensifica el contacto físico entre ambos. La relación entre la mano y aquello que va quedando registrado sobre el papel termina siendo tan estrecha que cada trazo producido queda grabado en la memoria. Esto nos explica el motivo por el que aquellos primeros trazos previos al inicio de sus estudios en arquitectura –o incluso aquellos ya presentes en sus proyectos de estudiante– acompañan a Jujol durante toda su práctica. El principal rasgo de memoria contenido en el trazo *jujoliano* reside en sí mismo.

El dibujo como brote.

Bajo todo este panorama que acabamos de esbozar, una hipotética recreación del proceso proyectual *jujoliano* debe resultar imposible de realizar. Utilizar un riguroso orden secuencial resulta por supuesto inadmisibles. Este hecho en gran medida ha determinado



DG-018. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Habilidad de captura inmediata.



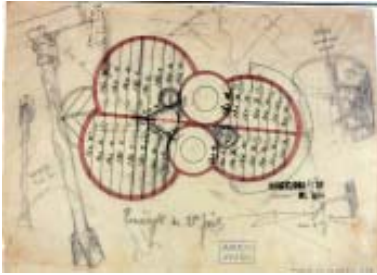
DG-094b. Matadero Municipal en Sant Feliu, 1913. Trazos recurrentes.



DG-077a. Torre de la Creu, 1913. Trazos recurrentes.

⁴⁸ Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p. 120.

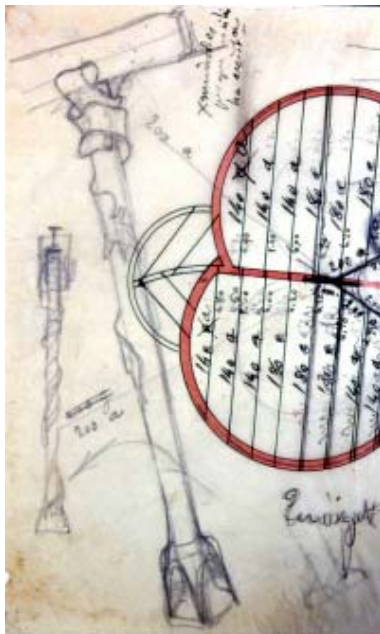
⁴⁹ Cesar Martinell, citado en Josep Ma. Jujol Jr.; op. cit., p. 119.



DG-076. Torre de la Creu, 1913. Planta del envigado del primer piso.

enfoque de la presente tesis. Citar aquí a Josep Quetglas –cuyas consideraciones respecto al análisis de dibujos han creado escuela en la ETSAB– es un gesto tan necesario como obligado:

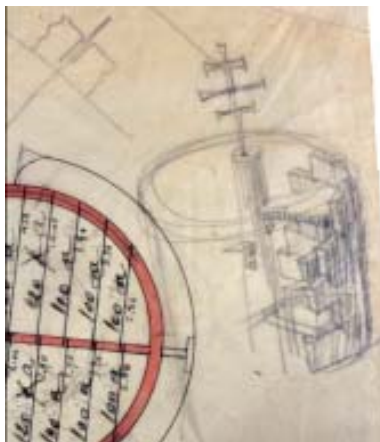
No se trata sólo de la dificultad por datar con precisión... (*Quetglas se refiere a tres dibujos de Le Corbusier*) sino de la posibilidad de que cualquier intención de ordenar cronológica o lógicamente el proceso de proyecto ya implique de por sí una violencia, una deformación, una incompreensión ejercida contra los dibujos cuya forma se quiere llegar a comprender. El proceso de proyecto no tiene porqué haberse producido linealmente, sino quizá entre intermitencias, involuciones, interrupciones, entre los saltos atrás de la memoria y los sobresaltos del presagio. En ese caso, cualquier intento de *contar* –numerar– el proceso ya estaría introduciendo, en su propia intención, una deformación al modo de proyectar.⁵⁰



Indudablemente que si nuestra intención es retratar a Jujol dibujando, nunca lo encontraremos siguiendo una serie de pasos. Su manera de ir haciendo trazos no responde a un orden sucucencial que va de A a B a C...etc. Su proceso de dibujo se asemeja más a una serie de brotes vegetales, en los que cada dibujo contiene el potencial suficiente para convertirse en un proyecto entero. El carácter genitivo sobre el que tanto hemos insistido a lo largo de este capítulo termina siendo el sello de identidad de este conjunto de dibujos. La multiplicidad de mundos y direcciones contenidas en cada uno de ellos carga de complejidad la aprehensión del proceso, pero también es donde reside su riqueza.

Antes de pasar al análisis detallado de los dibujos de dos proyectos tan dispares como la casa Planells y la iglesia de Vistabella, y con el fin de intentar condensar en una sola frase la noción que tenemos del dibujo *jujoliano*, rescatamos una idea de Franco Purini que consigue resumir la esencia de lo que debe ser un buen dibujo:

Si un dibujo es capaz de *evocar un mundo*, es decir, si mediante él es posible *respirar* un mito, el de la arquitectura como esperanza de un mundo en que el trabajo humano construye espacios para el deseo de otros espacios, y produce la necesidad del viaje, de la investigación, del descubrimiento, entonces éste es un buen dibujo.⁵¹



DG-076a. Torre de la Creu, 1913. Bocetos periféricos, brotes generadores.

El carácter del dibujo que describe Purini es ostensiblemente expansivo y genitivo. La noción de *brote* no es gratuita. Se trata de un tipo de dibujo cuyo movimiento se dispara hacia el exterior del mismo. Si medimos los trazos de Jujol bajo esta premisa –*dibujos que evocan mundos, que inician viajes, que producen descubrimientos*– no cabe duda que estamos ante uno de los mejores conjuntos de dibujos producidos durante todo el siglo XX.

⁵⁰ Josep Quetglas; *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Trabajo inédito. 2001. p. 27.

⁵¹ Franco Purini; *La arquitectura didáctica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia, 1984. p.34. Título original: *L'architettura didattica*. Casa del libro Editrice. Reggio Calabria, 1980.

CAPÍTULO IV

Notas sobre el proceso proyectual I: Casa Planells.

Radiación, o tendencia de fuerza, a partir de un punto dado que o bien está en la raíz, o bien mantiene alguna conexión con ella.

John Ruskin.¹
Técnicas de Dibujo.
(1859)



Ascenso de la escalera en el tramo que va del entresuelo al piso principal.

La casa Planells es sin duda el proyecto barcelonés por excelencia en la obra de Jujol. Su ubicación en pleno ensanche –y justamente en una de las manzanas flanqueadas por la Avenida Diagonal– representa, mejor que ningún otro proyecto suyo realizado en esta ciudad, la postura de nuestro arquitecto hacia Barcelona y su urbanismo. Tanto esta situación urbana, como su condición de proyecto satélite (como caso aislado, sin continuidad) respecto a la arquitectura de la época así como respecto hacia su propia obra, convierten a esta casa en un caso paradigmático de estudio para comprender mejor su oficio como arquitecto.

Estamos hablando de una casa ubicada en un solar pequeñísimo, dentro de una ciudad que ya ha visto un valioso episodio arquitectónico pasar –quizá a la espera de que ocurra otro–, construida a base de mampostería y levantada con el entonces ya rústico sistema de bovedillas o *revoltons*. ¿Cómo logra una casa así –anacrónica, construida con materiales pobres, aislada de cualquier movimiento de vanguardia–, convertirse con el paso de los años en el único símbolo de modernidad de la ciudad durante el primer lustro de los años 20's e incluso ser emparentada por algunos con la arquitectura expresionista alemana?²

Pero el enigma que nos interesa, y que puede ayudar a comprender mejor la totalidad de esta obra, es su propio origen en el papel. ¿Cómo fue pensada? ¿De qué manera concibe Jujol una obra así? ¿Cuáles fueron los pasos, las decisiones tomadas en la mesa de dibujo? Afortunadamente para nosotros, en el acervo del Arxiu Jujol se conserva un buen número de dibujos que nos permiten trazar una hipotética reconstrucción del proceso.

¹ Hablando sobre el dibujo de una forma vegetal. Particularmente sobre cómo dibujar la hoja de un árbol.

² Tanto Carlos Flores como Ignasi de Solá-Morales manifiestan una cierta relación entre esta casa y la arquitectura de Mendelsohn y otros miembros del expresionismo alemán. Ver: Carlos Flores; “Josep Maria Jujol, 1999”. *Arquitectura*, núm. 318. COAM. (1999) pp. 14-25. Ignasi de Solá-Morales; *Jujol*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1990.

Análisis del solar.

El solar se ubica en la esquina noroeste del cruce entre la Av. Diagonal y la calle Sicilia, en una manzana trazada según el plan Cerdá pero con forma trapezoidal debido a su contacto con la Diagonal. La situación urbana de esta manzana es particular y se distingue del resto de este tipo de manzanas a lo largo de la Diagonal por varios motivos. Comenzaremos analizando esto a través de algunos planos de época.

En un primer levantamiento de 1885, coordinado por Luis Fontana (DG-273), la Diagonal aún no se encuentra totalmente definida. Partiendo del Paseo de Gràcia, el trazo se detiene sobre la calle de Llúria y no reaparece precisamente hasta llegar a la calle Sicilia. Existe un tramo de seis manzanas en el que la Diagonal no existe. Esta manzana por tanto puede considerarse como de las primeras en reforzar el trazo de esta avenida hacia levante. Eso por una parte, pero además observamos que justo en frente de la manzana hay una gran superficie libre de construcción que ocupa un área aproximada de cuatro manzanas; dos al parecer ocupadas por huertos (las marcadas en verde), y las otras dos siendo terreno absolutamente libre. Esto es importante, ya que como veremos después, parte de ese vacío ubicado frente al solar permanece hasta la construcción de la casa. El segundo tema importante es el trazado de las vías de ferrocarril. Vemos que prácticamente en frente de esta manzana es donde ocurre el giro de dirección que enfila las vías de tren a seguir la dirección de la calle Aragón. Sobra decir que en este dibujo el solar de la esquina que ocuparía la obra de Jujol se encuentra vacío.

Pasando a un segundo levantamiento de los años 30's, realizado bajo la dirección de Vicenç Martorell (DG-274), vemos que tanto la Diagonal como todo este sector del ensanche se encuentra plenamente definido. Pero también vemos que permanece parte de ese gran vacío urbano hacia el sureste de la manzana, aunque ahora es de mucho menor tamaño y solamente ocupa la superficie de una manzana. El trazo de las vías, que también permanece, nos hace pensar que es precisamente la afectación de éstas las que producen dicho vacío constructivo. Tanto la ubicación del solar dentro de la manzana como su orientación –con la esquina dirigida precisamente hacia el sureste–, hacen que este terreno libre de construcción sea relevante para el proyecto. Es justamente esa esquina de la manzana la que funciona como oposición a ese gran vacío, y esto será tomado en cuenta por Jujol al momento de abordar la esquina en su proyecto. Evidentemente, para la fecha en que se realiza este dibujo, la casa Planells ya está construida, y por tanto, aparece indicada ocupando el solar. Pero de cualquier forma, podemos considerar que este dibujo representa muy bien la situación con la que Jujol tuvo que trabajar.



DG-273. Plano de Barcelona, 1885. Ubicación de la manzana.



DG-273a. Plano de Barcelona, 1885. Ubicación del solar.



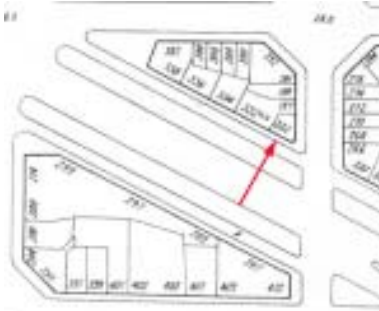
DG-274. Plano de Barcelona, 1930. Situación del solar hacia el sureste.



DG-274. Plano de Barcelona, 1930. Ubicación del solar.



DG-275. Fotografía aérea de la zona, 1927. Situación del solar hacia el sureste.



DG-276. Plano de Barcelona, 1970. Parcelación de la manzana.

El solar es propiedad de un contratista y promotor de vivienda llamado Evelí Planells. Como veremos más adelante, no es el primero de los encargos recibido por Jujol de parte de este señor. Al parecer, ya desde 1914, ambos habían desarrollado una muy estrecha relación de amistad que derivó en sendos encargos de casas y otros proyectos durante ese año y posteriores. Tenía tanta confianza Planells en Jujol, que incluso le hace el encargo de la lápida sepulcral familiar (construida en el cementerio de Montjuïc en 1917). Hay que decir también que Planells compartía la fe y el fervor religioso que tenía nuestro arquitecto.³

Jujol realiza tres proyectos distintos en este solar propiedad del contratista Planells. Analizaremos a continuación cada uno de ellos.

³ Para profundizar en la relación con Planells consultar: Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. pp. 91-99.

Primer proyecto: casa unifamiliar.⁴

Del primer proyecto se conserva una carpeta que contiene un conjunto de cinco dibujos. Se trata de un anteproyecto para una casa unifamiliar de cuatro plantas. Los dibujos existentes son los correspondientes a cada una de las plantas además de una perspectiva exterior frontal. Todos los dibujos están fechados el 31 de diciembre de 1922. Lo cual nos indica que Jujol debió haber tenido este proyecto en su mesa de dibujo durante los últimos meses del año 1922.

Lo primero que hay que hacer notar sobre este primer proyecto son las dimensiones del solar. El frente hacia la Diagonal tiene 20,18 metros; y hacia la calle Sicilia 18,75 metros. Estamos hablando de un solar de más de 240 m². Esta superficie era la que tenía el solar en una primera instancia, después fue reducida a 83 m², casi una tercera parte de la superficie original. Este hecho es importante no solamente por la diferencia de tamaño con respecto al solar que queda para los subsecuentes proyectos, sino también por la geometría y proporción del mismo. El solar de este primer proyecto es más regular y casi podría decirse que es un cuadrado reducido en dos de sus lados. Esta situación da más margen para acomodar una casa con jardín.⁵

El segundo tema fundamental es el programa. En este proyecto se trata de solucionar una casa con jardín destinada a un médico y su familia. El encargo pedía incluir las dependencias necesarias para un consultorio. De modo que se debía resolver una área de trabajo que fuese pública y una área para la vivienda propiamente dicha. Ni este doble uso ni la idea de casa con jardín existen en los dos proyectos posteriores. En el segundo proyecto se resuelven dos viviendas para el propio Planells y en el tercero se resuelve un edificio de pisos de renta.

Esta primera propuesta de Jujol –condicionada por el tamaño y geometría del solar así como por el programa a resolver–, se basa en colocar la casa al fondo del terreno dejando libre la esquina y el frente de la Av. Diagonal. Jujol da prioridad al jardín dejando que éste ocupe la mejor parte del terreno y al mismo tiempo la más complicada: la esquina Diagonal-Sicilia. En cierto sentido podría decirse que la rehuye. La volumetría de la casa se adosa en parte a la medianera de un edificio ya existente sobre la calle Sicilia y por otra parte ocupa la esquina más alejada de la calle. Los diversos



Reproducción del solar original.

⁴ Todos los dibujos están incluidos en la carpeta H103C/30/23.1 del Arxiu Jujol depositado en el COAC. La relación de dibujos es la siguiente:

H103C/30/23.1a. (planta baja). DG-277.

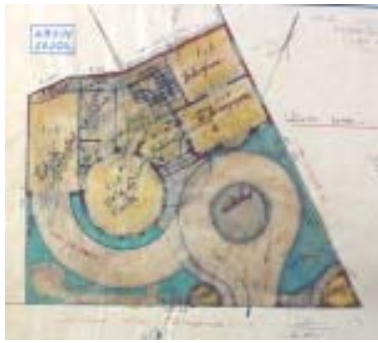
H103C/30/23.1b. (planta del primer piso). DG-278.

H103C/30/23.1c. (planta del segundo piso). DG-279.

H103C/30/23.1d. (planta del tercer piso). DG-280.

H103C/30/23.1e. (perspectiva de la fachada principal). DG-281.

⁵ Ver esquema comparativo de los solares.



DG-277. Planta baja, 1922.



DG-278. Planta del primer piso, 1922.



DG-279. Planta del segundo piso, 1922.



DG-280. Planta del tercer piso, 1922.

espacios interiores se ordenan siguiendo el zigzag que marca el propio límite trasero del terreno produciendo de esta forma una fachada de gran longitud hacia la Diagonal.

En el esquema de la planta hay un elemento claramente dominante: un espacio circular que se repite en cada uno de los niveles dando forma a un cilindro. Este elemento se coloca justo en el giro que hace la casa al seguir los límites traseros del terreno. Por su posición puede hablarse de un elemento articulador. Pero dicho elemento no produce una articulación en el espacio sino más bien una articulación formal. En las tres plantas en las que dicho cilindro define un espacio interior dicho espacio siempre se encuentra cerrado en sí mismo (sala de visita en la planta baja, salón de música en la primera planta y dormitorio en la segunda), por lo que no participa del resto de la casa. Formalmente en cambio –y esto puede verse en la perspectiva– lo que hace este elemento es borrar literalmente el vértice producido por el giro de la casa. Dando continuidad a una fachada y haciéndola parecer más grande de lo que es. Tampoco es contemplado como un elemento jerárquico sobre el resto, simplemente se mezcla con los demás. Encontramos así un primer elemento contradictorio: este cilindro se diluye en la fachada, pero desarticula el espacio interior.

En la planta baja (DG-277), Jujol distribuye las dependencias propias de la práctica profesional del médico: un estudio-laboratorio encima del garaje, una habitación para accidentes, la sala de visita ocupando el espacio circular, dos salas de espera, además del vestíbulo y el hall. La escalera se coloca colindando con la medianera existente por lo que ésta no tiene ninguna presencia en la fachada. Para el núcleo de la escalera Jujol sigue con el modelo ensayado en la casa Negre de Sant Joan Despí: una espiral que espacialmente se va abriendo conforme se va subiendo. Solamente que aquí sí la desarrolla en tres tramos. El arranque ocupa el centro y ya desde la primera planta se abre. La ubicación de la escalera se corresponde con el pequeño torreón que sobresale en la perspectiva por lo que no sería desatinado pensar que Jujol pretendía iluminar la espiral desde arriba.

En la primera planta (DG-278) se distribuyen alrededor de un hall: el salón-comedor, un salón de música, un pequeño office y el dormitorio principal con baño propio. Vemos también que la escalera en este nivel ya deja vacío el centro. Pero la relevancia de este dibujo es otra. Es aquí donde se manifiesta mejor esa desarticulación espacial a la que nos referíamos antes. Si observamos bien, veremos cómo Jujol da un tratamiento independiente a cada estancia. El salón-comedor, el salón de música, el dormitorio principal, cada uno de ellos es una pieza cerrada en sí misma. Hasta podríamos hablar de un conjunto de cajas ajenas la una de la otra, verdaderos edificios enteros que se yuxtaponen tangencialmente y en constante tensión, sin ningún tipo de relación

más que la de encontrarse en una inesperada proximidad extrema. Con todo esto, no podemos dejar de recordar aquel espíritu de confrontación, de choque, que hemos comentado en el capítulo inicial.

Pero aún hay otro aspecto interesante. Sin haber un elemento cohesionador, el hall termina por convertirse en el simple espacio resultante – podríamos decir residual – definido por la volumetría que estas piezas presentan hacia dicho espacio. Hay que notar también, que siempre se trata de un cuerpo convexo el que se dirige hacia este espacio residual. Cada una de estas tres piezas es como un globo inflado cuya convexidad oprime al espacio del hall.

En la segunda planta (DG-279) se distribuyen –también alrededor de un hall– cuatro dormitorios, uno de ellos con ropero y baño propio. Aunque en esta planta el tratamiento independiente a cada estancia no es tan evidente, prevalece la idea de la desarticulación espacial y del hall como espacio residual.

En la tercera y última planta (DG-280), la idea sigue siendo la misma: tratar a cada estancia de manera independiente dejando el centro como espacio resultante. Solamente que aquí el esquema es más ordenado, por lo que este espacio residual –en este nivel en lugar de hall es denominado *pas*, un simple espacio de paso hacia las terrazas– se encuentra mejor definido y es más aprehensible. En esta planta se distribuyen las dependencias de servicio: cocina, lavaderos, dormitorios del servicio, planchador y un pequeño office. Además se distribuyen varias terrazas, una de ellas ocupando la cubierta del cilindro antes mencionado.

Pero no cabe duda que el dibujo más llamativo de este proyecto es la pequeña perspectiva a lápiz de la fachada principal (DG-281). Es en ella donde la capacidad de Jujol de llevar las cosas a otro plano se hace más evidente. Bajo un espíritu claramente barroco, Jujol dibuja la casa como si no hubiese hecho las plantas antes (cosa poco habitual en sus proyectos de nueva planta). Al menos, podemos asegurar que este dibujo es posterior a algún tipo de planta esquemática. Otra vez, es partir de un esquema dado, para después emprender una carrera de transformación formal de dicho esbozo. Casi podríamos hablar de una no-correspondencia entre las plantas y esta perspectiva. El cilindro, que pensábamos sería un elemento formal contundente, casi desaparece. La yuxtaposición de piezas independientes no es visible desde el exterior. En cambio, hay unidad y hay ciertas pautas formales. Quizá la más importante, es que el tratamiento de las aberturas va cambiando conforme se sube de nivel. Se trata de una transformación en vertical que va de las aberturas rectas en la planta baja a las aberturas flácidas y orgánicas en la última planta. Esta gradación se hace más visible en el cuerpo cilíndrico. Lo que nos confirma esto como pauta, es el hecho de descubrir que esta intención de ir haciendo cada vez más ligero el



DG-278. Planta del primer piso, 1922. Detalle del hall.



DG-279. Planta del segundo piso, 1922. Detalle del hall.



DG-280. Planta del tercer piso, 1922. Detalle del hall.



DG-281. Perspectiva de la fachada, 1922.



DG-281a. Perspectiva de la fachada, 1922.
Detalle de la barda de cierre.

volumen conforme se sube en altura está presente incluso en la barda de cerramiento del jardín. En la parte derecha del dibujo podemos ver este detalle que nos habla de una barda dividida en dos partes claramente diferenciadas: una base sólida y firme, y un remate solucionado con un enrejado inestable, ligero, construido con barras en diagonal.

Quedémonos entonces, con estas tres intenciones: (1) producir una fachada en longitud que parezca más larga de lo que ya es; (2), una transformación en vertical que va aligerando la materia conforme se asciende y que va creando vacío en la subida de la escalera; y (3), la desarticulación espacial en el interior tratando cada estancia como pieza independiente y al hall de entrada como el espacio resultante de dicha yuxtaposición de piezas.

Con esto en mente, ahora acerquémonos al segundo proyecto.



DG-281. Perspectiva de la fachada, 1922.
Detalle del volumen cilíndrico.

*Segundo proyecto: edificio con dos viviendas.*⁶

Del segundo proyecto se conservan diez dibujos. Una fachada, ocho plantas y una perspectiva interior. Todos, excepto uno, están fechados durante el mes de agosto de 1923.

Entre el primer y el segundo proyecto Planells vende más de la mitad del terreno quedándose con un solar de 83 metros cuadrados que abarca toda la esquina de Diagonal y Sicilia. El frente hacia la Diagonal pasa de tener 20,18 metros de longitud a tener 10,55. Mientras que el frente hacia la calle Sicilia disminuye en 6 metros su longitud quedando de 12,75 metros. Como podemos comprobar en el dibujo comparativo de los solares, este recorte no sólo representa la reducción a la tercera parte de la superficie original, sino que significa pasar de un solar en el que la esquina no es importante, a uno cuyas posibilidades se reducen a ocuparlo todo, y donde por tanto, la esquina se presenta como principal atributo del mismo. El período cuando ocurre esta venta de casi dos terceras partes del solar debió ser durante el primer semestre de 1923, ya que si recordamos, el primer proyecto está fechado el 31 de diciembre de 1922 mientras que este segundo proyecto se desarrolla durante el mes de agosto de 1923. Es más que evidente, que este cambio de dimensión en el solar produce un cambio radical en cuanto a la aproximación proyectual que hace nuestro arquitecto.

El otro cambio importante es en cuanto al programa. En este segundo proyecto el encargo pide solucionar un par de viviendas independientes. Evidentemente, la posibilidad de contar con un jardín queda desde un inicio absolutamente descartada. Debido a lo reducido del nuevo terreno –ahora hay que distribuir dos viviendas en 83m²–, no hay otra opción que acomodar una sobre otra, lo cual genera un edificio de dos plantas que ocupa la totalidad del solar. A estas dos plantas, Jujol añade una buhardilla.⁷ Una de las viviendas sería destinada para el mismo propietario del solar, el contratista Evelí Planells; mientras que la otra podía ser de alquiler o para algún familiar del propio Planells.⁸

⁶ Todos los dibujos son del Arxiu Jujol depositado en el COAC. La relación de dibujos es la siguiente:

H104B/1/23.4 (croquis de fachada. Fecha: 17-VIII-1923). DG-282.

H104B/1/23.4 [por atrás] (dos esquemas en planta. Sin fecha). DG-282d.

C1197/23.13 (croquis de planta baja. Fecha: 14-VIII-1923). DG-283.

H103C/30/23.5.3 (croquis de planta baja. Fecha: 15-VIII-1923). DG-284.

C1197/23.14 (croquis de planta baja. Fecha: 16-VIII-1923). DG-285.

C1197/23.3 (croquis del hall de entrada. Fecha: 18-VIII-1923). DG-286.

H103C/30/23.5.4 (croquis de planta baja. Fecha: 23-VIII-1923). DG-287.

H103C/30/23.5.6 (planta del piso principal. Fecha: 23-VIII-1923). DG-288.

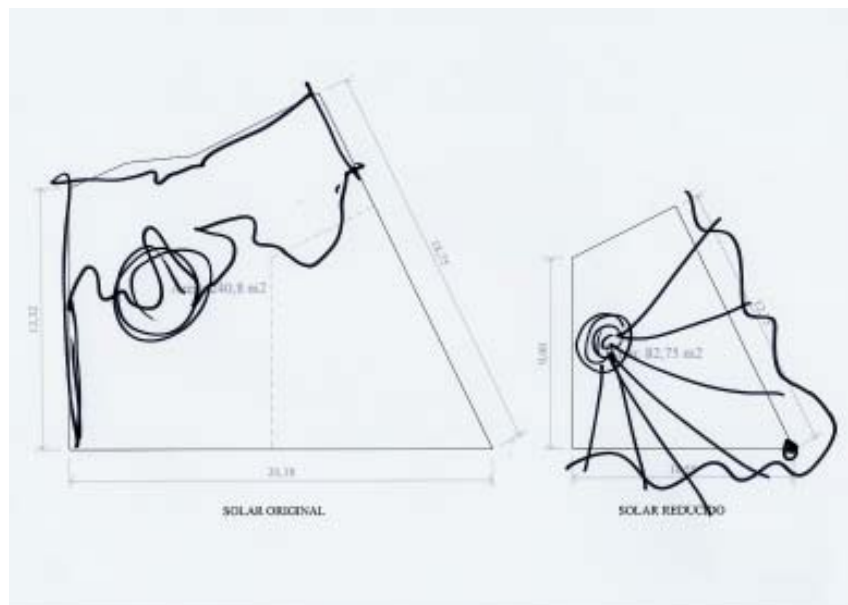
C1197/23.15 (envigado de la planta baja. Fecha: 14-VIII-1923). DG-289.

H102A/10/23.9 (planta del piso principal. Fecha: 23-VIII-1923). DG-290.

⁷ Según su hijo, en este segundo proyecto además de buhardilla existía un sótano, pero en ninguno de los dibujos se perciben indicios de dicho sótano. Ver: Josep M. Jujol Jr.; op.cit., p. 99.



Esquema comparativo entre la situación original del solar y su posterior recorte. (realizado por el autor)



Reproducción de esquemas de ocupación del solar. El tamaño y la geometría de ambos solares condiciona su ocupación y las intenciones proyectuales. (realizado por el autor)

Tanto el sitio como el programa nuevo provocan una actitud y una aproximación muy distinta de Jujol hacia el proyecto. La empezaremos a visualizar desde el primer dibujo.

La fachada.

El dibujo más representativo de este segundo proyecto es el croquis a escala 1:50 de la fachada hacia la Av. Diagonal (DG-282). De hecho, es el único que ha sido publicado de todo este proyecto.⁹ El dibujo está firmado y fechado el 17 de agosto de 1923, y muestra dos niveles plenamente identificados: la planta baja con dos accesos y la planta principal con una tribuna volada. Con un trazo más tenue y más retrasada con respecto al paño de la calle vemos que se asoma una tercera planta: la buhardilla. Pero ésta se mantiene en un segundo plano, como evitando aparecer en la fachada.

Sin duda, el elemento protagonista del dibujo es la gran tribuna volada del piso principal. En el interior vemos que se indica una altura libre de 4 metros, y en el exterior se acerca a los 6 metros debido a la cubierta catalana que deja una cámara de aire de 50 cms. y a la barandilla de la terraza que se integra a la fachada y que se alza 1 metro sobre el forjado. En cambio, la altura de la planta baja es considerablemente menor, solamente en el interior la altura libre es de 3,26 metros. Este hecho produce un extraño efecto de escala, similar al de observar algo grande y pesado siendo sostenido por algo de menor tamaño. A esto también contribuye una figura escultórica que sobresale justo en la esquina. No se alcanzan a distinguir los rasgos de esta figura, pero conociendo a nuestro autor, podemos afirmar con toda seguridad que se trata de la Virgen María. La desproporción es notable, solamente esta figura sobresale 6 metros desde el forjado que cubre el piso principal. Sin ningún tipo de inhibición y con total desenfado, Jujol propone aquello que Gaudí no consiguió materializar en la casa Milá: *el edificio como peana a la figura de la Virgen*. Y para confirmar esto, es suficiente con recordar las palabras de Jujol Jr. acerca de la intención de este proyecto: *Se trata de hacer un monumento a la Purísima Concepción, sirviendo como base la totalidad de la casa.*¹⁰

Pero dejando de lado el aspecto simbólico-religioso, esta jerarquización sólo puede responder a una intención: *hacer más evidente la esquina*. No cabe duda que ésta es una de las principales

⁸ Cabe decir que el hecho de que se traten de dos viviendas independientes ha sido pasado por alto en la totalidad de los breves estudios sobre esta casa. Hasta ahora lo más común ha sido identificar este segundo proyecto como una vivienda unifamiliar para Planells. Ver: Josep M. Jujol Jr.; op. cit. p. 99. Texto en el que se basan el resto de los autores de estudios monográficos cuando hablan de esta casa.

⁹ Este dibujo siempre ha sido mal reproducido y se ha manejado una versión con los trazos excesivamente simplificados y sin la riqueza caligráfica propia del autor. Ver por ejemplo: Ignasi de Solá-Morales; op. cit., p. 18.

¹⁰ Josep M. Jujol Jr.; op. cit. p. 99.



DG-282. Boceto de fachada, 1923.



DG-282. Boceto de fachada, 1923. La pieza escultórica.



DG-282. Boceto de fachada, 1923. La tribuna volada.



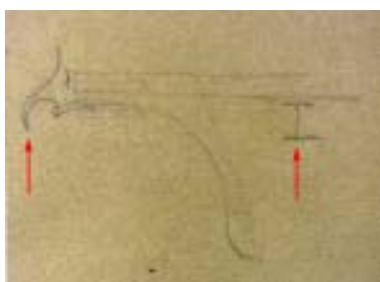
DG-282a. Boceto de fachada, 1923. Relación con la escala humana.



DG-282b. Boceto de fachada, 1923. Detalle de la tribuna.



DG-282b. Boceto de fachada, 1923. Detalle de la planta baja.



DG-282c. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico con el ensayo del voladizo.

diferencias con respecto al proyecto anterior. Aquí Jujol empieza una aproximación al solar distinta, con una lectura más radical y desde fuera. Lo reducido del terreno y su situación de exposición total hacia el exterior de la misma manzana –casi podría decirse que el solar es *todo* calle– hacen que Jujol intuya el potencial contenido en la esquina. Por una parte, puede decirse que con la nueva situación del solar se ve “forzado” a encarar este problema, pero por otra, la manera tan contundente en cómo lo aborda nos hace dudar; quizá no es que estuviese evitando la esquina en el proyecto anterior, sino que simplemente no le interesó entonces. Ahora en cambio, su lectura del nuevo terreno, reclama atención para esta esquina angulosa y difícil. Veremos mejor el desarrollo de dicha atención en el estudio de las plantas.

Pero volviendo a nuestro dibujo, vemos que la escultura de la Virgen no es el único elemento que otorga protagonismo a la tribuna volada. Las tres grandes aberturas verticales tienen un tratamiento ornamental muy distinto a las de la planta baja y las tres están coronadas por unos medallones con funciones de respiradero. El espacio entre cada ventana está decorado con relieves y esgrafiados con motivos religiosos. En el mismo dibujo aparece una anotación del propio Jujol referida seguramente a este detalle que dice: “Figuras alegóricas: virtuts: caritat, amor, etc.”. La línea ondulada está presente en todo el dibujo, pero es en el remate de la tribuna donde toma un carácter más alegórico al reproducir el movimiento de las olas. No existe una sección de este proyecto pero encontramos un minúsculo detalle trazado en la cartulina que soporta el papel sulfurizado sobre el que está dibujada esta fachada en el que se explica muy bien cómo imaginaba Jujol este voladizo. El forjado es soportado por un perfil “I”, mientras que el tratamiento ornamental se define con distintos trazos curvos que rematan en un goterón excesivamente afilado de difícil ejecución material. Pero otra vez, la dificultad de ejecución no detiene la mano de nuestro autor sobre la mesa de dibujo.

Con todos estos elementos encima de ella, la planta baja queda tan “en la sombra” que parece que el mismo Jujol la quisiese ocultar, y sin embargo, es en ella donde se reconocen algunos rasgos del futuro tercer proyecto. La línea ondulada se muestra desnuda de ornamentación. Las aberturas están inscritas dentro de una especie de óvalos donde se insertan los marcos de las ventanas (salvo por estos marcos interiores de las ventanas, en toda la fachada no existe un sólo ángulo recto). Debajo de las dos ventanas principales se colocan unos respiraderos alargados (detalle que también se mantiene en el tercer proyecto). Como último apunte de la planta baja representada en este dibujo, vemos que se indican dos accesos claramente diferenciados. Por la posición que presentan, se corresponden más o menos a los dibujos de planta baja DG-285 y DG-287. Después apuntaremos esas correspondencias y sus matices.

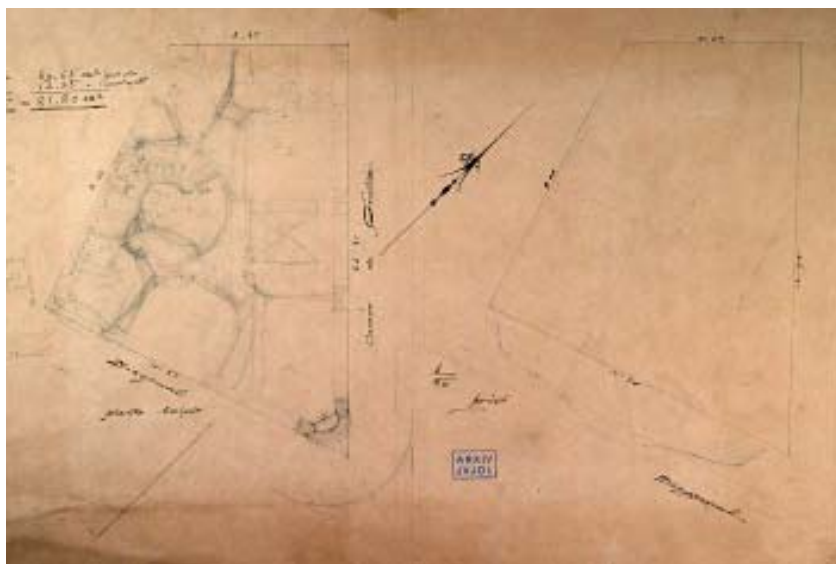
Desarrollo de las plantas.

Por detrás de la cartulina que sostiene el papel sulfurizado del dibujo de la fachada hay dos dibujos en planta (DG-282d). Ninguno de ellos tiene fecha, pero es más que probable que se trate de los primeros esbozos, al menos con toda seguridad son anteriores a los otros siete dibujos en planta que componen este segundo proyecto. El de la izquierda corresponde a la planta baja y el otro a la planta principal. En estos dibujos ya es evidente que el solar ha sido recortado.

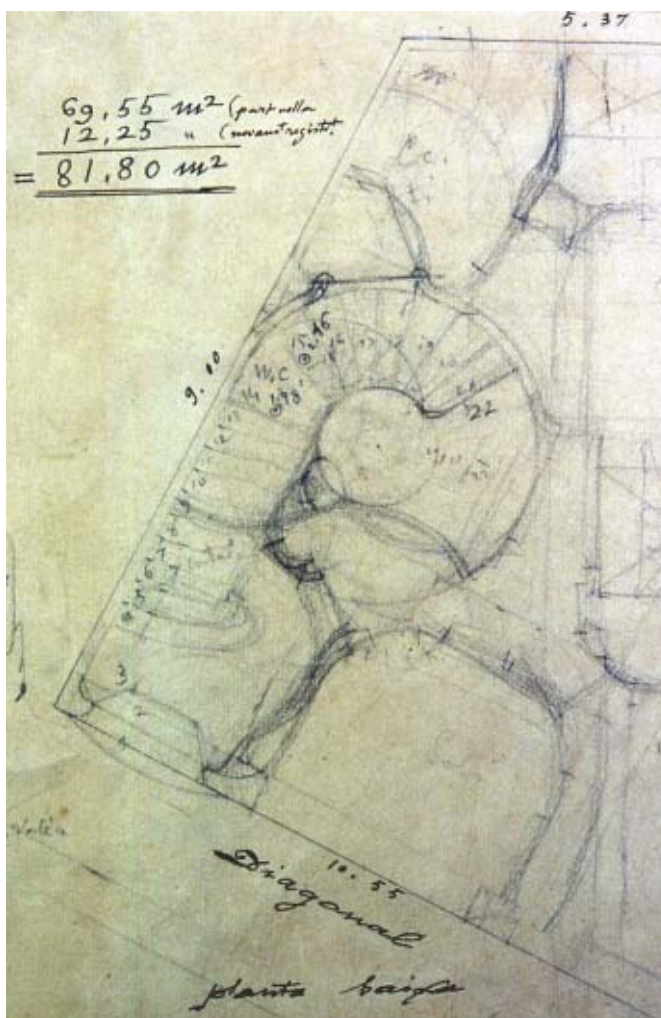
Lo primero que llama la atención en el dibujo de la planta baja es que ya aparece uno de los elementos fundamentales de este proyecto y de toda la obra de Jujol: la escalera (DG-282f). Probablemente estemos ante el dibujo fundacional de la escalera, es a partir del trazo en esta planta que la escalera inicia su viaje por el discurrir del proyecto y le va dando fundamento. Ya lo iremos viendo, pero podríamos adelantar que la pauta que va siguiendo el proyecto está en función del desarrollo de este elemento. En cualquier caso, en este dibujo podemos ver que la escalera surge de un trazo circular de 1,90 mts. de radio. El ancho de la misma tiene 1,20 mts., lo cual deja un vacío en el centro de 1,40 mts. de diámetro. La ubicación del centro de esta circunferencia Jujol la decide mediante las tangentes. Distribuye primero tres dormitorios sobre el lado de la calle Sicilia, el salón-comedor lo ubica al centro de la fachada hacia la Diagonal, coloca la cocina en la esquina interior del solar y deja la esquina exterior para un espacio multi-función.¹¹ Con esta distribución de los espacios básicos de la vivienda adosados a las dos únicas fachadas del solar –y por tanto captadoras de luz–, los espacios restantes son la esquina interior y el espacio central interior del solar. Es en este último donde coloca la escalera dejando la esquina interior para la cocina. Considerando los trazos de dormitorios, salón y límite del propio solar como tangenciales, Jujol traza la circunferencia en el espacio que queda disponible. Ahora bien, estamos hablando de la dimensión del trazo radial que da origen a la escalera, la ubicación general seguramente ya había sido determinada con anterioridad por razones obvias: todas las dependencias tenían que ser iluminados a través de las fachadas, mientras que la escalera podía ser iluminada mediante un tragaluz desde arriba, la posibilidad de ubicarla en la esquina interior queda descartada al estar muy alejada del acceso por la Av. Diagonal (acceso seguramente exigido por el propio Planells). Pero quizá lo más importante, es que al colocar este elemento circular al centro de la medianera, se consigue un efecto de fuerza centrípeta que clarifica el esquema: un elemento arquitectónico alrededor del cual se ordenan todos los demás espacios.

¹¹ El uso indicado para este espacio es tan cambiante en el desarrollo de este proyecto, que para evitar malentendidos, nos referiremos a él siempre por su ubicación y no por su uso.

DG-282d. Esquemas de planta baja y planta alta, 1923. Dibujados por detrás de la cartulina sobre la que está montada la fachada anterior.



DG-282f. Esquema de planta baja, 1923. Detalle de la escalera trazada inscrita dentro de una circunferencia.



Vale la pena detenerse para ver con más detalle la solución del vestíbulo de la casa. En este dibujo inicial este espacio es compartido por ambas viviendas. A partir de su trazo circular, la escalera se prolonga adosada al muro de la medianera para luego abrirse hasta llegar al vestíbulo. Este ensanchamiento físico de la escalera en su arranque desde el suelo se corresponde con lo que sucede espacialmente. Para solucionar el acceso a la vivienda en planta baja, Jujol traza un muro curvo a partir del umbral y lo conecta tangencialmente con el trazo circular de la escalera. De esta manera, obtiene otra especie de burbuja derivada de la primera. Otro muro curvo, éste trazado a partir de la escalera, termina por abrir este espacio-burbuja hacia la puerta de la vivienda de la planta baja. Pero realmente, todos los trazos marcados en este espacio llevan la intención de enfatizar dicho acceso, la direccionalidad hacia la puerta de esta vivienda es muy evidente, hay un efecto embudo cuyo foco es el vano de la puerta. El tratamiento de este espacio y su función irá cambiando a lo largo del proyecto, pero no cabe duda que es un espacio al que Jujol presta bastante atención.



DG-282f. Esquema de planta baja, 1923. Trazos del vestíbulo de la casa.

En el dibujo de la derecha, aunque no tiene muchos trazos, reconocemos uno fundamental para considerarlo como planta del piso principal: el trazo de la tribuna (DG-282g). En este caso es un único trazo curvo simétrico con una especie de saliente justo al centro de la fachada hacia la Diagonal. Vemos por tanto que en un primer momento del proyecto, Jujol no contemplaba una tribuna que diese vuelta a la esquina. Pero no es este el único rasgo importante. Con un trazo mucho más tenue encontramos una serie de líneas reguladoras que nos hablan de la parcelación que tenía en mente Jujol para el solar. Hay dos trazos perpendiculares a la Diagonal: el primero de ellos a una distancia de 3,2 mts. del límite con la medianera vecina y el segundo a 3,6 mts. de la esquina, dejando por tanto un claro de 3,7 mts. entre cada uno de los trazos. Hay también dos trazos paralelos a la Diagonal: el primero de ellos a 4,35 mts. de la Diagonal y el segundo a 5,75 mts. de la misma. Y por último un trazo paralelo a la calle Sicilia: ubicado a 4,27 mts. de la misma. Estos dos últimos trazos son importantes ya que darán forma a lo que después será el patio.



DG-282g. Esquema de planta alta, 1923. Trazos de ejes reguladores.

El siguiente dibujo de planta baja está fechado el 14 de agosto de 1923 (DG-283). Es un claro desarrollo del anterior esquema: el trazo circular de la escalera, los dormitorios concentrados en la fachada de la calle Sicilia, el salón-comedor al centro de la fachada hacia la Diagonal y la cocina en la esquina interior. La única variación que presenta es un cuarto dormitorio que se ajusta a un costado de la cocina. El trazo de los muros está ya mucho mejor definido, se ve claramente la resolución del hall de entrada y los límites de cada espacio. Un detalle importante es que tanto el acceso al salón como al dormitorio principal se hace por la esquina. Jujol propone abrir ambos muros justo en ese cuello de botella que separa el hall de entrada del espacio que ocupa la esquina.¹² Pero más allá



DG-283. Croquis de planta baja, 1923. Células alrededor de un hall.



DG-283. Croquis de planta baja, 1923. Cuerpos convexos oprimen y definen el hall.



DG-278. Planta del primer piso del primer proyecto, 1922. El hall como espacio resultante de las células independientes que lo rodean.



DG-284. Croquis de planta baja, 1923. Accesos independientes a ambos pisos.

de la conveniencia funcional, creemos que esto lo hace por dos motivos: primero, para conseguir la mayor densidad volumétrica posible en los muros que definen el hall de entrada—evita perforarlos con vanos de puertas—, y segundo, para obtener el efecto contrario en el cuello de botella, vaciándolo consigue que un espacio de transición unidireccional explote en varias direcciones.

El primero de estos motivos es relevante en más de un sentido y tiene que ver con el carácter espacial del hall de entrada. En este dibujo es donde empieza a configurarse y a entenderse este hall como un espacio sometido a la fuerza de muros convexos. Una serie de cuerpos macizos e independientes entre sí estrechan el espacio que hay entre ellos produciendo así, espacios de fuga, pasadizos, que nos llevan a los espacios de estar. Pues bien, el principal espacio con este carácter de fuga, de transición, es precisamente este hall vinculado al acceso de la vivienda. La idea espacial es fértil: espacios de estar cóncavos y acogedores, espacios de transición sometidos a una tensión de cuerpos convexos. Aquí se recupera entonces, aquella idea de desarticulación espacial del primer proyecto. Cada estancia (o espacio de estar) es tratada de forma independiente y con un carácter volumétrico tal, que presenta siempre convexidades hacia el espacio de acceso o de transición. A dicho espacio antes lo habíamos llamado residual, pero ahora entendemos que nada más lejos de la realidad. Jujol busca ese carácter y en ningún sentido puede considerarse que su único interés sean los espacios de estar. Efectivamente, al igual que globos inflados, estas estancias oprimen el hall pero también le otorgan ese carácter único que lo convierten en el espacio más singular de la vivienda.

Existe una variación de este esquema fechado el 15 de agosto del mismo año, en el que se ensaya un acceso directo desde la Av. Diagonal (DG-284). La distribución de los dormitorios cambia un poco ya que se acomoda el cuarto dormitorio también con contacto directo a la calle Sicilia. También se observa un cierto espíritu racionalizador que lo distingue del esquema anterior. Hay más claridad en el desplante de muros y ejes, así como en el alineamiento de las estancias hacia cada calle. Entre el salón-comedor y el espacio que ocupa la esquina,¹³ Jujol introduce un pasillo perpendicular a la Diagonal que comunica con el hall de la vivienda y que representa ese acceso directo desde la calle. Aunque se mantiene la idea espacial antes mencionada—sobre todo en el muro curvo de la cocina y en uno de los dormitorios que “sale” a oprimir el hall—, no se muestra tan contundente como en el anterior esquema. Hay que decir que este esquema es bastante menos afortunado ya que se pierde un poco el centro neurálgico del proyecto conformado por el binomio *escalera - hall de entrada*. Sin embargo, este dibujo es importante por ser el primero donde aparecen dos accesos

¹² En este dibujo señalado como comedor.

¹³ En este dibujo señalado como dormitorio.

independientes y además porque aparece un primer indicio de una posible jerarquización del salón-comedor: un trazo ovalado que podría referirse a un cielo falso.

Además del rótulo, que ya en sí mismo tiene interés, descubrimos en el límite izquierdo de este dibujo los primeros bocetos periféricos en el desarrollo de este proyecto. Se trata de una serie de detalles de carpintería. Jujol dibuja variaciones de unas piezas al parecer deslizantes que podrían pertenecer a puertas o ventanas de la misma casa. Este detalle es una muestra más del interés de nuestro autor por estas piezas móviles para solucionar cada abertura.

Una segunda variación sobre el mismo tema de la anterior (búsqueda de una alternativa con acceso directo desde la calle), está representada en el siguiente dibujo de la planta baja (DG-285). Si obedecemos a las fechas indicadas por Jujol, esta planta se trazó un día después que la anterior, el 16 de agosto de 1923. Aquí vemos que el principal cambio ocurre en la orientación del pasillo de acceso. Mientras que antes este corredor era perpendicular a la Av. Diagonal, ahora en cambio, se traza paralelo a la calle Sicilia, siguiendo la dirección del muro que define la crujía de los dormitorios. Como contraparte a dicha direccionalidad, Jujol traza del otro lado un muro casi completamente curvo para delimitar el salón-comedor; de esta manera, el pasillo no se define con un par de muros paralelos sino por el enfrentamiento entre uno recto y otro curvo. Lo que sucede entonces, es que este corredor se abre hacia los dos espacios que comunica: el hall interior y la calle. Un segundo cambio importante respecto al anterior dibujo es el retranqueo que sufre el muro curvo que define el vestíbulo y arranque de escalera de la vivienda en planta alta. Este gesto parece querer recuperar aquella amplitud presente desde el primer esquema. No cabe duda que para Jujol la escalera sigue siendo importante, tanto su arranque generoso, como esta idea de que termine abriéndose o desparramándose hacia la calle no deja de dar vueltas en su cabeza. Y para terminar con este dibujo, tenemos que aparece por vez primera un rasgo que prevalece en el proyecto definitivo. En el salón-comedor, descubrimos un doble trazo circular en su límite con la calle, una protuberancia que sale del alineamiento de la casa e invade el espacio de la acera. Este cuerpo, tiene su origen en la intención de jerarquizar este espacio, ahora con una abertura singular.

El siguiente dibujo es un boceto en perspectiva que se corresponde enteramente con la planta anterior (DG-286). Siguiendo con las fechas, la de éste indica el 18 de agosto, dos días después que la planta referida. Se trata de una perspectiva interior del hall de entrada de la vivienda en la planta baja. Curiosamente es el único dibujo “formal” de un espacio interior de este proyecto que se conserva.¹⁴ No sabemos si hubo más y se perdieron, pero no deja de ser interesante pensar que quizá la única perspectiva interior



DG-284. Croquis de planta baja, 1923. Bocetos periféricos.



DG-285. Croquis de planta baja, 1923. Accesos independientes a ambos pisos.



DG-285. Croquis de planta baja, 1923. Detalle del acceso a la vivienda en PB.



DG-285. Croquis de planta baja, 1923. Detalle del acceso al piso superior. Bulto circular hacia la calle en el salón-comedor.



DG-286. Perspectiva del hall del piso de PB, 1923. Espiral ascendente y fuga horizontal.



Casa Bofarull, 1914. Espiral en la escalera.



Casa Bofarull, 1914. Mirilla en el vestíbulo de la casa. Fuga horizontal.

que Jujol realiza para cualquiera de estos proyectos para Planells sea precisamente la de este espacio. La mención anterior sobre la importancia que Jujol daba a este espacio queda aquí confirmada; para él, este hall *no es* un espacio más del proyecto, por el contrario, es quizá el más singular. La imagen retratada del hall es una vista de lo que nos encontramos al entrar a la vivienda una vez recorrido el pasillo que nos ha traído desde la calle. ¿Qué es lo que pretende ver Jujol con este dibujo? ¿Por qué elige este espacio y este particular punto de vista? Es evidente que hay una intención, y en este dibujo casi caricaturesco Jujol retrata lo que le interesa. Además de la barriga que representa el muro hinchado de la cocina, lo que nuestro autor quiere visualizar es ese doble movimiento expansivo que tiene en su mente y que pretende insinuar mediante dos gestos formales. El primero y más evidente, es un movimiento en espiral ascendente marcado por lo que vemos de la escalera y por la entrada de luz cenital. El segundo, en cambio, es una fuga horizontal cuyo detonante es el orificio succionador que representa la abertura que comunica con la diminuta bodega de la casa; este efecto es reforzado tanto por la forma de la escalera como por la repisa semicircular colocada justo debajo de dicha abertura. ¿Podemos dar esta interpretación como válida? ¿Qué tanto de estos dos movimientos expansivos se encuentra realmente en el dibujo?

El movimiento en espiral ascendente no es necesario comprobarlo, nos hemos referido a él antes y está presente en muchas de las obras de Jujol, podría decirse que es una invariante. Pero con la intención de comprobar que el segundo efecto no es una invención nuestra, mostramos aquí un precedente que encontramos en la casa Bofarull. Uno de los rasgos formales más singulares en el gran vestíbulo de esta casa es una misteriosa abertura cuyo carácter casi vaginal resulta desconcertante. Un orificio succionador que produce una fuga en horizontal nos desvía del acceso hacia la casa. Solamente después descubrimos que se trata de la mirilla a través de la cual puede verse quién entra a la casa desde la cocina. Aún así, también encontramos la intención de provocar esa fuga en otros momentos de este mismo proyecto. Ya hablamos antes de la contundente direccionalidad contenida en el vestíbulo de la casa en la primera planta analizada. También hablamos de los espacios de transición conseguidos mediante el enfrentamiento de muros convexos. Lo que Jujol hace entonces con esta insignificante abertura de la bodega, es reproducir en pequeño el mismo gesto ya presente en otras partes. Nos encontramos ante una posible invariante espacial en la obra de Jujol. Un procedimiento que se repite con frecuencia y que puede enunciarse como sigue: a un espacio que se abre se contrapone un detalle que genere un cono visual en sentido inverso, algo que enfoque nuestra mirada y que vaya cerrando el mismo espacio que en principio lo percibíamos

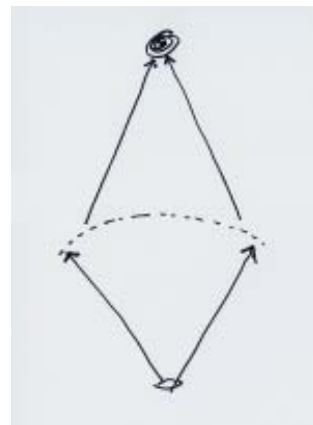
¹⁴ Existen otros dos bocetos que retratan espacios interiores pero no dejan de ser diminutos apuntes periféricos incluidos en algún otro dibujo, mientras que esta perspectiva es un dibujo en sí mismo.

abriéndose. El resultado se puede esquematizar con la figura de dos conos enfrentados en su base. La configuración de este hall de entrada responde por completo a dicho esquema.

El siguiente par de dibujos son hermanos, y representan un tímido y desafortunado esfuerzo de Jujol por racionalizar al máximo las ideas que hasta ahora habían surgido en su mesa de dibujo. Se trata de una planta baja y una planta alta que se corresponden, ambas fechadas el 23 de agosto (DG-287 y DG-288). Quizá la diferencia principal respecto a los anteriores esquemas, es que en esta propuesta se ensaya una solución distinta para la escalera, y al cambiar la escalera, el proyecto es otro. En lugar de seguir un trazo circular, la escalera se propone recta, dividida en dos tramos, y con un único giro a la mitad del desarrollo. Cada uno de estos tramos se alinea con la dirección marcada por las medianeras.

Es en la planta baja, donde comprobamos mejor que se trata de una clara racionalización del esquema anterior. El único cambio significativo es la aparición de un patio ocupando la esquina interior del solar.¹⁵ Por tanto, la cocina ahora se desplaza hacia la fachada de la calle Sicilia. Queda entonces, perfectamente definida, una crujía alineada a la calle Sicilia con tres dormitorios y cocina. Este ordenamiento es el que convierte al pasillo de acceso en auténtico eje espacial de la vivienda (idea inexistente en cualquiera de las propuestas anteriores). Y ahora sí, de la forma más convencional, dicho pasillo es definido por dos muros paralelos. El hall de entrada pierde toda intencionalidad espacial y es tratado como un espacio residual. Aún así, hay dos detalles importantes en este dibujo que ya capturan rasgos del tercer y definitivo proyecto. Por primera vez Jujol indica el ancho excesivo de los muros para esta planta baja. La intención de tener una base sólida, pesada, tiene en este dibujo su primera representación. Y por otra parte, la idea de jerarquizar el salón-comedor mediante una abertura especial, aparece ahora claramente definida con una solución tipo *bay-window* que produce un cuerpo saliente de la fachada.

En el dibujo de la planta alta es donde se ve más clara la nueva solución de la escalera. Al dejar libre la esquina interior del solar, el ordenamiento obligado de espacios es ir adosándolos a las fachadas, dejando el hall al centro como espacio residual. Pero no es esto lo que vemos al contemplar este dibujo. Su principal y más notorio rasgo es el trazo curvo que representa una tribuna continua que da vuelta a la esquina y que abraza casi la totalidad de ambas fachadas de la casa. Habíamos visto antes un tenue trazo de tribuna, pero en ningún caso se acercaba a esta idea de continuidad. Está claro que con esta propuesta de escalera había la necesidad de tener más espacio para las estancias, pero, ¿hasta qué punto esto fue determinante para llegar a proponer un voladizo en casi la totalidad



Esquema de conos encontrados que sintetiza ambas intenciones espaciales.



DG-287. Croquis de planta baja, 1923. Racionalización de esquema. Muros anchos.



DG-288. Croquis de planta alta, 1923. Aparece la tribuna continua.

¹⁵ Este patio de ventilación prevalecerá en el tercer proyecto, aunque de menor tamaño.



DG-288a. Croquis de planta alta, 1923. Detalle del trazo sinuoso de la tribuna en la esquina.



DG-288b. Croquis de planta alta, 1923. Rotulación: firma de Jujol.



DG-289. Croquis del envigado de la planta baja, 1923. Concepto de radiación aplicado al trazo del envigado.

de las fachadas? Aquí queda la duda de si esta idea de tribuna continua surgió gracias a este esquema donde la necesidad de espacio era más acusada. La posibilidad de que esta tribuna haya sido producto de este absurdo ensayo racionalizador, hace que esta contra-propuesta no sea tan desafortunada.

Como último detalle de este dibujo, encontramos uno de los característicos rótulos de Jujol con su nombre entrelazado con el de María.

Si hacemos caso a las fechas, el siguiente dibujo retrocede en el tiempo. Está fechado el 14 de agosto, nueve días antes que la anterior propuesta. Se trata de una primera versión del envigado que cubriría la planta baja (DG-289). La idea representada es de una simpleza y de una contundencia notable. Un envigado trazado en abanico que surge de la geometría de la escalera. Este abanico comienza adosado al tramo recto de la escalera, recorre toda la esquina, y al toparse con la medianera trasera se detiene. Solamente hay dos viguetas que no se incluyen en el abanico, pero su trazo busca conciliar la pauta de éste último con la dirección de la medianera trasera. Aunque la lógica del trazado surja desde la escalera, finalmente, todas estas viguetas terminan apoyándose en una viga maestra que cruza el solar transversalmente: desde el muro medianero de la escalera hasta el muro de la fachada hacia la calle Sicilia.¹⁶ Esto viene a definir otro modo de operar habitual en Jujol y que puede enunciarse así: a partir de un idea formal contundente se busca la solución estructural más adecuada aunque no se corresponda con la primera. Ante la dificultad de apoyar todas las viguetas en el mismo punto, Jujol opta por distribuirlas a lo largo de una sola viga. El resultado, más que a un abanico, se acerca a las nervaduras vegetales contenidas en una hoja; la viga maestra funcionando como tallo a partir del cual se van derivando las distintas ramificaciones. Las palabras de Ruskin que marcaban el inicio del presente capítulo son aquí recordadas. En su tratado sobre cómo dibujar las formas vegetales hablaba así:

...la conexión más simple y más perfecta de las líneas es mediante la radiación; es decir; o bien se proyectan todas a partir de un punto, o bien se cierran en dirección a él; y esa armonía en la naturaleza va unida casi siempre a la otra, como en las ramas de árbol que, aunque se interseccionen y jueguen unas con otras irregularmente, quedan marcadas por una tendencia de origen general partiendo de la raíz.¹⁷

Siendo Jujol un experto en el dibujo de flora y fauna (recordemos que ese precisamente era el nombre de una de las asignaturas que impartía en la escuela de arquitectura), no podemos negar que conociese a la perfección todo tipo de enseñanzas y tratados sobre

¹⁶ Esta viga maestra vendría siendo la núm. 11 si las contamos de izquierda a derecha.

¹⁷ John Ruskin; *Técnicas de Dibujo*. Ed. Laertes. Barcelona, 1999. p. 188. (El título original fue publicado en 1859)

el dibujo natural; es evidente que todo este conjunto de reglas le era familiar. En el caso de este dibujo, el principio de radiación del que nos habla Ruskin es fácilmente identificable, incluso la densidad y concentración de carboncillo alrededor de la escalera nos hablan de cuál es la raíz de la cual parten los trazos.

Este dibujo, al igual que los anteriores –aquellos que representaban una intención racionalizadora del esquema–, también podría marcar el origen de la tribuna continua. Si antes considerábamos como fundamento una necesidad espacial, aquí podríamos hablar de que en la búsqueda de cierta unidad en el esquema, Jujol llega a esta solución estructural expansiva, provocando así, que los espacios de la planta alta salgan disparados más allá del límite del solar. La continuidad de la tribuna vendría a manifestar en el exterior este abanico estructural escondido en el interior del edificio. La visión naturalista de Jujol reforzaría esta idea: búsqueda de correspondencia entre exterior e interior, necesidad de una raíz. ¿Cómo saber qué fue primero? ¿La necesidad de más espacio o esta solución naturalista de la estructura? En cualquier caso, el orden en que presentamos estos dibujos nos parece el más sugerente.

Como último dibujo de este segundo proyecto tenemos la versión final de planta alta (DG-290). Fechado el 23 de agosto, coincide con los dos dibujos racionalizadores, y marca el final de este proyecto de dos viviendas independientes. Este es el segundo dibujo que retrata la planta alta, pero a diferencia del primero, éste no se corresponde con ninguna de las plantas bajas. Por otra parte, también hay que decir que es el que más se asemeja a la solución del tercer y último proyecto.

Para empezar, vemos aquí reunidos los dos rasgos más importantes de los dos dibujos anteriores: la tribuna continua que abarca ambas fachadas y el envigado en abanico que en este caso cubriría la planta alta. Comprobamos también que cualquier indicio de ejes ordenadores ha desaparecido. En cambio, vemos que se ha recuperado la idea inicial de tener en la escalera y en el hall de entrada las dos piezas clave para organizar libremente cada una de las estancias que las rodean. El esquema organizativo puede resumirse entonces así: cada pieza solucionada en sí misma, conformando una yuxtaposición sin orden aparente pero donde destacan por mucho, la escalera, y el hall de entrada como una prolongación de la misma. La superposición de capas permite ver la relación entre el envigado y la distribución interior. Pues bien, rápidamente notamos que dicha relación es inexistente. Responden a dos órdenes distintos. El único sitio en donde confluyen es, claro está, en la escalera.

En este último dibujo, aparece un elemento nuevo hasta ahora ausente. Una pequeña escalera de caracol colocada entre la cocina y el hall de entrada. En un lectura apresurada, esto podría



Esquemas de radiación para ser aplicados al dibujo.



DG-290. Croquis de planta alta, 1923. Dos órdenes: trazo radial y trazo de la distribución.



DG-290. Croquis de planta alta, 1923. Detalle de la escalera interna y de la ocupación del altillo.



DG-290. Croquis de planta alta, 1923. Detalle de la escalera: raíz del trazo en abanico.



Vista del altillo del piso principal, 1970. La primera propuesta de vivienda en dúplex proviene de este segundo proyecto.

considerarse como una conexión entre las dos viviendas. Pero nada más lejos de la realidad. Después de un análisis minucioso de las plantas bajas no encontramos ningún indicio, por más diminuto que fuese, que nos hable de una intención por conseguir dicha conexión. Tanto esto, como el trazo incompleto de peldaños en la misma escalera, nos confirma que definitivamente se trata de una escalera ascendente. No puede ser otra cosa que el paso de esta planta a un altillo. Además, descubrimos un sombreado en diagonal que Jujol traza en varios de los espacios cercanos a esta escalerita que no puede sino significar la ocupación de un altillo a una media altura. La relevancia de este detalle es que éste termina siendo el primer dibujo donde se representa la idea de tener una vivienda en dúplex. Como podremos comprobar más adelante, esta es otra idea que surge en este segundo proyecto y que se mantiene en el siguiente y definitivo. Evidentemente, esta solución de vivienda en dúplex surge de la necesidad por contar con más espacio, pero esto fue así debido a que era precisamente el cliente Planells el destinatario de esta vivienda.¹⁸ De esta manera, el hecho de que esta casa fuese pensada para Planells se convierte en un aspecto fundamental que termina afectando al proyecto que finalmente se construye.

¹⁸ Recordemos que el solar cuenta tan sólo con 83 metros cuadrados, superficie seguramente insuficiente para un constructor y promotor de vivienda que se está construyendo su propia casa. Podemos confiar en que Planells solicitó a Jujol más área para su vivienda, mientras que la vivienda en planta baja quedaba sin esa área añadida en forma de altillo.

Dos antecedentes.

Antes de continuar con el tercer y definitivo proyecto vale la pena detenerse en un par de proyectos que pueden considerarse antecedentes parciales de lo que sucede aquí.

El primero de ellos, además tiene el añadido de ser el primer proyecto que Jujol realiza para Evelí Planells. Se trata de un proyecto para vivienda de alquiler ubicado en el barrio de Poble Sec fechado en 1914 (DG-102).¹⁹ El solar también es en esquina, pero en este caso se trata de un chaflán y las dimensiones del mismo son bastante más generosas que las que encontramos en el solar de Diagonal y Sicilia. Tanto el tamaño como lo regular del solar, permiten, en una primera instancia, plantear un proyecto de tres viviendas por planta. En esta primera versión del proyecto, Jujol ensaya una distribución de los pisos basada en la convencional escalera rectangular con patio de luces y rellano que da acceso a las tres viviendas. El único interés de este dibujo es poder ver la primera aproximación de Jujol al solar, así como ver claramente la distribución de los pisos.

Llegados a este punto, conocemos de sobra la obsesión de Jujol por los ascensos y por las escaleras como elementos arquitectónicos especiales. Era evidente que aquella primera escalera no le entusiasmase demasiado. Así que en un segundo dibujo ya descubrimos a Jujol trabajando el proyecto *desde* la escalera (DG-103). La propuesta es una escalera inscrita en un gran hexágono de 4 mts. de diámetro que ocupa el centro del solar. Quizá debido a esta gran superficie ocupada ahora por la escalera, se plantean en esta propuesta dos viviendas por planta. O quizá Jujol convenciese a Planells de la conveniencia de este planteamiento pensando en obtener más área para su escalera. En cualquier caso, lo que muestra el dibujo es la fase de elaboración de dicho elemento casi como pieza independiente del resto de la casa. Es tanta la atención concentrada aquí, que no deja de llamar la atención la manera cómo Jujol introduce este hexágono en el proyecto. Ni la orientación, ni su posición, encajan con la geometría del solar. En lugar de colocar este hexágono con uno de sus lados hacia el chaflán y ligar éste con el portal de la casa –lo cual, parecería la solución más adecuada–, pues no, Jujol coloca el hexágono de manera que ninguno de sus lados sea paralelo a los límites del solar. Si presta atención a estos límites, es para generar una geometría que los confronte. Ni siquiera la manera de romper el hexágono para conectar con el portal de la casa responde a una geometría convencional. En lugar de abrir uno de los seis lados por completo, rompe únicamente la mitad de uno de ellos e introduce el arranque de la escalera alineada con el portal de forma diagonal. De esta manera, la entrada da la casa queda dirigida hacia uno de los lados del solar y no hacia el chaflán.

¹⁹ Los dibujos no indican ninguna fecha pero Jujol Jr. habla con seguridad del año 1914. Ver: Josep M. Jujol Jr.; op. cit. p. 91.



DG-102. Casa en Poble Sec, 1914. Planta de los pisos. Escalera rectangular.



DG-103. Casa en Poble Sec, 1914. Planta de los pisos. Escalera hexagonal.



DG-105. Casa en Poble Sec, 1914. Planta baja. Escalera octogonal.



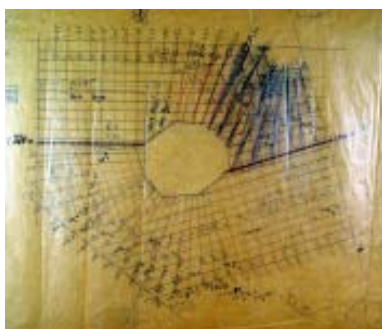
DG-105a. Casa en Poble Sec, 1914. Planta baja. Detalle del encuentro entre escalera y portal.



Torre de la Creu, 1913. Escalera: un listón continuo recorre todas las plantas.



DG-106. Casa en Poble Sec, 1914. Planta de techos. Techumbre de la escalera.



DG-104. Casa en Poble Sec, 1914. Envigado de la planta baja. Envigado en forma de abanico.

En una siguiente etapa de este proyecto, Jujol abandona parcialmente esta confrontación con la geometría del solar y propone ahora un vacío octogonal que encaja mejor en el mismo. En este octágono es donde inserta la escalera como espacio singular. En un primer dibujo de la planta baja va resolviendo la conexión de esta pieza con el espacio del portal, ahora con salida hacia el centro del chaflán (DG-105). Este esquema se presenta más centralizado y con una clara intención ordenadora que obedece a una dirección en diagonal que va desde el centro del chaflán a la esquina interior del solar. Como si en este dibujo Jujol quisiese representar un recorrido que va desde la fachada del portal (incluye un detalle de la misma), pasa por la escalera octogonal, y termina en un patio trasero que de alguna manera deriva del octágono. También en este dibujo, vemos la manera cómo Jujol va imaginando el vacío al centro de la escalera: el contorno octogonal se desdibuja e intenta conseguir una línea continua que, repitiendo la imagen de otros proyectos,²⁰ caería como un listón desde el cielo. En un siguiente dibujo que muestra la planta de techos de esta misma propuesta, vemos que este énfasis en el espacio de la escalera es reforzado gracias a una cubierta que sobresale de la altura de la casa (DG-106). A través de esta solución tipo linternilla, se consigue iluminar desde el cielo este vacío octogonal.

Pero más allá del protagonismo otorgado a la escalera, lo relevante de este proyecto para nuestro análisis de la casa Planells es que se trata del primer proyecto donde Jujol ensaya un envigado en forma de abanico. Por este motivo nos pareció fundamental mostrar la planta del envigado (DG-104). Es evidente el carácter premonitorio de este último dibujo en relación al tipo de envigado propuesto para la casa de Diagonal y Sicilia. A partir del centro neurálgico del proyecto –la escalera–, se traza una estructura en abanico para resolver la esquina. Aunque aquí es sintomático que el hueco de la escalera aparezca vacío; la estrecha relación entre la geometría de la escalera y el trazo radial de las viguetas –presente en el proyecto de Diagonal y Sicilia–, aquí no existe. Esta correspondencia es la que desarrolla nueve años después en el proyecto que nos ocupa.

El segundo proyecto que es necesario recordar también es para vivienda de alquiler pero ahora el cliente no es Planells sino una señora de apellido Martí. El solar está ubicado en la esquina de la calle Independencia y la calle Enamorats; ésta última es una calle trazada en diagonal respecto a la ordenación del Ensanche por lo que, al igual que la Av. Diagonal, genera algunas manzanas con forma trapezoidal o triangular. La situación del solar es entonces, muy similar a la de la casa Planells: el terreno ocupa la única esquina

²⁰ Ver la escalera de la Torre de la Creu (1913) o la posterior de la casa Bofarull.

con ángulo cerrado de una de estas manzanas trapezoidales. Pero también hay diferencias: tamaño mucho mayor, geometría más generosa, orientación hacia el norte. De cualquier manera, hay que decir Jujol actúa sobre un proyecto ya hecho; o eso al menos, es lo que nos indica el proyecto encontrado en el Archivo Administrativo de la Ciudad firmado por Josep Graner con fecha del 3 de abril de 1922. A dicho proyecto no se le otorgó licencia con el argumento de que la calle Enamorats quedaba afectada en el Plan de Ensanche. Pero este proyecto antecesor es importante ya que es en él donde se establece la pauta de ordenamiento espacial y estructural: se indican los ejes de un edificio resuelto en dos plantas, con almacenes abajo y dos viviendas en planta alta, una de ellas ocupando la esquina y la otra adosada a las medianeras con único frente hacia la calle Enamorats, un acceso principal por la calle Independencia que conecta con la escalera ubicada en el centro del esquema. Todo esto, se repite en el proyecto de Jujol. Otra vez, tenemos a al Jujol “completador” en acción. Lo arquitectónico ya estaba resuelto, solamente quedaban por intervenir las superficies. Ignoramos el motivo por el que la Sra. Martí cambia de arquitecto, pero lo que está claro es que Jujol no solamente conoció este proyecto de Graner sino que lo siguió enteramente en cuanto a espacio y estructura. Es verdad que también pudo haber sido que fuese la cliente quien pidiese dicha consideración.

Los dibujos de Jujol para el proyecto son cuatro: dos plantas fechadas el 1 de septiembre de 1922 (DG-270), y dos fachadas con fecha del 9 de septiembre (DG-271). En las plantas vemos que únicamente hace ligeras modificaciones a la distribución, mientras que en las fachadas sí que añade algunas cosas. Vemos por ejemplo que la simetría de la fachada principal se rompe por uno de los balcones. El balcón derecho se prolonga más allá de la esquina y termina por envolverla. En el dibujo de la planta alta podemos ver con claridad el perfil de este trazo continuo; una línea recta y ordenada se curva y retuerce al aproximarse a la esquina. El espacio del balcón se ensancha, se infla como un globo, y por otra parte, la masa volumétrica de la casa se desvanece en la esquina gracias a una abertura practicada justo en este punto. Puede decirse que este vaciado de la esquina es la única aportación espacial que hace Jujol respecto al proyecto anterior y quizá el gesto más significativo de toda su intervención.

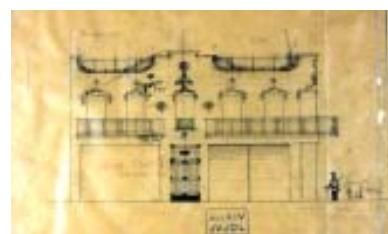
Esta solución de trazar un balcón continuo y llevarlo más allá de la fachada puede considerarse un pequeño (minúsculo si se quiere), gesto precursor de lo que Jujol haría un año después al proyectar la casa Planells. Creemos que el hecho de encontrarse con un problema similar –abordar una esquina de ángulo cerrado– en tan poco tiempo, lleva a Jujol a no poder eliminar de su mente este primer y tímido intento de conseguir cierta continuidad en la esquina a través de un balcón.



DG-269. Casa en calle Enamorats, 1922. Ubicación y forma del solar.



DG-270. Casa en calle Enamorats, 1922. Planta de los pisos. Detalle de trazo circular en la esquina.



DG-271. Casa en calle Enamorats, 1922. Fachadas. Balcón corrido en esquina.

Tercer proyecto: edificio para vivienda de alquiler.²¹

Con estos dos antecedentes en mente, volvamos a la casa Planells. El tercer y definitivo proyecto se desarrolla principalmente durante el mes de octubre del mismo año (1923).²² Se conservan 18 dibujos; 11 de ellos son plantas, dos fachadas, una sección parcial y cuatro detalles diversos.

Entre el segundo y tercer proyecto no hay modificaciones en el solar, pero sí sucede que Planells cambia totalmente de planteamiento. El nuevo programa pide resolver un edificio de mayor altura destinado principalmente para vivienda de alquiler que al mismo tiempo fuese compatible con la propia residencia del cliente. Seguramente las penurias económicas de Planells lo hacen desistir del proyecto anterior destinado principalmente para él y su familia.²³ Para rentabilizar el solar, le pide a Jujol resolver el edificio en seis plantas con diversos usos: un almacén o local comercial en planta baja, un entresuelo para alquilar como vivienda (aunque posteriormente utilizado como despacho por el propio Planells), un piso principal de mayor tamaño que continúa destinado a ser la vivienda de la familia Planells, y encima de éste, tres pisos de menor superficie para alquilar. Con este nuevo programa, y habiendo pasado dos escasos meses de haber realizado un proyecto muy distinto, Jujol inicia una tercera aproximación a este terreno.

La fachada.

El dibujo que sin duda marca el inicio de este tercer proyecto es, al igual que en el anterior, una fachada (DG-303). En estos trazos queda recogida la idea inicial que tuvo Jujol para este edificio de

²¹ Todos los dibujos son del Arxiu Jujol depositado en el COAC. La relación de dibujos es la siguiente:

H104F/1/23.2 (fachada extendida. Fecha: 18-X-1923). DG-303.
H103C/30/23.5.2 (envigado del entresuelo. Fecha: 1923-1924). DG-293.
C1197/23.12 (croquis del entresuelo. Fecha: 13-X-1923). DG-294.
H103C/30/23.5.1 (envigado del piso principal. Fecha: XI/1923). DG-298.
H102A/10/23.10 (planta del piso principal. Fecha: 13-X-1923). DG-299.
H102A/10/23.11.6 (trazo de la tribuna. Fecha: 1923-1924). DG-297.
H102A/10/23.11.3 (planta de pisos. Fecha: 13-X-1923). DG-295.
H103C/30/23.5.7 (planta de los pisos. Fecha: 1923-1924). DG-301.
H103C/30/23.5.5 (planta piso principal. Fecha: 1923-1924). DG-302.
H103C/30/23.5.9 (croquis de planta baja. Fecha: 1923). DG-292.
H104F/1/23.6 (planta baja. Fecha: 1923-1924). DG-300.
H102A/10/23.7 (croquis de planta baja. Fecha: 10-V-1924). DG-291.
H103C/30/23.5.8 (planta de pisos. Fecha: IV/1924). DG-296.
H102A/10/23.11.4 (sección. Fecha: 1923-1924). DG-305.
C1197/23.8 (croquis parcial de fachada. Fecha: 1923-1924). DG-304.
C1197/23.19 (detalle de sección del pasamanos. Fecha: 1924). DG-308.
H102A/10/23.11.8 (fachada parcial. Fecha: 1923-1924). DG-306.

²² Hay algunos dibujos fechados en abril y mayo de 1924. Es muy probable que las obras no hayan comenzado hasta el verano de dicho año.

²³ Josep M. Jujol Jr.; op. cit. p. 99.

seis plantas. Resulta sintomático el hecho de que nuestro autor tenga la costumbre de empezar un proyecto desde la fachada, como hemos visto en repetidas ocasiones, su primera visión del proyecto suele ser una elevación. Tanto el desarrollo de las plantas como la solución estructural, parecen estar en función de lo que se quiere representar a través de la fachada. La importancia que se le otorga a la superficie, como un decorado cuyo interior tiene que ser resuelto a posteriori, queda aquí más que manifiesto. Lo que busca Jujol en estos casos es el edificio como imagen, como representación de una idea.

El dibujo está fechado el 18 de octubre de 1923, y aún lo encontramos muy deudor de aquella fachada del segundo proyecto realizada dos meses antes, el 17 de agosto. El carácter barroco de ésta última se repite sobretodo en los remates. Y aunque ya no aparece la descomunal figura de la Virgen colocada en la esquina, Jujol sí que inserta –literalmente pegada con cola– una figura humana (seguramente un santo) sobre el acceso principal de la casa. La pieza escultórica es añadida después haber trazado el dibujo. La idea de la fachada como soporte de una significación cristiana, aunque debilitada, continúa presente.

Curiosamente, esta figura humana no es el único trozo de papel encolado en este dibujo. El soporte sobre el cual Jujol dibuja esta fachada es un auténtico *collage*. Con folios de cartas diversas, entre las que se encuentra incluso una de la casa Manyac, nuestro autor elabora un pliego suficientemente grande (72 x 74 cms.) para poder trazar esta fachada a escala 1:50. En sí mismo el pliego resultante de estas cartas engomadas es una pieza de orfebrería. Esto hace inevitable pensar que debe existir una cierta relación entre esta manera de confeccionar su soporte para el dibujo y su propia manera de dibujar. Lo cual es parcialmente cierto. Como hemos visto antes, es verdad que con muchísima frecuencia encontramos innumerables bocetos periféricos en casi cualquier dibujo de Jujol. Pero tampoco deja de ser cierto que casi siempre encontramos un claro sentido de unidad representado por una figura central que domina el dibujo. Llamar “periféricos” a aquellos bocetos al margen no es gratuito, no hemos elegido el término a la ligera. Siempre existe una atención principal concentrada en algún punto, aquello que se tiene que resolver ocupa el centro del dibujo. Hablar aquí de una búsqueda de unidad tampoco es desatinado. Esas cartas encoladas, esos objetos que pueden llegar a disparar significados en múltiples direcciones, Jujol los reunifica a través del dibujo. Los trazos de esta fachada unen todas esas piezas.

Dejando el soporte y pasando al dibujo, nuestra primera confirmación es que se trata de una fachada desdoblada, de manera que puede verse tanto el trozo que da hacia la Diagonal como el que está en la calle Sicilia. El simple hecho de haber decidido hacer el dibujo de esta manera ya nos indica que Jujol consideraba la fachada como una sola, como una fachada continua, donde la



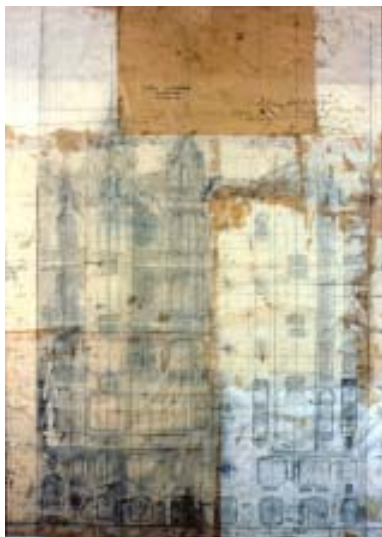
DG-303. Boceto de fachada, 1923.



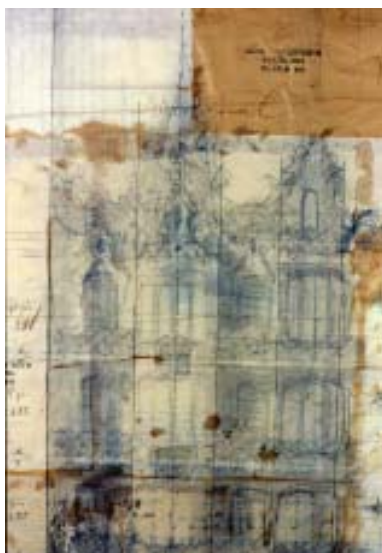
DG-303b. Boceto de fachada, 1923. Figura escultórica sobre el acceso. Encolada.



DG-303. Boceto de fachada, 1923. Fragmento del collage sobre el que se dibujó.



DG-303a. Boceto de fachada, 1923. Desdoblamiento.



DG-303a. Boceto de fachada, 1923. Detalle de los dos remates.



DG-303c. Boceto de fachada, 1923. Detalle del remate que corona la esquina.

esquina *no* significa interrupción. Esto ya es una revelación importante. Como también lo es que aquí queda manifiesto el hecho de que la fachada de Sicilia tiene una mayor longitud que la de Diagonal. Sin embargo esta última, a pesar de ser más estrecha, la vemos mucho más elaborada. De hecho, la fachada de Sicilia aún no está terminada, los trazos que marcan tanto la tribuna como la modulación de las aberturas aparecen indicados más allá de los remates, pero faltan aún ser llenados por los inquietos trazos jujolianos. Es por eso que este sector de la fachada se percibe más “en blanco”, mientras que en cambio, la fachada de Diagonal ya ha sido llenada de intenciones.

Una de ellas sin duda, es restar protagonismo a la esquina. Contrariamente al proyecto anterior, este punto ya no representa la mayor jerarquía. Vemos que la atención ahora se ha trasladado desde la esquina a un cuerpo vertical ubicado al centro de esta fachada y que corresponde en el interior a los salones de cada piso. En planta baja y entresuelo, este elemento vertical es verdaderamente un cuerpo saliente del plano de fachada que invade la acera, en el piso principal se integra a la gran tribuna corrida, y en los niveles superiores se prolonga como una tribuna repetida. Tanto el tratamiento epidérmico, como el orden vertical de las aberturas de estas tribunas repetidas, nos hablan del tiempo dedicado a este elemento. La definición del contorno de cada una de las aberturas cambia en cada nivel (mientras que las aberturas de la esquina son todas iguales), e incluso el remate de mayor altura es precisamente el que corona este cuerpo. Todo esto no hace sino silenciar la esquina, y aunque ésta última sigue siendo importante –el remate es de menor altura pero tiene un gran hueco al centro que lo particulariza–, finalmente el efecto producido es el de dos cuerpos verticales en tensión. Ninguno de ellos es dominante sobre el otro. La cercanía entre ambos y lo estrecho de la fachada producen un efecto de extrema verticalidad que el proyecto anterior no tenía. Si se hubiese materializado esta fachada, la casa se hubiese visto mucho más alta de lo que en realidad es.

Esta verticalidad también queda representada en el dibujo por una serie de trazos reguladores. Seguramente lo primero que dibuja Jujol al elaborar esta fachada es esta serie de trazos verticales fácilmente identificables ya que todos sobrepasan la altura de la fachada. Estos trazos marcan tanto el carácter del dibujo que de hecho son los únicos que indican ciertos límites. Mientras que hacia arriba la fachada parece prolongarse –los trazos reguladores horizontales no tienen la fuerza de los verticales–, hacia sus lados, la fachada literalmente termina en dos de estos trazos contundentes; son claramente delimitadores del dibujo. Curiosamente, esos dos trazos no terminan en el papel sino que parecen escapar del mismo prolongándose fuera de él, como límites sin origen ni final.

El tratamiento de la planta baja sigue siendo muy similar al del anterior proyecto. Una masa sólida con aberturas remetidas y redondeadas. La idea de aquel segundo proyecto se mantiene: tener una base en la sombra sin elementos decorativos ni gestos barrocos. Las líneas aquí son muy claras, y aunque prevalece la curva, los contornos de las aberturas se indican con trazo firme. La altura total de esta base, formada por planta baja y entresuelo suma 5,20mts., mientras que la tribuna corrida del piso principal tiene 3,97mts. de altura. Esta proporción sí que es distinta a la del proyecto anterior; allí, al no contar con entresuelo, la altura de la tribuna excedía por mucho la altura de la base. Este cambio es significativo ya que ahora la proporción entre cuerpo base y cuerpo sostenido está mejor lograda.

Como es habitual, en este dibujo encontramos valiosa información periférica respecto a la propia representación de la fachada. Sin embargo el primer detalle de este tipo sí que es estrictamente derivado del centro del dibujo; se trata de una sección de la fachada de Sicilia trazada al costado de la misma. Entre otras cosas, en ella podemos ver cómo Jujol imaginaba esa comunión entre los volúmenes salientes en voladizo y el propio cuerpo de la casa. Y aunque en esta fachada el cuerpo en voladizo no supera el metro de distancia, vemos cómo la tribuna de una de las habitaciones que da hacia la calle Sicilia parece literalmente surgir del muro de la fachada, no como cuerpo ajeno o colgado a la misma casa, sino como prolongación, como crecimiento. Esto es así porque Jujol soluciona este desfase mediante una línea curva continua con tres dobleces: el trazo curvo surge del antepecho de la ventana, se dobla para bajar y buscar el forjado, y en un último agudísimo doblez –creando incluso un vértice puntiagudo– termina por fundirse con el paramento de la casa. Con toda seguridad este trazo fue realizado sin levantar el lápiz del papel. Mediante este gesto casi caligráfico Jujol consigue que ambos trazos verticales se encuentren amablemente. Otro detalle importante es que aquí vemos indicada la altura interior del altillo. Aquí descubrimos que esta tribuna es compartida por dos estancias: una de ellas con 2mts. de altura libre, y encima de ésta, otra con 1,81mts. de altura libre. Confirmamos entonces, que la idea de vivienda en dúplex surgida en el segundo proyecto continúa aquí presente, e incluso se manifiesta con mayor claridad.

Justo debajo de este detalle en sección de la tribuna encontramos un segundo dibujo periférico encantador. Se trata de un criptograma, tan característico de Jujol, con el nombre de su amada Teresa. No olvidemos que por estos años su relación se había fortalecido aunque persistía la resistencia de sus familiares para consumir dicha relación en boda.²⁴ Un Jujol enamorado no puede dejar de pensar en su prometida, y en ese escapismo característico de sus dibujos



DG-303b. Boceto de fachada, 1923. Detalle de aberturas en planta baja.



DG-303e. Boceto de fachada, 1923. Detalle de sección.



DG-303f. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico: criptograma de Teresa.



DG-303. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico: segundo anagrama de Teresa.

²⁴ Josep M. Jujol Jr.; op. cit. p. 99.



DG-303g. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico: perspectiva interior de la cocina.



DG-303i. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico: sección de pasamanos.



DG-303h. Boceto de fachada, 1923. Boceto periférico: abstracción de esquema.



DG-300. Planta baja, 1923. Detalle de pilar en la esquina.

queda plasmado su nombre a manera de acertijo... “¡Qué aburrido solucionar esta sección! Si solamente pudiese estar con Teresa”.²⁵

Al costado de la sección encontramos un tercer dibujo periférico. Se trata de un pequeño croquis en perspectiva del interior de la cocina. Sorprende el tratamiento tan racional con el que Jujol soluciona este espacio. Un esquema de barra en “L” cuyo lado corto acoge el lavadero y la ventilación natural. Si no supiéramos que se trata de una obra de Jujol, fácilmente podríamos confundirla con cualquiera de las cocinas modernas propuestas por los vanguardistas alemanes durante ese primer lustro de los 20’s.

Y aún encontramos otros dos diminutos bocetos periféricos. El primero de ellos está en el margen izquierdo del dibujo y es una sección del pasamanos de la escalera principal. Aunque pueda parecer irrelevante, es una pequeña muestra de la capacidad de Jujol para pasar, sin ningún tipo de autocontrol, de lo macro a lo micro constantemente. Al mismo tiempo que resuelve una fachada va definiendo hasta los detalles más minúsculos. Tomando en cuenta la práctica manual que poseía, no le representaba ningún esfuerzo ir visualizando todas aquellas piezas accesorias al edificio pero esenciales para su forma de hacer; picaportes, molduras, pasamanos, barandillas, rejas, etc., todo aquello que para entonces ya había fabricado con sus propias manos, ahora le resultaba inevitable plasmarlo en el dibujo. El segundo y último minúsculo boceto tiene su relevancia ya que se trata de un ejercicio de abstracción que Jujol hace de este terreno. En él se indican únicamente los dos rasgos formales que seguramente nuestro autor consideraba como más significativos: las dos esquinas opuestas y enfrentadas del solar. Por una parte la esquina interior, absolutamente privada y alejada de la calle, Jujol la marca indicando un vacío, un hueco que se traduce en concavidad acogedora (cerca de él es donde Jujol coloca la espiral de la escalera), un vaciado de la esquina que busca dar origen a la habitabilidad. Por otra parte, dicho vaciado encuentra su polo opuesto en la esquina exterior –ésta, absolutamente pública y expuesta no solamente a la calle sino al gran vacío ubicado al frente del solar–, la cual Jujol decide marcar con un punto –claro símbolo de un pilar, claro símbolo de un llenado de espacio–, un tótem vertical que se lee como pura convexidad expuesta, gracias a este gesto la esquina se hace presente y casi podríamos decir que este espíritu latente de convexidad es lo que termina inflando la casa en este punto particular. Pero no nos adelantemos, son estos dos elementos como polos opuestos los que en gran medida representan la lectura que Jujol hace del solar y que encuentran su máxima expresión con el mínimo de medios en este diminuto dibujo.

²⁵ Encontramos una segunda representación del nombre de Teresa en el margen izquierdo del dibujo.

Desarrollo de las plantas.

Recordemos que más que perseguir un estricto orden cronológico, lo que se busca es comprender la manera en que Jujol resuelve sus proyectos a través del dibujo. Resulta verdaderamente difícil decir cuál de estas plantas fue la que se dibujó primero; cuando hay fechas, principalmente confunden y no son de ninguna ayuda. Por supuesto que siempre encontramos ciertos elementos útiles para agrupar dibujos. Pero en cualquier caso, el orden cronológico es irrelevante para nuestro interés, además, resulta absolutamente prescindible al tratarse de procesos tan cortos; en muy pocos días —específicamente entre el 13 y el 18 de octubre de 1923— Jujol soluciona este proyecto sobre el papel.²⁶

Debido al repetido interés de Jujol por resolver siempre primero (o al menos con mucha frecuencia) los aspectos estructurales más generales, para después dedicarse libremente a lo que más disfrutaba —lo accesorio, el ornamento—, podemos intuir que este proyecto no fue distinto. Aunque ya vimos que la primera visión del proyecto fue la fachada, Jujol inicia el desarrollo de las plantas buscando resolver la estructura. Por esta sencilla razón empezamos nuestro recorrido por las plantas con dos dibujos estructurales. Si no los primeros, podemos estar seguros de que se trata de dibujos iniciales.

El primero de ellos es una planta del envigado del piso de entresuelo, el que cubre la planta baja (DG-293). Quizá por su carácter abstracto —lo que lo hace el dibujo más sugerente de todas las plantas—, este dibujo es el que representa con mayor claridad las intenciones importantes. Las concavidades y vacíos creados alrededor de la esquina interior del solar, la convexidad e inflamiento de la esquina exterior, y la estructura solucionada muy racionalmente: envigados perpendiculares a cada una de las calles. De estas tres ideas, es esta última la que es objeto principal del dibujo, pero no dejaremos de estudiar las dos primeras.

Respecto a la solución estructural, además de las dos direcciones del envigado vemos que una gran viga paralela al muro de fachada de la Diagonal atraviesa el solar de lado a lado. La distancia entre este trazo y el propio límite de la calle es de 4,37mts. Debido a que la luz de esta viga maestra es de 8mts., existe un apoyo intermedio solucionado mediante un pilar ubicado a 3,10mts. del muro adosado al límite del solar. En el dibujo, lo que vemos primero es un gran rectángulo sombreado (de 1,07 x 0,56mts.) que representa una pieza que funciona como articulación entre viga y pilar, pero debajo del sombreado de dicha placa rectangular reconocemos un trazo en cruz que no puede ser otra cosa que un pilar. Ahora bien, esta placa articuladora también tiene la función de solucionar el desplazamiento en planta del eje vertical del pilar, y es que como

²⁶ Los dos únicos dibujos fechados en 1924 corresponden a posteriores intentos de plantear alternativas al proyecto ya resuelto en octubre del 23.



DG-293. Envigado del entresuelo, 1923.



DG-293a. Envigado del entresuelo, 1923. Detalle de la escalera y el vestíbulo.



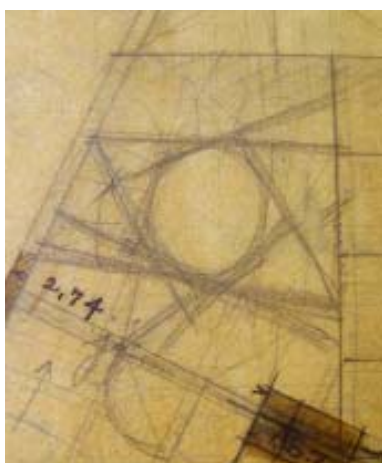
DG-293a. Envigado del entresuelo, 1923. Ubicación de pilar. Trazos intercalados.



DG-293. Envigado del entresuelo, 1923. Inflamamiento de la esquina.



DG-293. Envigado del entresuelo, 1923. Trazos circulares que invaden la calle.



DG-293a. Envigado del entresuelo, 1923. Escalera en espiral.



Casa Bofarull, 1914. Envigado en espiral que cubre la escalera.

comprobaremos más adelante, este pilar en planta baja se desplaza 75cms. sobre el eje de la viga y en dirección a la calle Sicilia; este desplazamiento queda salvado gracias a esta pieza de gran tamaño. Finalmente, este doble pilar termina siendo un elemento muy importante para la distribución ya que es el elemento que ancla la escalera y que la pone en contacto con el interior de las viviendas. El hecho de que permanezca inamovible a lo largo de todo el desarrollo de las plantas ya nos indica su grado de relevancia. La viga maestra recibe viguetas de ambos sentidos, y es por tanto, el principal eje estructural del proyecto. Descubrimos que aquella viga maestra sobre la que se apoyaban varias de las viguetas en abanico del segundo proyecto tiene aquí su evolución. Aunque hay que decir que el aspecto más interesante de aquella –el enfoque naturalista, una raíz desde la que radiaban los trazos secundarios– no está aquí presente. Pero aún así encontramos otro antecedente de este eje –esta vez geométrico, de proporción– en el segundo proyecto: la distancia entre este trazo y el límite paralelo de la Av. Diagonal es prácticamente la misma en ambos casos, poco más de 4,30mts., que es justo lo que se aleja la escalera de la calle y da origen al espacio del vestíbulo. Todo esto nos confirma que Jujol no ha olvidado en absoluto ese segundo proyecto realizado un par de meses antes, mucha de su geometría la volvemos encontrar ahora. De cualquier manera, tanto esta solución del envigado en dos direcciones, como su articulación mediante este viga maestra, son la esencia estructural de este tercer y definitivo proyecto.

Aunque está claro que no es el objetivo del dibujo, no podemos pasar por alto el detalle en la esquina exterior del solar. Aquí ya aparece representado ese inflamamiento de la casa cuyo punto crítico es precisamente esta esquina. Jujol repite la tribuna volada en curva ya presente en el segundo proyecto, aunque ahora no la prolonga hasta la fachada de Sicilia, sino que se detiene justo después de envolver la esquina, gesto que da más contundencia volumétrica precisamente a dicho punto. Otro gesto que vemos relacionado con este espíritu de generar cuerpos convexos hacia la calle, es la serie de trazos circulares que parecen estar intentando ubicar aquel cuerpo cilíndrico que invadía el espacio de la acera en el segundo proyecto. Como veremos en el dibujo siguiente, efectivamente, dicho elemento se recupera tanto en la planta baja como en el entresuelo.

Pero sin duda alguna lo que más llama la atención de este dibujo es la representación de la escalera. Aunque es un intento de Jujol por solucionar su estructura a través de un envigado en espiral –puede hablarse de una evolución del tipo de envigado utilizado en la cubierta de la escalera de la casa Bofarull– lo que termina revelando el dibujo es, otra vez, un movimiento en espiral, una fuerza centrífuga que genera un vacío. Conocemos la obsesión de nuestro autor por introducir este movimiento ascendente en cada oportunidad que tiene –particularmente en las escaleras–, pero aquí podríamos hablar también de un desarrollo cuyo origen lo

encontramos en el primer proyecto (la casa unifamiliar), donde se propone una escalera en espiral cuadrada que se va abriendo conforme se sube, para después pasar a una espiral inscrita en un círculo perfecto (en el segundo proyecto, el edificio de dos plantas), y finalmente terminar con esta espiral estructural inscrita ahora en un trapecio que a manera de diafragma deja libre el centro.

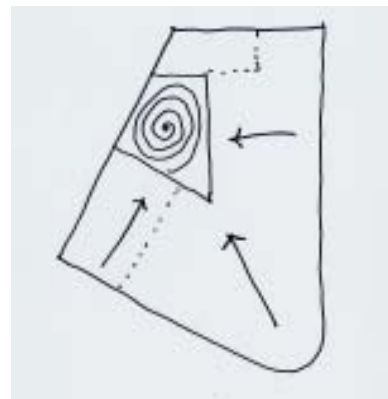
Ahora bien, el espacio destinado a este movimiento se encuentra perfectamente delimitado. Se trata de una reproducción a menor escala de la geometría del propio solar, como si su propia forma se hubiese encogido y generado ese hueco. La relación entonces entre escalera y terreno es de absoluta correspondencia. Este espacio trapezoidal en el que se inscribe la escalera está acompañado de dos vacíos importantes: el patio de ventilación y el vestíbulo de la casa. Respecto al primero, ya mencionamos la intención de crear habitabilidad a través de una concavidad en la esquina más inhóspita del solar. Pero respecto al vestíbulo hay un par de cosas importantes que decir; una relacionada con los trazos que nos muestra el dibujo, y otra con la estructura que esconde.

Trazos. Siendo éste el dibujo más abstracto del vestíbulo, podemos considerarlo como el inicial. Por ahora, únicamente aparecen tres trazos en dicho espacio, todos ellos curvos. El primero de ellos parece tener su origen en una de las viguetas de la escalera; en una aparente búsqueda de continuidad, uno de estos trazos diagonales se escapa, pero en lugar de prolongarse hacia la calle se retuerce intentando volver a la escalera, lo que genera una especie de bulto que invade el espacio del vestíbulo. El segundo de ellos busca conciliar dos trazos paralelos ligados a la estructura: que el trazo recto de la última vigueta termine en la placa rectangular que articula viga y pilar. Este desplazamiento representa lo que posteriormente será el muro que cierra la parte baja de este espacio, lo que quiere decir que dicho espacio se ensancha un poco conforme se aleja de la calle. Por último, también puede reconocerse —ya que el trazo es muy tenue— una tercera incursión del lápiz de Jujol en este espacio. Se trata de una escalera recta adosada al muro de la medianera. El trazo más reconocible es su arranque, el cual también es delineado de forma curva y que representa la habitual intención de ensanchar la escalera en su contacto con el suelo.

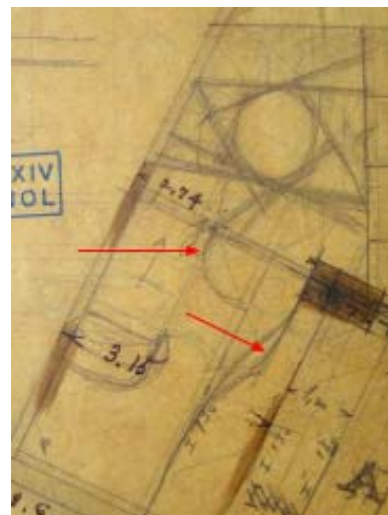
Estructura. La crujía que Jujol deja para el vestíbulo queda condicionada por el dimensionamiento estructural. Tanto el pilar fundamental, colocado a 3,10mts. del muro limítrofe, como la distancia entre la viga maestra y el muro de fachada de la Diagonal, 4,37mts., permanecen invariables durante todo el proyecto; de manera que el tronco estructural de la casa se encuentra perfectamente ubicado desde el principio. La gran mancha rectangular al centro de este dibujo no hace sino afirmar que este punto neurálgico del edificio ya ha sido fijado. Finalmente, a partir de este par de elementos estructurales que condicionan el vestíbulo



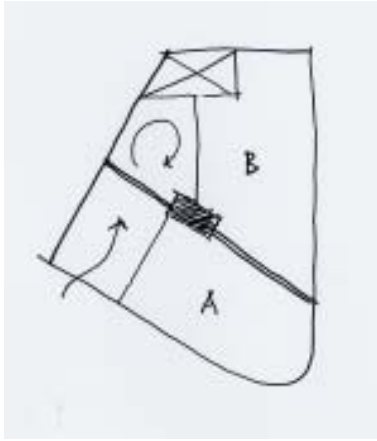
DG-277 y 278. Plantas del primer proyecto, 1922. Escalera en espiral que se abre.



Esquema de correspondencia entre el solar y la geometría de la escalera.



DG-293a. Envigado del entresuelo, 1923. Trazos intercalados en el vestíbulo.



Esquema de la división de áreas.

(eje de la viga y eje del pilar), podemos esquematizar aún más la propuesta: dos grandes áreas de envigado (identificadas por el propio Jujol como A y B), el área libre del patio en la esquina, el área de la escalera que repite la geometría del solar, y finalmente el área rectangular del vestíbulo.

Pero este último espacio, al ser resuelto en doble altura, tiene dos anchuras. En planta baja respeta el eje estructural del pilar, pero a nivel del entresuelo el espacio se estrecha a 1,85mts. Lo cual quiere decir que parte del espacio interior de la vivienda del entresuelo invade el espacio del vestíbulo.



DG-294. Planta del entresuelo, 1923. Detalle de la escalera. Ubicación del pilar.

Para entender mejor todo esto nos detendremos brevemente en otro dibujo que muestra la distribución en planta del piso de entresuelo (DG-294). Aquí vemos que efectivamente existen dos escaleras separadas. La espiral que queda inscrita en el trapecio que ya mencionamos, y otra escalera recta que salva el desnivel del entresuelo. El espacio que articula a ambas es un pequeño rellano que da acceso a la vivienda del entresuelo y donde reencontramos aquel trazo curvo surgido de una de las viguetas de la escalera; ahora, aquel bulto está delineado como un perfecto cuarto de círculo y convertido en mirador de la doble altura del vestíbulo. A este nivel vemos el espacio del vestíbulo más estrecho, con 1,85mts. de ancho. Más importante todavía es que aquí sí vemos indicados los dos pilares fundamentales en el esquema estructural. Uno de ellos marcado con un gran manchón de tinta, y el otro indicado con una cruz. Con línea punteada descubrimos el trazo de la placa rectangular que articula ambos pilares con la viga maestra. De hecho, al margen del dibujo encontramos un detalle de dimensionamiento de este elemento, donde se indica un rectángulo de 90 x 60 cms. Pero sin duda, es otra vez el dibujo –ese manchón de tinta al centro es contundente– el que nos sigue recordando el tronco estructural del edificio. En cuanto a la distribución la idea del proyecto anterior se mantiene: patio y escalera en la esquina más oscura del solar,²⁷ estancias en el perímetro buscando la luz de la fachada, y al centro, el hall de entrada. En el salón, finalmente vemos la solución para ese bulto que sale de la fachada y que ocupa parte de la acera, curiosamente Jujol termina ubicándolo en una esquina de este espacio y no al centro como en el proyecto anterior. Al margen del dibujo, una vez más aquí encontramos al Jujol reciclador. Este dibujo está trazado en el reverso de una carta que J. Espinagosa (proveedor de vidrios, cristales y baldosas) le dirige a Jujol en septiembre de 1923 como cotización de unas baldosillas.



DG-294. Planta del entresuelo, 1923. Detalle de pilares estructurales.



DG-294. Planta del entresuelo, 1923. Detalle de placa rectangular.

El segundo dibujo de carácter estructural es el envigado del piso principal (DG-298). Aquí encontramos los mismos elementos que en el plano estructural anterior, la escalera y el patio trapezoidales no varían, y confirmamos que se sigue aplicando el sistema de

²⁷ Aunque ahora el patio ha quedado reducido a una tercera parte del representado en el anterior dibujo estructural.

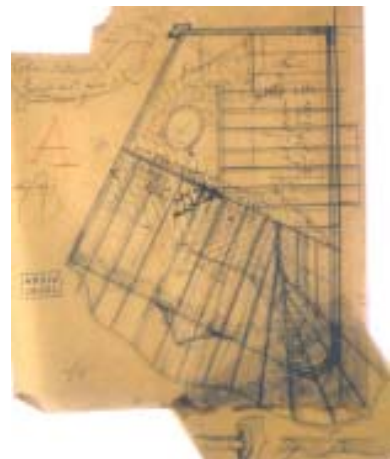
envigado perpendicular a cada calle. La única variación es la ocasionada por la tribuna en voladizo que abarca toda la fachada de la Diagonal y envuelve la esquina. Aunque realmente el único punto donde hay un cambio significativo es en la esquina, ya que en el resto de la fachada lo único que sucede es que las viguetas se van recortando según el trazo sinuoso del forjado. Es en la esquina donde Jujol recupera la idea del envigado en abanico utilizada en el anterior proyecto, pero lo hace de una manera mucho más limitada. Ahora el trazo en abanico no surge de la escalera, de hecho, ésta última no tiene ningún tipo de relación con lo que sucede en la esquina. Aquí vemos cómo dos elementos que inicialmente habían encontrado una comunión poética y práctica, se desvinculan por completo, quedando aislados uno del otro y perdiendo todo fundamento sintético. Aún así, este nuevo trazo en abanico sigue teniendo una viga raíz a partir de la cual se van ramificando otras viguetas secundarias. La idea naturalista basada en las nervaduras de una hoja vegetal persiste, aunque de manera tímida. Y finalmente, este es el envigado que termina construyéndose. Lo pudimos comprobar *in situ* a través de un hueco en el cielo falso del primer piso de la casa. Ahí pudimos ver tanto la viga maestra como el apoyo de las viguetas en ambas direcciones. Con esto, pudimos descartar definitivamente que el envigado en abanico del segundo proyecto se hubiese llevado a cabo. La síntesis tan contundente que había conseguido Jujol en ese segundo proyecto mediante escalera y estructura, desaparece, y es otra vez un juego de elementos yuxtapuestos el que termina presente en el papel.

Encontramos otros dos bocetos periféricos al dibujo principal. El primero de ellos es un detalle en fachada del recorte de las viguetas en la esquina. Una línea ondulada va sorteando cada perfil “I” de manera que el ancho del forjado queda dividido en dos; una especie de faldón continuo colgado de las viguetas, y trozos aislados de un fondo que esconden tras de sí los perfiles “I”. Con toda seguridad Jujol imaginaba este detalle como un juego cromático. Pero lo que también revela este pequeño croquis es que hay una intención de dejar expuesto el espesor del forjado en voladizo. El segundo boceto es el detalle del capitel de un pilar. No se especifica de qué pilar se trata, pero la idea representada es la de fundir el pilar con el cielo o cubierta que lo recibe.

Un último detalle de este dibujo es que aquí vemos otra vez manifestado tanto el espíritu de reciclaje como la habilidad de Jujol para solucionar las necesidades de la manera más simple. Ante la dificultad de que el tamaño del papel utilizado era insuficiente para incluir la totalidad de la planta, Jujol añade otro trozo de papel, y literalmente encolándolo, fabrica otro práctico *collage* que le permite tener un pliego suficientemente grande para completar el dibujo.



DG-294. Planta del entresuelo, 1923. Y detalle de la carta sobre la que está trazada.



DG-298. Envigado del piso principal, 1923. Racionalización del esquema.



Imagen del envigado a través de un hueco del cielo falso en el segundo piso.



DG-298a. Envigado del piso principal, 1923. Corte de viguetas en la esquina.



DG-298. Envigado del piso principal, 1923. Croquis de un pilar.



DG-299. Planta del piso principal, 1923.



DG-299a. Planta del piso principal, 1923. Detalle de la escalera. Ensanchamiento.

El siguiente dibujo –directamente relacionado con el anterior de carácter estructural– es un esquema en planta del piso principal (DG-299). Que además de estar acompañado de numerosas anotaciones y dibujos periféricos, también es otro auténtico *collage*. Aquí Jujol ensaya una distribución muy racional de las estancias alrededor del hall de entrada. El carácter que dicho espacio recibidor tenía en el segundo proyecto aquí no se rescata, y termina siendo un espacio ortogonal alineado con el orden de trazos derivados de la dirección de la Av. Diagonal. Una de las estancias ligadas a este recibidor se prolonga más allá del muro de fachada produciendo una tribuna rectangular con menos de un metro de voladizo sobre la calle Sicilia (esto ya se indicaba en el esquema anterior del envigado). Otra serie de trazos reconocibles son las tenues diagonales que sombrean algunos espacios ubicados entre la escalera y el muro de la fachada de Sicilia; es la manera que utiliza Jujol para indicar las áreas que serán cubiertas por el altillo. Uno de esos espacios es precisamente la habitación con la tribuna, lo cual nos confirma lo antes visto en el dibujo de la fachada: que esta pequeña tribuna sobre la calle Sicilia es compartida por dos habitaciones (una encima de otra) de la misma vivienda. También de manera muy tenue –y adosada a uno de los muros que contiene la escalera en espiral–, vemos el trazo de la estrecha escalera que conduce a este altillo. Y si nos acercamos al dibujo, descubrimos que sus primeros escalones están girados respecto al muro que separa ambas escaleras; orientados de esta manera en diagonal, estos escalones aumentan la presencia de dicho muro, ya que al iniciar el ascenso es inevitable toparse de frente con él.

Otros trazos reveladores que descubrimos gracias a este acercamiento, están relacionados con la definición final del patio y de la propia escalera. Todo parece tener origen en el reducido espacio circular de la escalera: debajo del trazo en tinta vemos que se esconde un segundo trazo a lápiz que indica un alargamiento de esta elipse hacia el patio de ventilación. Este movimiento, que con toda seguridad buscaba ampliar ese vacío central,²⁸ inevitablemente genera otro: empuja hacia atrás el muro que separa la escalera del patio, pero en lugar de un desplazamiento en paralelo, Jujol traza dicho muro en otra dirección, de manera que ahora es perpendicular a la medianera a la que la escalera está adosada. Más que de un desplazamiento, deberíamos hablar de un giro en dicho trazo. Este movimiento, originado por la dificultad de insertar la escalera en tan reducido espacio trapezoidal, es el que después termina siendo el definitivo. Por otra parte, vemos que el muro paralelo a la calle Sicilia se prolonga hasta la medianera trasera, de esta forma el patio se reduce a casi la mitad de su área original y queda contenido en dos trazos perpendiculares a cada una de las medianeras.

²⁸ Originalmente esa elipse tenía como dimensiones: 1,0 x 1,25 mts.

Pero quizá lo más relevante de esta planta sea la ubicación y detalle de algunos elementos estructurales importantes. Por una parte, tenemos que no deja de indicarse el pilar en el que se apoya la viga maestra. Confirmamos que la luz entre este pilar y el muro de la medianera es el mismo manejado desde el principio: 3,10mts. Por otra parte –y como aspecto más novedoso del dibujo–, tenemos que aparecen indicados otros tres pilares alineados al muro de la fachada de Diagonal liberando al mismo de cualquier función estructural. Liberar de cargas a prácticamente la totalidad de la fachada otorga a Jujol la posibilidad de poder componer la imagen que busca conseguir de esta casa hacia el exterior. La solución estructural le posibilita el lienzo en blanco en fachada que él quería. En este nivel de piso principal, estos tres pilares quedan dentro del espacio interior de la vivienda, pero aún así, dos de ellos están alineados a ejes estructurales –y al parecer, embebidos en algún muro–, mientras que el más cercano a la esquina queda completamente exento.²⁹ Posteriormente este último pilar –y a través del tratamiento en su superficie–, se convierte en una representación formal del movimiento giratorio de la tribuna alrededor de la esquina. De hecho, por vez primera, aparece completo el trazo curvo de la tribuna en voladizo, perfectamente delineado y con su perfil definitivo. El curioso hecho de que estos tres pilares sean representados en el dibujo con una cruz inscrita dentro de una circunferencia merece un comentario aparte.

Abrimos un breve paréntesis para apoyarnos en otro pequeño dibujo. Se trata de un boceto en planta expresamente dedicado al detalle y cálculo de estos tres pilares (DG-297). A pesar de su carácter esquemático, podemos ver la ubicación exacta sobre el eje del muro y la orientación desfasada de cada uno de los pilares (se trazan a 45° respecto al muro que los acoge). Pero sin duda lo más relevante es un minúsculo detalle de la sección del pilar en cruz. Vemos que se trata de cuatro perfiles en “L”, de 90mm. cada uno, soldados por su exterior formando de esta manera una cruz simétrica con 18cms. de anchura total. Una anotación que reza: *Capacitat a 4m. 34 T*, define la capacidad de carga de dicho pilar. Sabemos que no es la primera vez que Jujol utiliza el pilar en cruz,³⁰ y de hecho, podríamos hablar de cierto continuismo al utilizar este elemento estructural. Pero a diferencia de aquellos utilizados antes, en esta casa Jujol decide insertar estos pilares dentro de perfiles circulares. La distinción entre mostrarlos y ahora ocultarlos no puede deberse a otra cosa que no sea la propia naturaleza de este proyecto ya manifestada desde el papel. Una obra que está siendo concebida como toda una serie de trazos giratorios acepta mal unos pilares en



DG-299b. Planta del piso principal, 1923. Ubicación de los pilares.



El pilar exento del piso principal queda envuelto en una espiral.



DG-297. Boceto de ubicación de pilares. Detalle de pilar en cruz y especificaciones.

²⁹ Es precisamente la unión de este pilar exento con una cubierta la que Jujol dibuja con detalle en uno de los márgenes de la planta anterior del envigado.

³⁰ La referencia inmediata son los pilares en cruz de la galería del Teatro del Patronato Obrero en Tarragona. Los cuales fueron construidos de la misma manera –4 perfiles en “L– durante las obras de reforma llevadas a cabo en 1908.



Teatro del Patronat Obrer, 1908. Detalle de un pilar en cruz.

forma de cruz. Esto lleva a Jujol a proponer anchos cilindros que envuelven y esconden el verdadero perfil del pilar. Pero de cualquier manera, la referencia al pilar *miesiano* es inevitable. Y la posibilidad de considerar este pilar como un antecesor de aquél está ahí y siembra inquietudes que pueden derivar en investigaciones más específicas.

Volviendo al anterior dibujo de la planta, encontramos un único detalle periférico a destacar. Aunque hay tanto esmero y atención volcado en él que dudamos que el calificativo de periférico sea el adecuado. Se trata del gran dibujo en vertical de unos escudos heráldicos que combinan la bandera catalana con el dibujo de unas águilas de carácter germánico. Como en anteriores ocasiones, nuestro autor utiliza estos escapes como mero divertimento, como desvío de atención. De igual manera, vemos que se entretiene en la caligrafía de la nomenclatura de las calles.



DG-299. Planta del piso principal, 1923. Boceto periférico: escudos.

Existe un dibujo directamente ligado a esta planta del piso principal –de hecho, ambos están fechados el 13 de octubre de 1923–, se trata de una planta de los pisos 2do, 3ero y 4to (DG-295). Aquí se repiten los trazos del piso principal en cuanto a distribución, escalera y patio. Reconocemos como único rasgo distinto la serie de trazos circulares que definen lo que parecen ser una serie de balcones hacia la Diagonal. En principio puede parecer que Jujol está ensayando una alternativa para la solución de la tribuna volada, pero no es así. La propuesta representada en esta planta de dichos elementos en voladizo es la que correspondería a estos niveles superiores que retrata el dibujo: 2do, 3ero y 4to piso. Esto significa que la tribuna volada que envuelve la esquina únicamente está presente en el piso principal, mientras que en los pisos superiores únicamente hay una tribuna al centro flanqueada por dos balcones a cada lado. El carácter simétrico de esta solución no existe en el piso principal. Ahora bien, en este dibujo también vemos un trazo circular en la esquina, pero éste puede ser simplemente la representación de la cubierta de la tribuna del piso principal; o bien –y de manera más sugerente–, puede tratarse del origen de la idea de prolongar el balcón izquierdo hacia la esquina, repitiendo el mismo trazo de la tribuna de abajo.



DG-295. Planta de los pisos, 1923.

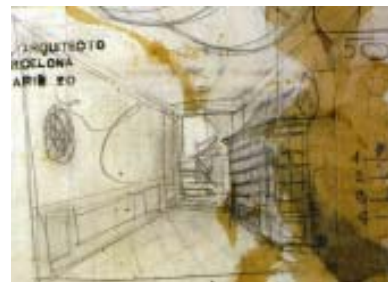
El otro aspecto relevante de este dibujo lo encontramos en otro de los habituales bocetos al margen que continúan apareciendo. En la parte inferior del dibujo, Jujol traza una pequeña perspectiva interior del vestíbulo de la casa. Llama la atención que este detalle aparezca en esta planta que no tiene ningún vínculo con este espacio. Esto nos habla tanto del desarrollo transversal en el proceso –va pasando de un dibujo a otro indistintamente–, como del carácter impetuoso de nuestro autor –dibuja conforme se le van ocurriendo cosas, cogiendo el primer papel que se encuentra–. En esta pequeña perspectiva, vemos que adosado al muro izquierdo aparece una vidriera que representa el kiosco que Jujol contemplaba para este

espacio; y al fondo, vemos el arranque de la escalera en espiral. Curiosamente, no aparece ningún indicio de aquella primera escalera recta que conectaba el nivel del acceso con el del entresuelo.

Pero además de sus múltiples correspondencias –la escalera, la distribución, etc.–, confirmamos la relación entre estas dos últimas plantas (piso principal y pisos superiores) con el hallazgo de dos dibujos que representan un pasado a limpio exacto de dichas plantas (DG-301 y DG-302). Seguramente trazadas como base para realizar las plantas que se entregarían al ayuntamiento,³¹ estos dos dibujos condensan, y por tanto representan, una de las etapas finales del proyecto.

Finalmente, hay un par de dibujos de la planta baja que ya muestran la última solución de la escalera (DG-292 y DG-300). El primero de ellos es un dibujo en proceso, mientras que el segundo es un pasado a limpio, un dibujo ya cerrado. Pero en ambos ya aparece indicado el cambio de dirección del muro que separa escalera y patio de ventilación. Como ya dijimos antes, este muro pasa de ser perpendicular a la calle Sicilia (rasgo que mantiene en casi todos los dibujos) a ser otro trazo paralelo al muro de fachada de la Diagonal. Esta versión del área trapezoidal que encierra a la escalera es la que termina siendo construida. También en ambos dibujos se representa la versión final del vestíbulo y se incluye la leyenda *kiosco* en el espacio contiguo al mismo (aunque éste nunca llega a construirse). Otro detalle importante es que aquí comprobamos que el pilar central termina llegando al suelo a una distancia de 3,85mts. del muro adosado al límite del solar. Realmente este punto era el fundamental desde el principio, ya que viene indicado por uno de los vértices del trapecio, justamente el del ángulo más cerrado –aquél que puede interpretarse como reproducción de la esquina del terreno–. Lo que sucedió es que este punto no pudo prolongarse a los pisos superiores ya que Jujol adelantó el umbral de acceso de cada una de las viviendas, ocupando parte del área trapezoidal, de manera que este vértice del trapecio quedaba en el interior de la vivienda y alejado de cualquier muro. Así, vemos que en los trazos de Jujol, la geometría no termina imponiéndose de manera absoluta, con frecuencia encontramos desplazamientos y discordancias.

Por otra parte, en la primera de estas dos plantas (DG-292), vemos que se marcan cuatro letras “P” en algunos de los vanos de ambos muros de fachada. Con toda seguridad esta nomenclatura indica la ubicación de las puertas. Pues bien, Jujol propone cuatro: la puerta principal sobre la Diagonal (alineada con el vestíbulo y la escalera), la puerta que abre la esquina (acceso principal al almacén), una segunda puerta al almacén como acceso de servicio (sobre la calle Sicilia), y una última puerta como acceso al espacio de servicio



DG-295. Planta de los pisos, 1923. Boceto periférico: perspectiva del vestíbulo.



DG-302. Planta del piso principal, 1923.



DG-292. Planta baja, 1923. Última versión de escalera.



DG-300. Planta baja, 1923. Detalle de la escalera.

³¹ El expediente de esta casa en el Arxiu Administratiu Municipal de la Ciutat de Barcelona se encuentra extraviado o robado. Exp. núm. 27-323 del año 1924 y con dirección c/Argüelles y Sicilia.



DG-291. Planta baja, 1924.

que comunica con el patio de ventilación (también sobre Sicilia). En este último espacio, Jujol marca una flecha dirigida al patio con la leyenda *Ayre*. La idea de ventilar el patio a través de este espacio queda aquí representada.

Solamente dos de los dibujos que se conservan están fechados en 1924. Al parecer, pasados más de seis meses del desarrollo principal de este proyecto (recordemos, mediados de octubre de 1923), Jujol retoma sus herramientas de dibujo para ensayar algunas soluciones alternativas para la escalera. Teniendo en cuenta la fijación de nuestro autor por las escaleras en espiral, seguramente fue el propio cliente el que pidió buscar otras soluciones más convencionales y económicas para dicho elemento.



DG-292. Planta de los pisos, 1924.

El primero de estos dibujos es una planta baja (DG-291), en la que básicamente se repiten todos los rasgos de la anterior, con excepción de dos. Aunque el espíritu del dibujo parece ser el de calcular las distintas áreas en planta, lo primero que llama la atención es la propuesta para la escalera; en lugar de una espiral, vemos que se resuelve en 4 tramos rectos, siguiendo fielmente los trazos del trapecio que la envuelven. El segundo detalle que aún no aparecía es el pilar en la esquina. Esta columna de carácter totémico, abre el acceso del almacén y lo bifurca en dos. Vemos otra vez, aquellas intenciones iniciales representadas: el vacío creado en la esquina interior, y el espacio ocupado por un elemento de alta presencia material –un tótem en planta baja, una tribuna en el piso principal– en la esquina exterior.



DG-305. Sección de fachada, 1923.

El segundo de estos ensayos con la escalera lo encontramos en una planta de los pisos superiores (DG-296). Vinculada por completo con la primera planta de los pisos (misma distribución, tribunas y balcones, etc.)³², en este caso se trata de un desafortunado ensayo para insertar una escalera completamente cuadrada. Sólo basta con ver el carácter de los trazos, para poder sentir el desacuerdo de nuestro autor a este tipo de solución.

Dibujos adicionales.

El primero de ellos es la única sección que se conserva del proyecto (DG-305). Por el rótulo reconocemos que se trata de la preparación del dibujo a entregar al ayuntamiento. La información relevante contenida aquí pasa por comentar dos cosas. Primero, hacer notar la diferencia en la anchura de los muros. En planta baja y entresuelo es de 60cms., mientras que en los niveles superiores es de 30cms.; hecho que viene a confirmar la intención inicial de tener una base sólida y pétreo para sostener lo importante de la casa, la tribuna. Y segundo, destacar el desnivel fácilmente salvable entre el nivel del

³² Ver DG-297.

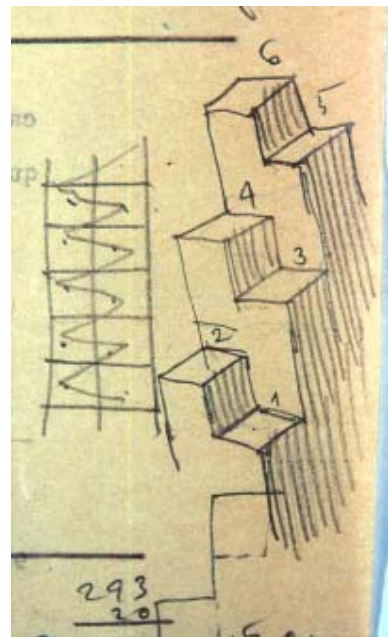
vestíbulo y el del entresuelo. Tanto la existencia de tres escalones sobre el umbral mismo de la casa, como el hundimiento y poca altura de los bajos, hacen posible que dicho desnivel no supere los 1,70mts. Pero además de estos dos aspectos, encontramos de nuevo un dibujo periférico significativo: un pequeño boceto de una escalera con las huellas traslapadas. Siendo un tipo de escalera comúnmente utilizada en espacios muy reducidos, es un elemento con múltiples aplicaciones en este proyecto, aunque lo más probable es que Jujol la estuviese considerando para ser utilizada en la escalera del altillo.

Otro dibujo adicional importante es un detalle en fachada de la esquina vista desde la Diagonal (DG-306). Jujol únicamente dibuja la planta baja y el entresuelo, pero sabemos la importancia que tiene la esquina en este proyecto, como también sabemos que encima de estos dos niveles hay una tribuna volada que se traduce en un cuerpo cóncavo con una presencia material más que notable. Esta información intencionalmente omitida aquí, es fundamental para entender el juego de contradicciones que nuestro autor propone. Un gran cuerpo cóncavo, que en principio puede parecer pesado, se desmaterializa con el uso excesivo del vidrio; debajo de éste, una cuña cuya rigidez natural se ablanda con otro gran vano acristalado; y sosteniendo estos dos cuerpos de formas rígidas pero de poca presencia material, un único pilar. Bajito y ancho, este pilar –como un personaje familiar y cercano–, recibe al peatón y hace amable su encuentro con una esquina incómoda. Contradictorio, como muchos de los elementos *jujolianos*, su única carga real es el forjado del entresuelo.

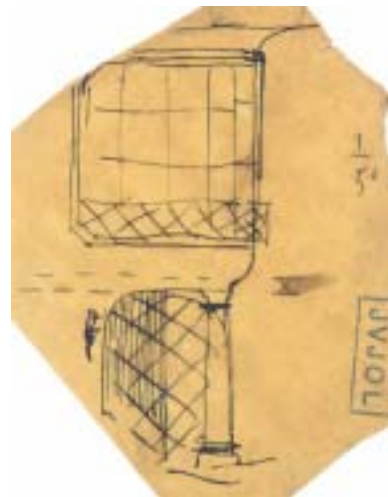
Fragmentos de una segunda fachada.

El dibujo con el que concluimos es –al igual que en el inicio–, una fachada. O más bien, algunos fragmentos de la misma (DG-304). El deterioro en el que se encontraba el dibujo condujo a una reconstrucción parcial realizada posteriormente.³³ A pesar de esto, se puede ver casi íntegramente el sector izquierdo –adosado al solar vecino– de la fachada de Diagonal.

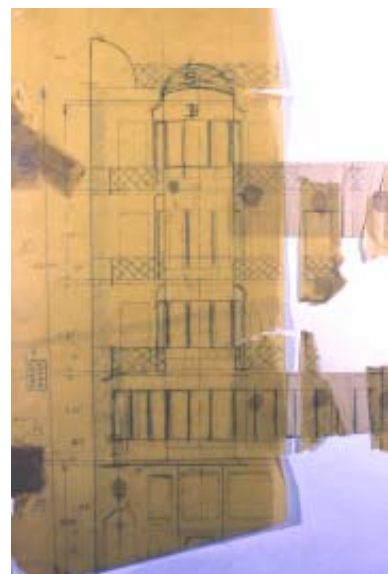
Inevitablemente, lo primero que notamos es que la imagen producida ha cambiado mucho respecto a la primera fachada de este tercer proyecto. Para empezar, los remates son completamente distintos. Aquellos grandes remates verticales que se elevaban sobre la altura de la casa aquí no existen; en un cambio radical de planteamiento, nuestro autor propone un énfasis en el carácter horizontal de la casa. El cuerpo de la tribuna en vertical tiene como remate un cupulín de muy bajo perfil que no supera la altura de la barandilla que cierra la azotea. Es una lástima que no podamos ver si en esta propuesta Jujol consideró algún tipo de remate para la esquina, pero con lo visto en este fragmento, lo dudamos mucho.



DG-305. Sección, 1923. Detalle de escalera con huellas traslapadas.

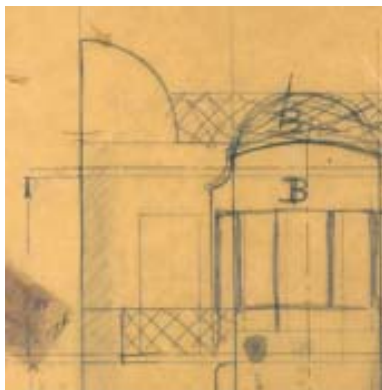


DG-306. Fragmento de fachada, 1923. Detalle de pilar en esquina.



DG-304. Fragmento de fachada, 1923.

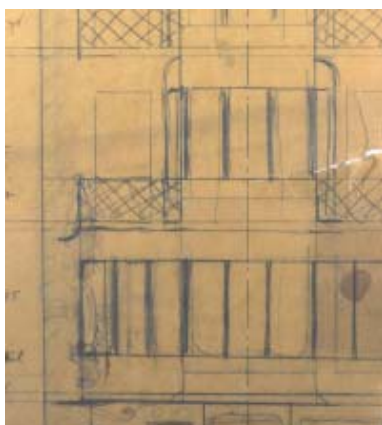
³³ Seguramente realizada por su hijo Josep Ma. Jujol Jr.



DG-304. Fragmento de fachada, 1923.
Detalle de remate.



Casa Ximenis, 1913.



DG-304. Fragmento de fachada, 1923.
Detalle de tribuna.



Aspecto de la casa cuando Jujol abandona las obras.

De hecho, el punto más alto de la fachada viene siendo el encuentro de la línea del pretil con la casa vecina, resuelto mediante un trazo circular. Sabemos que no es la primera vez que Jujol utiliza este gesto de sugerir que la línea que termina la fachada surgiese de la casa vecina.³⁴ Pero no deja de ser significativo pensar que en este proyecto los puntos más altos de toda la fachada sean ambas orillas, dejando que sea una neutra y continua línea horizontal la que recorra toda la esquina. Sugerir esto, es lo que más se agradece de este dibujo troceado.

Pero dejando los remates, descubrir que el resto de los principales elementos de la primera fachada de este proyecto se mantienen (la tribuna continua en el piso principal, la parte de ésta que se eleva hacia los pisos superiores, la simplicidad de las aberturas en la parte baja, etc.), no hacen sino confirmar que nos encontramos ante cambios meramente formales, de superficie. En general, lo que este último dibujo verdaderamente representa es una depuración en los trazos y una simplificación geométrica. La pregunta inevitable entonces es: ¿Qué es lo que lleva a Jujol a pasar de todas aquellas primeras fachadas aún deudoras del trazo barroco a esta fachada de líneas más depuradas? ¿Cómo consigue dejar atrás aquellos trazos con los que tanto disfruta, al mismo tiempo que se olvida de lo figurativo y de los mensajes religiosos? Tenemos el convencimiento de que la respuesta se encuentra en el desarrollo de las plantas. Después de haberse sometido a este proceso racionalizador, era sólo cuestión de tiempo para que este espíritu se transmitiera a todo tipo de dibujos. La abstracción que va desarrollando con las plantas se contagia en la propuesta final de la fachada. No existe otro proyecto donde Jujol haya desarrollado tanto en planta. Al menos no se ha conservado ninguna evidencia de ello. Esto otorga a este proyecto un carácter excepcional. Finalmente, estamos ante el proyecto más convencional de Jujol en cuanto a manera de proyectar, donde las principales soluciones se dan en planta y la fachada termina siendo un producto menor. Paradójicamente, un autor que suele iniciar sus proyectos con una primera imagen, con una primera impresión, termina negándola en el tramo final del proceso; aquella idea de conseguir una fachada como imagen, como representación de algo, parece haber quedado olvidada con este último y definitivo dibujo.

Jujol logró terminar el edificio hasta el segundo piso –le faltó el ático y terminar con los remates– pero lo construido respeta mucho las intenciones transmitidas de esta última fachada.

³⁴ Recordemos la casa Ximenis en Tarragona por ejemplo. Obra de 1913.

CAPÍTULO V

Notas sobre el proceso proyectual II: Iglesia de Vistabella.

Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar al templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren hacia donde sale el sol, hacia Oriente... cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz.

Fulcanelli.
El misterio de las catedrales.
(1922)



Vista interior de la puerta de acceso al templo.

La iglesia que concibe Jujol para el pequeño pueblo de Vistabella, ubicado en el corazón del Camp de Tarragona, representa otra manera de utilizar el dibujo como herramienta proyectual. A diferencia de lo visto en el proceso de la casa Planells, aquí los trazos de nuestro autor llevan otra dirección, contienen otras intenciones. Mientras que los esquemas en planta y sección quedan definidos en una etapa muy inicial del proyecto, una numerosa cantidad de detalles de índole muy diversa son ensayados sobre la mesa de dibujo. El desarrollo de todos estos bocetos viene a representar, por tanto, la concentración de Jujol en todos aquellos fragmentos del templo imposibles de plasmar en una planta o sección general. Inmerso en un claro espíritu descentralizador, el autor de estos dibujos va recorriendo los márgenes del proyecto, va ensayando ideas en miniatura; trátase de la torre-campanario, de los altares adyacentes, de la decoración, de las lámparas, el lápiz de Jujol aborda cada fragmento como pieza cerrada en sí misma, como solución total a pesar de su condición parcial. De todos los dibujos que se conservan, más de dos terceras partes están dedicados a este tipo de detalles, a elementos decorativos, accesorios.¹

¹ Todos los dibujos pertenecen al Arxiu Jujol (archivo de carácter privado y familiar), que actualmente se encuentra en pleno Camp de Tarragona, en Els Pallaresos. La relación de dibujos es la siguiente:

Sección del primer proyecto (fecha: VII-1918). DG-180.

Planta del primer proyecto (fecha: VII-1918). DG-181.

Perspectiva interior montada sobre cartulina. DG-182.

Alzado noroeste (primera versión) con sección de arcos. DG-183.

Boceto de isometría (primera versión) con detalles de altar. DG-184.

Alzado noroeste (segunda versión con torre más alta). DG-185.

Planta de ubicación (fecha: IV-1919). DG-186.

Planta con emplazamiento (fecha: 1919). DG-187.

Planta de la casa rectoral (fecha: 18-X-1920). DG-188.

Planta detallada a escala 1:50. (fecha: IV-1919). DG-189.

7 bocetos de detalles varios de la torre-campanario. DG-190 al DG-196.

1 detalle en alzado de uno de los pilares interiores. DG-197. (cont.)

Considerando que esta iglesia es, sin duda, una de sus obras que más satisfacción le dio, uno se pregunta si no es éste el proceso de dibujo quizá preferido por Jujol. Un proceso marcado por el contraste entre la rapidez de las soluciones generales y la lentitud en la definición de los detalles periféricos. Una conocida anécdota contada por su hijo, que narra el momento en el que Jujol presenta su primera idea para el templo a los habitantes del pueblo, incide de nuevo, en esa capacidad de respuesta rápida utilizada en un primer momento:

Cuando el Sr. Mallafré, donante del terreno, le habló de la iglesia que deseaban construir, casi inmediatamente – a la mañana siguiente – Jujol le presentó un trozo de madera cuadrado, sobre el cual había unos arcos parabólicos representados por unos alambres clavados en la madera. “Ésta es la iglesia”, dijo con plena convicción el arquitecto. Todos los presente quedaron extrañados y sin decir esta boca es mía; un pariente de Mallafré, por romper el silencio, dijo: “¿Y dónde está el campanario?” La estupefacción aumentó cuando Jujol, señalando decidido un punto aéreo situado en el centro de los alambres, dijo: “Está aquí”.²



Encuentro de tres arcos en el altillo del coro.

La riqueza de este relato está en que ilustra varias caras del modo de hacer *jujoliano*. Por una parte está la instantaneidad de respuesta, la velocidad con la que obtiene una primera imagen mental del edificio, muchas veces plasmada en un boceto rápido de rasgos exagerados, pero otras –como en este caso–, representada con un esquemático modelo tridimensional. Por otra parte, también nos habla de su habilidad para visualizar dicha imagen sin necesidad de dibujos ni modelos. El simple hecho de indicar con el dedo índice un punto en el aire, indicando el lugar del campanario, nos confirma que su mirada estaba ubicada en otra parte, lejos de la gente que le rodeaba y cerca del templo terminado. Y por último, la anécdota también es un apunte de la relevancia que tiene la elaboración del modelo mismo. En una primera lectura, podemos pensar que es la urgente necesidad por plasmar esa primera imagen en algo tangible, lo que lleva a Jujol a elegir el medio más rápido en función del material disponible; si es un trozo de madera y unos alambres, construye un modelo tridimensional abstracto, si es un

¹ (cont.)

- 1 detalle en planta, sección y alzado de una pila para el agua. DG-198.
- 1 boceto en sección y planta del acceso y del altillo del coro. DG-199.
- 4 bocetos de detalles varios del altar mayor. DG-200 al DG-203.
- 8 bocetos de detalles de la capilla del Roser. DG-204 al DG-211.
- 3 bocetos de detalles de la capilla dels Dolors. DG-212 al DG-214.
- 1 boceto de un altar dedicado a la Sagrada Familia. DG-215.
- 1 boceto de figura escultórica como decoración de un pilar. DG-216.
- 2 bocetos de detalles en fachada. DG-217 y DG-218.
- 2 bocetos en sección y alzado de los vitrales. DG-219 y DG-220.
- 5 dibujos a escala 1:1 de las figuras de los vitrales. DG-221 al DG-225.
- 3 bocetos de lámparas. DG-226 al DG-228.
- 2 bocetos de perspectiva exterior. DG-229 y DG-230.
- 5 bocetos de accesorios varios. DG-231 al DG-235.

² Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. p.94.



Recorridos por la cubierta.



Uno de los candelabros en el altar del Santísimo Sacramento.

pedazo de papel, traza un dibujo. Pero una segunda lectura nos aleja de esta interpretación. Revisando la documentación, comprobamos que en realidad pocas veces fabrica un modelo tridimensional como primera representación del proyecto. Y esto es, precisamente, una de las singularidades del proceso de este proyecto: lo que habitualmente hace a través de un dibujo, ahora lo hace con un modelo tridimensional. Su condición de excepción, descarta por completo un encuentro fortuito con maderas y alambres. Jujol fabricó este modelo con una intención clara. Lo que quería era comunicar su idea del templo, y buscó el material necesario para hacerlo. Conociendo el carácter campesino de la gente del pueblo, admirando su sencillez y su manera de ver el mundo y sus objetos, sabía que era más fácil comunicar su idea en tres dimensiones que con un dibujo. Pero no hablamos aquí de una actitud condescendiente y paternalista de nuestro autor hacia la gente del campo, de hecho, creía tanto en su capacidad imaginativa, que el modelo construido fue incluso más abstracto que un dibujo, lo cual, terminó por alejarlo de conseguir su objetivo, y como narra Jujol Jr., la gente del pueblo no logró visualizar el templo. Desgraciadamente, no se conserva este primer modelo tridimensional, pero esto no desmerece el hecho de que se trata del primer documento donde se recoge la idea inicial de este singular proyecto.

Pero volviendo al tema del contraste, encontramos que estas dos velocidades distintas utilizadas para lo general y para lo particular, tienen una correspondencia con aquel espíritu transformista ya mencionado antes que tiene Jujol al proyectar. Estas dos maneras de proceder –resolver rápida y eficientemente los esquemas estructurales y organizacionales, para después, lentamente, recrearse en los detalles ornamentales más minúsculos–, están muy presentes en el proceso creativo de esta iglesia, y que, por supuesto, quedan recogidas en la colección de dibujos que analizaremos a continuación.



Vista interior hacia el altar del Roser.

Encontramos un eco de esta misma interpretación en el estudio que hace Ignasi de Solá-Morales sobre la obra *jujoliana*. Aunque su análisis nos lleva hacia otro terreno (propone que el origen de este desdoblamiento de actitud se encuentra en la tipología del edificio en cuestión), también es cierto que esclarece nuestra mirada al afirmar –refiriéndose a las iglesias de nueva planta concebidas por Jujol–, que *una estructura canónica de planta central o longitudinal no es más que el soporte inicial de una serie de operaciones de inclusión, desplazamiento, yuxtaposición y despliegue que, constantemente, compite por vencer, con su energía, cualquier presencia de una estructura englobante y sintetizadora.*³ Otra vez aquí, aparece el tema de la lucha, de soluciones opuestas

³ Ignasi Solá-Morales; “La arquitectura de Josep Ma. Jujol” en *Josep Ma. Jujol Arquitecto 1879-1949. Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. núm. 179-180. Barcelona, 1989. p. 17.

que se enfrentan. Aunque en el fondo e indirectamente, Solá-Morales se refiere a esos dos modos de hacer distintos: uno –serio y responsable–, produce la estructura, el esquema general, y el otro –inclusivo y desinhibido–, añade piezas nuevas, las desplaza, las yuxtapone a lo existente. Pero aún hay otro aspecto importante contenido en esta cita. Esa *estructura canónica de planta central o longitudinal* a la que alude Solá-Morales, no es otra que los esquemas en planta de los dos templos más conocidos de Jujol: el que nos ocupa ahora (planta central) y el Santuario de Montserrat en Montferri (planta longitudinal). A pesar de que su carácter es el de establecer diferencias tipológicas, en esta afirmación encontramos el peso de la memoria arquitectónica. Los *cánones* de la arquitectura religiosa son aplicados para dar forma a ese *soporte inicial*, que, finalmente, viene a representar la tradición. Por tanto, es en esa solución rápida y eficaz –que ocurre al inicio del proceso–, donde nos topamos con un Jujol apoyado sobre la historia, aplicando los esquemas aprendidos. Mientras que, en un posterior proceso lento y paciente, Jujol va desmontando por completo cualquier vínculo que pudiese existir con lo académico. De manera que, aquel *soporte inicial* apoyado en la memoria, nunca termina encorsetando las propuestas añadidas; es decir, que *el espíritu jujoliano...* no está condicionado por el *esquema canónico* aplicado, como tampoco *está limitado por el sistema constructivo del que parte*.⁴

En el caso de este proyecto en particular –y contrariamente a lo habitual–, descubrimos que esta transformación ocurre desde el primer momento. No sin cierta sorpresa, confirmamos que las operaciones de *inclusión* y *desplazamiento*, mencionadas por Solá-Morales, se encuentran ya presentes desde la solución del mismo *soporte inicial*. En este caso, la aplicación de los esquemas aprendidos no es literal, y así, vemos que lo que en principio tendría que ser una nave se convierte en un crucero, y al mismo tiempo en una cúpula, y también en una torre. Este aglomeramiento de los diferentes elementos tipológicos aprendidos por Jujol de la historia en un sólo y único espacio queda también recogida por su propio hijo cuando habla de que *la distinción entre los diferentes elementos constructivos, naves, cúpula, campanario, etc., queda superada al crear la iglesia-cúpula-campanario-aguja, formando una sola unidad arquitectónica*.⁵

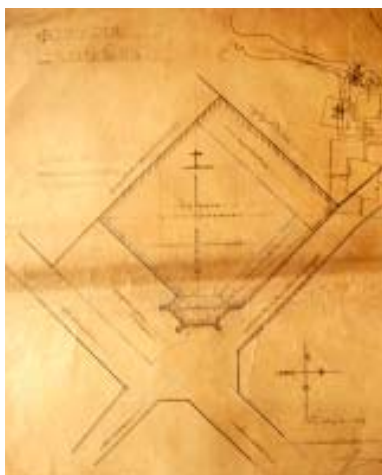
Estirando un poco más la metáfora lingüística, recordemos que esta operación mencionada por Jujol Jr. es similar a aquella que propone Gianni Rodari en su ya citada *Gramática de la fantasía*. Donde una de sus técnicas para detonar un proceso creativo es la de ir añadiendo prefijos arbitrariamente a determinadas palabras. Y aunque ahí, se hable propiamente de prefijos (pre-, anti-, multi-, etc.), se termina por reconocer que el prefijo realmente funciona



DG-323. Planta del Santuario de Montserrat en Montferri, 1929.

⁴ Ibid.

⁵ Josep Maria Jujol Jr.; op. cit., p.94.



DG-186. Planta de emplazamiento, 1919.

como otra palabra: *Casi no es necesario subrayar que el “prefijo fantástico” es, también, un caso especial de “binomio fantástico” en que los dos términos están representados por el prefijo elegido para crear nuevas imágenes y por la palabra de uso corriente escogida para ennoblecerse mediante la deformación.*⁶ La palabra de uso corriente en este caso es *iglesia* –el concepto inicial es producto de la historia, representa lo académico–, la cual, se ennoblece y enriquece al ser deformada gracias a un proceso de ir añadiendo prefijos-palabras: *cúpula-campanario-aguja*.

Orientar el templo.

Como dijimos antes, lo peculiar de este proyecto de iglesia es que dicho procedimiento inclusivo sucede desde el primer momento, sin embargo, esta peculiaridad no elimina el hecho de que Jujol parte de un primer concepto (de una primera palabra), el cual, insistimos, es canónico, responde a una convención. Por eso, resulta más que elocuente, comprobar que el primer gesto por fijar este templo en la tierra –aquel que tiene que ver con su orientación–, responda absolutamente a una convención simbólica. Y aquí evocamos las palabras de Fulcanelli citadas al inicio del capítulo. En su original estudio sobre el templo gótico, establece unas normas de orientación que responden por completo al dogma de fe cristiano, las cuales, buscan conseguir que todo aquel que entre al templo, lo haga por occidente, de manera que al *dirigirse en derechura al santuario, mire hacia donde sale el sol, hacia Oriente... cuna del cristianismo.*⁷ Pero además de este simbolismo claramente eurocentrista, con esta orientación también se buscaba producir un efecto redentor: cualquier persona que entre al templo, *sale de las tinieblas y se encamina hacia la luz.*⁸ La iglesia que proyecta Jujol para el pueblo de Vistabella respeta el espíritu de esta orientación, se ajusta a sus cánones, y quiere reproducir su simbolismo. La luz del alba es la que penetra por el altar e *ilumina* a aquel que traspasa el umbral del templo. Esta metáfora no debe sorprendernos, no es propia de Jujol, sabemos que desde sus orígenes, en el imaginario cristiano, los rayos del sol simbolizan la irradiación de Dios, su presencia en la Tierra.

Hay dos dibujos que retratan de distinta manera esta situación y que nos ayudarán a entenderla mejor. El primero de ellos es una planta de emplazamiento fechada en abril de 1919 (DG-186). Lo particular de este dibujo es que, de las plantas que se conservan de este proyecto, es la única que se orienta dando prioridad al eje oriente-occidente. Al colocar dicho eje en vertical, tanto el cuerpo de la iglesia, como las calles circundantes, quedan rotados a 45°

⁶ Gianni Rodari; *Gramática de la fantasía*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1998. p. 34.

⁷ Fulcanelli; *El misterio de las catedrales*. Mondadori. Barcelona, 1993. p. 58.

⁸ Ibid.

respecto a la propia forma del papel. El simple hecho de dibujar la planta así, ya demuestra lo que es importante para Jujol. Y enfatiza aún más dicho eje, trazando un casi ilegible rótulo que reza: *eje de la nave*, y que termina dirigiendo la mirada hacia una cruz estratégicamente colocada al final —en la parte alta, en el oriente— de dicho eje. El oriente y el altar, quedan de esta manera hermanados.

El otro dibujo donde se manifiesta que la orientación es importante es la primera planta realizada de este proyecto (DG-181). Aunque analizaremos este dibujo más adelante, aquí solamente es pertinente hacer notar la señalización utilizada para la orientación. Tanto su cercanía respecto a la planta misma, como el tamaño de sus trazos, ya nos habla de su relevancia; pero si aparte descubrimos que el oriente es indicado con un icono de estrella brillante, ya no podemos dudar que Jujol orienta así la nave principal para reproducir el simbolismo citado anteriormente. Está claro que el eje principal es el oriente-occidente, y el sol naciente indica su direccionalidad. Este gesto es ancestral, humildemente, nuestro autor lo repite.

Ahora bien, es fácilmente comprensible, que dicho vínculo con la tradición, con la historia, se encuentre con más frecuencia en los templos. Jujol se siente parte de ese encadenamiento de hechos que constituyen la tradición constructiva eclesiástica. Tampoco olvidemos que el se educa inmerso en un ambiente que valoraba el gótico sobre todos los demás estilos. Sus maestros fueron grandes medievalistas, evocadores de una época cargada de relaciones entre el mundo constructivo y el misticismo religioso. Incluso él mismo, en su emocionante escrito sobre la producción de esta iglesia, evoca ese tiempo, en el que los hombre fabricaban templos: *No es cosa habitual ver hacer la primera iglesia de un pueblo; substituir, reformar la iglesia existente abunda, pero HACER LA PRIMERA era cosa de los viejos tiempos.*⁹ Y así, como en los viejos tiempos, como un medieval, nuestro autor emprende entusiasmado el proyecto de este templo.



DG-181a. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-181a. Planta del primer proyecto, 1918. Detalle de orientación.

⁹ Josep Ma. Jujol; “L’església primera de Vistabella”. *Lo Misatger del Sagrat Cor de Jesús*, III-1923. p. 134. Traducido por el autor de esta tesis. El original en catalán: “Cosa no acostumada és veure fer la primera església d’un poble; substituir, reformar l’església abunda, però FER LA PRIMERA era cosa dels temps vells.”



DG-179. Perspectiva frontal de una capilla con atrio.



DG-179a. Planta de capilla con atrio hexagonal.

Un antecedente: capilla con atrio.

En la carpeta que contiene todos los dibujos del proyecto para Vistabella, encontramos uno que difícilmente encaja dentro del proceso específico para este templo. Pero sin embargo, un par de relaciones formales con este último, son suficientes para sugerir una posible conexión entre este dibujo y la propuesta que Jujol hace para Vistabella.

Se trata de un anteproyecto para resolver una pequeña capilla –aunque por su tamaño casi podríamos hablar de una ermita– adosada a un muro aparentemente ya existente. Este proyecto está representado en un solo dibujo que incluye una planta a escala 1:50 y un boceto de la vista frontal en perspectiva (DG-179 y DG-179a).

Lo primero que llama la atención de la planta es el trazo de un atrio hexagonal –incluso parece tener más importancia que el espacio interior–, y la tensa relación que mantiene esta pieza con el propio cuerpo rectangular de la capilla. Dos formas geométricas (hexágono y rectángulo) que a pesar de que se corresponden –el ancho del rectángulo encaja perfectamente con uno de los lados del hexágono–, también se enfrentan, representan ideas opuestas. Espacialmente, el contraste es evidente: el interior contenido y aprehensible de la capilla explota en todas direcciones en el espacio del atrio. Otra vez, el valor se obtiene de la yuxtaposición de estas dos piezas, cada una tiene su lógica, es en el encuentro donde reside el interés de esta propuesta.

El otro detalle a destacar tiene que ver con la propuesta volumétrica. En el boceto de fachada, a pesar de ver tres cuerpos triangulares (los dos más bajos corresponden a dos espacios secundarios adosados a cada lado de la capilla), destaca, por mucho, el cuerpo central; rematado con una cruz, y debajo de ésta, encontramos la campana. El trazo sombreado detrás de este cuerpo triangular nos confirma que no se trata de un simple muro escenográfico de fachada, sino que hay una cubierta inclinada detrás. Lo cual, nos lleva a afirmar que el espacio interior de la capilla se eleva, y termina dando forma al propio campanario. Es decir, que un elemento habitualmente tratado como pieza vertical añadida al cuerpo central que conforma la nave principal –el campanario–, aquí se integra por completo a este último, es literalmente embebido por la volumetría de la capilla, son una misma cosa. El tamaño tan reducido de esta capilla no puede estar vinculado al origen de esta idea. Jujol actúa y modifica otras capillas o ermitas similares donde mantiene la diferenciación de ambos elementos, y sin embargo aquí, su propuesta es borrar los límites establecidos y conseguir así, la *capilla-campanario*.

Es evidente que este anteproyecto es importante para el proyecto de Vistabella tanto porque se trata de un primer ensayo de atrio con

planta hexagonal –acompañado por la intención de tener un espacio de transición que contraste con el interior del templo–, como porque representa el momento donde surge el concepto de una iglesia convertida en torre-campanario. Estas dos ideas, son las que Jujol rescata y desarrolla para el siguiente proyecto.



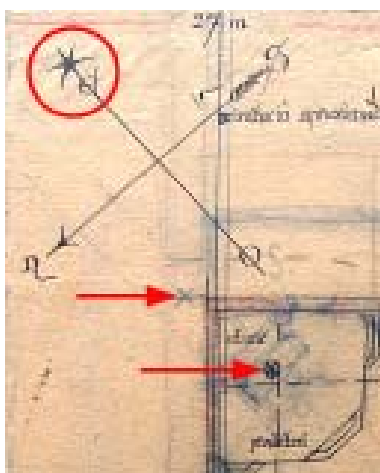
DG-180. Sección del primer proyecto, 1918.



DG-181. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-181a. Planta, 1918. Eje en diagonal.



DG-181. Planta, 1918. Ubicación de cruces.

Primer proyecto.

Después de aquel modelo tridimensional primigenio, que tanto desconcierto causó debido a su abstracción, el primer anteproyecto que Jujol presenta al mosén Joan Llobet¹⁰ y al grupo de vecinos del pueblo involucrados en la construcción del templo, queda plasmado en dos dibujos fechados en el mes de julio de 1918: una sección transversal y una planta, ambas montadas sobre cartulina y trazadas a escala 1:100 (DG-180 y DG 181).

El pliego de papel sobre el que está trazada la planta parece estar recortado siguiendo las dimensiones del solar original: un rectángulo de 22 x 27 metros delimita un área de 594m². A pesar de estas holgadas dimensiones, el desplante de la iglesia, sin embargo, ocupa menos de la mitad de dicha superficie. El templo propuesto es casi un cuadrado perfecto en planta, con unas dimensiones de 10,5 x 10 metros; por eso, Jujol indica un área de ocupación de 105m². Fuera del rectángulo que representa el terreno, y directamente sobre la cartulina blanca, se trazan las dos únicas calles que rodean al solar en sus límites suroeste y noroeste, definiendo así, la única esquina presente en el terreno. Es precisamente en dicha esquina, donde Jujol coloca el acceso al templo. De esta manera, el umbral queda perfectamente orientado hacia occidente. Como dijimos antes, la orientación es importante para Jujol por el sentido simbólico-religioso que contiene. La ubicación, tanto del umbral como la del altar mayor, responde a una intención que surge de dicho sentido: construir la nave principal del templo siguiendo el eje oriente-occidente. Este eje, queda también enfatizado en el dibujo gracias a tres señales que descubrimos en el oriente: dos cruces (una cruz de malta sobre el altar, y otra justo detrás, fuera del templo), y una estrella, indicando el sol naciente de cada día. Hacia allí se dirigirá todo aquel que entre en esta humilde iglesia.

Además de la orientación, el dibujo representa un evidente interés por mostrar y explicar la estructura. Un espacio central definido por dos grandes arcos cruzados, con una luz de 6,60 metros cada uno, es el corazón de la iglesia y termina dando forma tanto a la nave central como a las capillas adyacentes. De hecho, la estructura es la gran protagonista en la descripción que hace el propio Jujol de esta iglesia:

¹⁰ El mosén Joan Llobet (rector del pueblo vecino La Secuita) y el Sr. Pere Mallafré (vecino de Vistabella) fueron los principales promotores para que se construyese un templo en este pueblo. Consiguieron el terreno, impulsaron a los vecinos, e incluso, ayudaron manualmente en los trabajos de la obra. El propio Jujol, en la su ya citada memoria que describe esta obra, no olvida mencionar la participación del mosén, de quien dice: "...ha ayudado con su dinero y con su acción de padre e incluso de obrero (yo le he visto asido a la correa de la polea de la obra y ayudar a llevar un carro)." Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 135.

Es la iglesia un cuadrado; contiene cuatro pilares: de ellos, como las palmeras, arrancan todos los arcos y a su espalda cargan las bóvedas de tal manera escalonadas en altura, que las presiones se transmiten hasta el suelo sin medios correctivos del sistema usado en la construcción (como serían los arbotantes, pináculos, etc.). Los arcos en planta determinan figuras cuadradas, las más, y unas pocas triangulares, y como los arcos resuelven las roturas de superficies de las bóvedas, éstas quedan muy lisas prestándose a la decoración, pues una rotura excesiva lo impediría, además que exigiría un número mayor de elementos auxiliares.¹¹

Todos los elementos estructurales que componen el templo son citados por el propio autor: pilares, arcos y bóvedas. El apunte naturalista al considerar los pilares como *palmeras* que se abren, no es sino un guiño a su maestro Gaudí. De lo que realmente está hablando es del uso de arcos parabólicos para cubrir la nave central. No hay que olvidar que esta idea de transmitir las cargas directamente hasta el suelo *sin medios correctivos del sistema usado en la construcción* la obtiene directamente del maestro de Reus. Aquí Jujol aplica fielmente la idea gaudiniana de *continuidad* en la solución estructural. Incluso menciona los medios correctivos del gótico (arbotantes, pináculos, etc.) para dejar claro que su propuesta los supera.¹²

Pero además de la estructura, vemos que hay otros dos aspectos sobre los que Jujol incide en su descripción. El primero de ellos es la forma cuadrada. Decir que la iglesia es un cuadrado y que *los arcos en planta delimitan figuras cuadradas* es una burda simplificación que no corresponde a lo posteriormente construido. Pero aún así, es evidente que el cuadrado no es sólo el envolvente sino que el propio autor considera esta forma como el origen del esquema. El segundo aspecto, por supuesto, se refiere a la

¹¹ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 136. Traducido por el autor de esta tesis. El original en catalán: “És l'església un quadrat; conté quatre pilans: d'ells, com les palmes, arrenquen tots els arcs i a son espatlla carreguen les voltes de tal manera escalonades en altura, que les presions es trasmeten fins a terra sense medis correctius del sistema usat en la construcció (con serien els arbotants, pinacles, etc.). Els arcs en planta determinen figures quadrades, les més i unes poques triangulars, i com que els arcs resolen els trencaments de superfícies de les voltes, elles queden molt lises prestant-se a la decoració, així com el trencament excessiu ho impediria, a més de que exigiria major nombre d'elements auxiliars.”

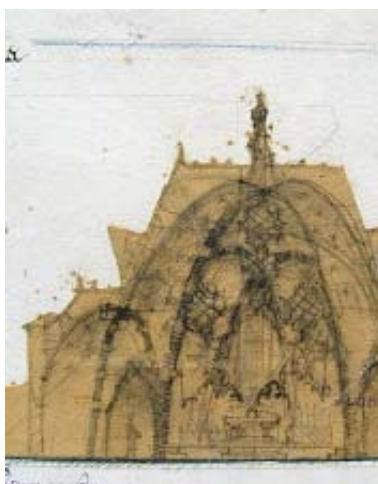
¹² La relación con aquella prédica gaudiniana acerca del perfeccionamiento del gótico es absoluta. Consultar al respecto los comentarios de Gaudí sobre el gótico recogidos en: Isidre Puig-Boada; *El pensament de Gaudí. Compilació de textos i comentaris*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1981. pp.106-108. Donde Gaudí expresa cosas como éstas: “El arte gótico es imperfecto, está resuelto a medias; es el estilo del compás, de la fórmula... Su estabilidad se basa en el apuntalamiento... es un cuerpo defectuoso que se aguanta con cruces. No tiene completa unidad...” (p.107); “Las bóvedas góticas son una falsa superficie, porque son dos círculos unidos por una recta; si uno de estos se substituyese por una elipse, la superficie es un hiperboloide; si fuesen hechas así ganarían, porque tendrían una ley; ahora son superficies bastardas”. (p.108)



DG-181a. Planta, 1918. Dos órdenes, dos direcciones.



DG-181a. Planta, 1918. Altares laterales encontrados.



DG-180a. Sección, 1918. Recorte del perfil con tijeras.



DG-109. Primer boceto de la Casa Negra, 1914. Recortado con tijeras.

decoración. Esta cita confirma que Jujol concibe la estructura con la intención de que ayude a generar una superficie lisa que funcione como soporte pictórico aceptable. Y realmente, eso es lo que más le preocupa: a través de la estructura, conseguir las mejores condiciones para después decorar debidamente el templo de Dios.

Es evidente que estos tres aspectos –estructura, forma cuadrada, decoración– son fundamentales para nuestro arquitecto, pero sin embargo, creemos que aún hay otro aspecto importante a destacar. Nos referimos a las dos direcciones utilizadas en el trazo del esquema. La pregunta inicial pudo ser: ¿cómo lograr insertar dentro de un cuadrado un templo longitudinal? La única manera de hacerlo es colocándolo sobre la diagonal del cuadrado, aprovechando así la mayor longitud. El esquema espacial resultante de esta operación es el de una nave central con bóvedas de crucería colocado en ángulo de 45° respecto al muro que conforma el envoltivo. De esta manera, se definen los dos órdenes de la propuesta: la caja envoltiva (con espíritu delimitador; y que se acomoda a la geometría del terreno) y el eje del templo (con espíritu expansivo; y que se orienta de acuerdo al orden divino).

Los dos espacios a ambos costados de esta nave son las dos esquinas sobrantes de dicho cuadrado envoltivo y que serán destinadas a acoger las capillas o altares adyacentes. En este primer proyecto, la nave central tiene 5,50mts. de anchura, pero la dimensión más significativa es la longitud. Si antes hemos dicho que una intención era buscar la mayor longitud, descubrimos que la distancia entre el umbral del templo y el altar (indicado por el propio Jujol con una cruz griega) es de 10mts. exactos. Esta planta en particular, es donde esta direccionalidad en diagonal marcada por estos dos elementos fundamentales del templo –umbral y altar– se indica con mayor claridad; unos tenues trazos que delimitan la anchura de la nave central, ayudan a dar unidad al espacio en esta dirección.

A diferencia de la planta –donde el tamaño del papel corresponde a las dimensiones del solar–, el recorte del pliego de papel sobre el que se dibuja la sección responde a otra intención. Aquí Jujol utiliza dicho recorte como un trazo más; en lugar de usar el lápiz, se ayuda de las tijeras para definir el perfil de la iglesia.¹³ La idea de que estamos ante un recorte rápido y práctico para conseguir contraste respecto al fondo, desaparece, al descubrir detalles que insinúan una dedicación y un cuidado; como por ejemplo, en los recortes horizontales que indican las cumbres de las cubiertas, el autor no deja de indicar un detalle ornamental: pequeños pináculos que fragmentan el trazo recto.

¹³ No es esta la primera vez que realiza esta singular operación, recordemos al menos aquel dibujo que recogía la primera imagen de la fachada principal de la casa Negra (DG-109).

Pero, ¿de qué más nos habla esta silueta recortada? Quizá el principal hallazgo, es que los arcos no se manifiestan en el exterior. En este primer proyecto, la propuesta de Jujol es cubrirlos con una serie de cubiertas inclinadas. Este distanciamiento de la estructura respecto a la forma final del templo es el principal rasgo que distingue este primer proyecto del posterior. Por otra parte, vemos que al centro sobresale un pináculo. Se trata de la torre, cuya primera propuesta no parece destacar mucho sobre la cubierta. Esta primera versión de la torre-campanario, se encuentra desarticulada tanto de la estructura –entre los arcos parabólicos y este elemento prácticamente no hay relación–, como de la volumetría de la iglesia. También vemos dos picos triangulares que sobresalen de la cubierta principal, se trata de dos claraboyas cubiertas que introducen luz directa al espacio central definido por los arcos.



DG-180. Sección, 1918. Primera imagen del templo.

Este dibujo es importante ya que representa mejor que ningún otro el primer gesto pensado por Jujol para este templo: una serie de arcos parabólicos entrecruzados. Curiosamente, esa *primera imagen* del proyecto que habitualmente queda recogida en un boceto de fachada (recordemos los primeros bocetos de la casa Planells y de la casa Negre), es aquí en cambio, un espacio interior. No deja de llamar la atención que, pensando en dos dibujos para explicar el proyecto a terceros, Jujol no elige hacer un alzado, y en su lugar, representa su primer proyecto en planta y sección. No cabe duda que de estos dos primeros dibujos, es la sección la que viene a sustituir ese boceto de fachada primigenio. Es en ella donde se recoge el espíritu de la propuesta inicial de Jujol. Los trazos dominantes de este dibujo representan esos arcos parabólicos entrecruzados; e indudablemente, estos arcos son la esencia absoluta del templo. Fueron el único elemento que eligió Jujol para representar su propuesta de iglesia en aquel primer modelo tridimensional (dos alambres clavados a un trozo de madera). Fueron los elementos a los que más se refirió Jujol al escribir su descripción del templo. Y además –ya en lo específicamente arquitectónico–, son los elementos que definen la nave central, que dan forma al giro de 45° respecto al muro perimetral, y los que posteriormente, serán base y fundamento para la torre-campanario en las siguientes propuestas.



DG-180. Sección, 1918. Arcos parabólicos entrecruzados definiendo el espacio central.

Analizando a detalle esta sección, vemos que prácticamente todos los trazos a lápiz tienen que ver con la estructura y con la decoración. Dos aspectos principalmente vinculados a generar un determinado tipo de espacialidad. Lo único que escapa a estos dos aspectos es precisamente el perfil recortado con tijeras y que supone el envolvente del templo. Lo que nos lleva a una deducción más general. Podemos con esto afirmar que tanto el envolvente en planta –el cuadrado–, como el envolvente en sección –la serie de cubiertas inclinadas–, se encuentran absolutamente desarticulados de lo que sucede espacialmente. Y como apuntamos antes, a Jujol lo que le interesa es el interior. Podemos hablar de dos órdenes que en este



DG-282. Boceto de fachada del segundo proyecto de la Casa Planells. Primera imagen del proyecto.



DG-183. Multidibujos con alzado noroeste, sección, alzados parciales, etc., 1918.

dibujo de sección quedan inmejorablemente representados, uno de ellos representado por los trazos a lápiz, y el otro, representado por la operación realizada con tijeras.

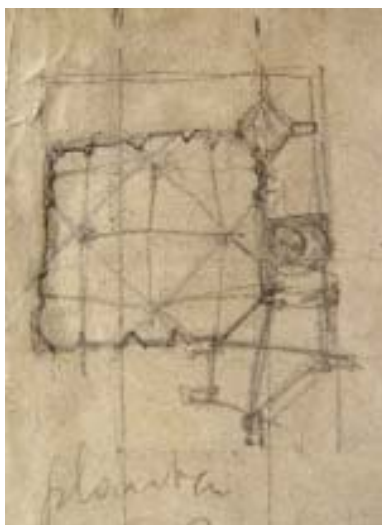
Dos dibujos inclusivos.

Existen otros dos dibujos vinculados a este primer proyecto. Ambos contienen información muy diversa. Su carácter inclusivo y de múltiples capas superpuestas ofrecen numerosas sugerencias. En el primero de ellos (DG-183), encontramos plasmado en un sólo dibujo ese proceso fragmentario tan habitual de nuestro autor. En este pliego de papel, encontramos, sin jerarquía alguna: una primera versión del alzado noroeste del templo, un boceto esquemático de la planta, una sección de algunos arcos parabólicos, un alzado de un arco trilobulado, un criptograma que entrelaza las letras T y G, un pequeño alzado de un altar, pequeños croquis de varios escudos y hasta tres bocetos de distintas versiones de cruces. De todo esto, los únicos dibujos trazados a escala –y los de mayor tamaño– son el alzado del arco trilobulado, la sección de los arcos, y el alzado noroeste. Este último nos servirá de introducción para ir adentrándonos en todos los detalles de este magnífico dibujo.



DG-183a. Alzado noroeste, 1918. Cubiertas inclinadas.

En esta primera versión de alzado (DG-183a), trazado a escala 1:100, comprobamos lo antes dicho sobre la no-correspondencia entre espacio y envolvente: una serie de cubiertas inclinadas a tres y cuatro aguas, similares en su aspecto a las utilizadas en el gótico o en la arquitectura nórdica (absolutamente alejadas de cualquier carácter mediterráneo), caen como manto protector sobre una estructura basada por completo en una sola forma, el arco parabólico. Absolutamente nada de esta estructura es perceptible desde el exterior. Un muro ciego de casi cuatro metros de altura envuelve todo el edificio y las cubiertas descansan en él. La única pista de lo que sucede espacialmente son los ejes girados a 45° respecto al envolvente, que son visibles gracias a la disposición de las cubiertas. Si existiese una planta de techos de esta propuesta veríamos dos diagonales formando una cruz (x) insertada en un cuadrado (□). La torre-campanario ahora tiene más altura respecto a la sección anterior, pero aún se maneja como algo ajeno al cuerpo central del templo, como elemento añadido y autónomo.



DG-183b. Boceto de planta, 1918.

Alrededor de esta fachada, además de un conjunto de bocetos de diversas cruces, encontramos un esquema en planta muy significativo (DG-183b). Tanto su ubicación –tan cercana al dibujo del alzado– como su orientación –corresponde por completo a dicho dibujo–, plantean la posibilidad de que el origen de este boceto sea la necesidad de tener presente la planta al momento de tirar los trazos de esta fachada. Pero aún siendo así, aquí aparecen trazos nuevos de obligada mención. Nos referimos al crecimiento del templo hacia su lado derecho (lado suroeste). Aquí aparece una

nueva crujía –ausente en el primer esquema¹⁴– que supone una ruptura del esquema de cuadrado perfecto. Esta crujía acoge dos nuevos elementos: un trazo cúbico a 45° respecto al cuadrado principal e insertado en su esquina sur, y un trazo circular colocado más cerca de la esquina de acceso. El primero de ellos responde a un crecimiento de uno de los altares laterales, y el segundo, recoge la idea de una escalera en caracol que suba al coro y después a la cubierta.

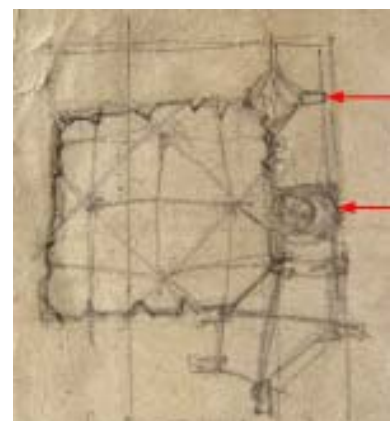
El ancho de esta nueva crujía encaja a la perfección con uno de los lados del hexágono que da forma al pórtico de entrada. Aunque ya aparecía en el primer esquema en planta (intencionadamente no lo mencionamos para tratarlo mejor aquí), en este pequeño boceto aparece trazado con mayor contundencia un atrio hexagonal colocado en la esquina poniente del cuadrado principal. Lo que hace este elemento es romper el cuadro por una de sus esquinas e introducir la idea del eje en diagonal antes mencionado. Su tamaño, notablemente inflado respecto al que después sería el definitivo, nos hablan de un interés de Jujol por remarcar este elemento. Aquella idea de la capilla con atrio hexagonal parece aquí ser rescatada: una pieza ajena a la forma del templo, cuya yuxtaposición responde a una intención de enfrentar ambas partes. Aunque finalmente, aquí Jujol matiza este contraste al establecer un vínculo espacial y estructural: alinea el atrio al eje diagonal que define la nave central, y prolonga la serie de arcos parabólicos entrecruzados desde el interior hasta este espacio.

Entre el alzado anterior y este boceto de planta, se encuentra ubicado un criptograma que entrelaza una letra T con una G (DG-183c). Además, nuestro enamorado autor añade un par de corazones y una estrella que acompañan y decoran ambas letras. No cabe duda, al igual que en la casa Planells, su prometida Teresa Gibert también está presente en este proyecto.

Una sección de varios de los arcos, trazada a escala 1:50, ocupa la mayor parte del sector izquierdo del pliego de papel (DG-183e). Este interesantísimo dibujo es un claro ejemplo de cómo Jujol calculaba todo y no dejaba nada a la improvisación durante toda esa fase constructiva previa a su intervención en la superficie; y queda como testimonio de su método de trabajo –y aquí sí podemos hablar de método– para resolver lo estructural, todo aquello que constituye el soporte sobre el que después aplica el ornamento. En él, reconocemos el trazo de uno de los dos arcos parabólicos principales. La altura interior del mismo es de 15mts., y cubre una luz de 7mts. También aquí, descubrimos ya señaladas una serie de piedras que sobresalen de la propia forma del arco, y que colocadas



DG-181. Planta, 1918. Indicación de crujía lateral.



DG-183b. Boceto de planta, 1918. Crecimiento de una crujía. Ubicación de un altar y una escalera.



DG-183c. Boceto periférico con anagrama de Teresa, 1918.

¹⁴ En dicho primer esquema, sí que aparecía en cambio, un tímido trazo de la crujía posterior, en el lado sureste. Este espacio, desde el inicio del proyecto, fue pensado para la sacristía, y posteriormente, encima de ella, se planteó colocar la casa rectoral.



DG-183e. Sección de arcos, 1918.



DG-183e. Detalle de dovelas en uno de los arcos parabólicos, 1918.



Arcos con dovelas en los lavaderos de la Casa Bofarull, 1914-1931.



DG-183f. Sección de los arcos, 1918.

a manera de dovelas, ayudan a hacer más rígido este elemento estructural. Este recurso, Jujol ya lo había ensayado en los arcos parabólicos de los lavaderos de la casa Bofarull, pero aquí su función estructural tiene mayor relevancia. Aunque después, estas piedras desdoblán su utilidad y terminan convertidas en un elemento ornamental importante al que nos referiremos más adelante.

Pero el motivo de la sección se encuentra en uno de los arcos secundarios (DG-183f). Aquí Jujol está ensayando distintos anchos y alturas para uno de los arcos parabólicos que cubren uno de los altares adyacentes. Básicamente son dos tanteos geométricos con sus respectivos cálculos: un arco con 6,20mts. de luz y 10mts. de altura (el más grande); y otro con 4,35mts. de luz y con dos variantes en altura, el más espigado tendría 8mts. de altura interior y el otro 7mts. (los dos medianos). Finalmente, es éste último el que queda como definitivo. El arco más pequeño no tiene nada que ver con este ensayo, salvo que sus 2,20mts. de luz marcan la profundidad de la bóveda que cubre dicho altar. Mientras que el arco que se está tanteando en agrandar es el que marca el ancho del mismo altar. Así, el espacio que cubre esta bóveda adyacente a la nave principal es de 2,20 x 4,35 metros. De cualquier manera, los puntos de apoyo de todos estos arcos están siempre a 3mts. de altura del suelo, ya que, tanto los cuatro pilares centrales, como los pilares adosados al muro perimetral, se mantienen verticales hasta dicha altura. ¿Qué podemos encontrar del espíritu desinhibido de nuestro autor en esta sección? Nada.

Abajo del alzado noroeste ya comentado, encontramos otro boceto, también en alzado –pero éste trazado a escala 1:20–, de un arco trilobulado (DG-183d). Este tipo de arco es el que estaría fijando cada uno de los cuatro pilares centrales al muro perimetral. Hay dos por cada pilar, por lo que suman ocho arcos de este tipo. Y como ya vimos en la sección anterior, son también los que marcan la profundidad de las bóvedas adyacentes a la nave principal que terminan vinculadas a los altares laterales (su luz es de 2,20mts.). La propuesta recogida en este boceto, a base de grandes piedras apiladas en seco, ya da muestra del tipo de solución material que tenía en mente Jujol para estos arcos. Admirador nato, tanto de la gente, como de todo lo relacionado con el Camp de Tarragona, no es descabellado pensar que, embelesado por las fantásticas barracas levantadas en seco, tan comunes de encontrar en las viñas de esta particular región de Cataluña, se inspirase en ellas para construir esta iglesia. Encontramos un mayor fundamento a esta idea cuando descubrimos que el propio autor las menciona en su ya citada memoria descriptiva del templo... *Esta piedra la encuentran trabajando y plantando la viña... con ellas señalan las lindes de las tierras, y hacen las admirables barracas de bóvedas en seco...*¹⁵ Siendo esta iglesia construida con el mismo material que las barracas

¹⁵ Josep Ma. Jujol; op. cit. p. 135. (más adelante se cita el párrafo completo)

de las viñas, es evidente que ni este arco, ni la totalidad del templo, pretenden alejarse mucho de este tipo de edificaciones rurales. Esta piedra ha de utilizarse de la misma manera en que la utilizan la *gent del Camp*, y como previa muestra a realizar dicha tarea, queda este aparentemente insignificante boceto. A diferencia de los dibujos hasta ahora vistos –cargados de trazos abstractos–, aquí el lápiz se utiliza para acercarse directamente al material.

El segundo conjunto de trazos vinculado al primer proyecto, es un fantástico dibujo realizado en múltiples capas superpuestas, en el que encontramos sin jerarquía alguna: un boceto de una lámpara, una sección y una planta de uno de los altares, un alzado de un arco parabólico, un detalle de una de las aberturas con cubierta, y un boceto isométrico de la volumetría general de la iglesia (DG-184). De todo esto, únicamente los últimos dos croquis se encuentran aislados, y por tanto, gozan de mayor legibilidad. Los primeros cuatro, en cambio, son bocetos dibujados uno encima del otro.

Después de analizar a detalle este complicado dibujo, concluimos que su objetivo es ubicar y detallar la lámpara del altar mayor. Tanto la sección como la planta –que se corresponden totalmente– muestran la ubicación y colocación de una lámpara colgante de cuatro brazos. En la sección (DG-184a), vemos cómo colgaría dicha lámpara de uno de los arcos –el cual, se muestra cortado transversalmente y con una arandela empotrada–, pero también revela la idea que tenía Jujol para iluminar este espacio, introduciendo una claraboya cubierta en una de las bóvedas (el pequeño croquis ubicado en la esquina inferior derecha del papel muestra esta abertura vista desde el exterior). Justo al lado derecho de la sección, nuestro autor traza el alzado del arco parabólico sobre el que colgaría la lámpara (DG-184b), en cuya cumbre interior, encontramos la misma arandela que aparece en la sección (además, ambas están alineadas). No cabe duda, se trata del mismo arco mostrado en sección y alzado. Pero además de esto, en este boceto de alzado podemos ver con más detalle esas piedras-dovelas que coloca Jujol para hacer más rígido el arco. Superpuesto a estos tres dibujos, está trazado, a mayor tamaño y con mayor detalle, un boceto de la famosa lámpara, la cual, vemos que contiene tres platos –como candelabros– en cada uno de sus brazos. En el apunte isométrico dibujado más abajo (DG-184c), encontramos la pista que nos indica que todos estos bocetos corresponden al altar mayor. En él, podemos identificar rápidamente el eje de la nave principal gracias a la ubicación del acceso y a un par de trazos sobre el suelo que definen el ancho de dicha nave. Ubicada la nave y el acceso, vemos que el extremo correspondiente al altar mayor –además de ser el único sector detallado de toda la isometría–, comparte la misma orientación que la planta que recoge la ubicación de la lámpara. Esto cierra el círculo de todos los croquis y bocetos contenidos en este papel, que nos retrata a un Jujol concentrado en



DG-183d. Alzado de arco trilobulado, 1918.



Barracas típicas del Camp de Tarragona levantadas en seco. (fotografías de Emili Boada).



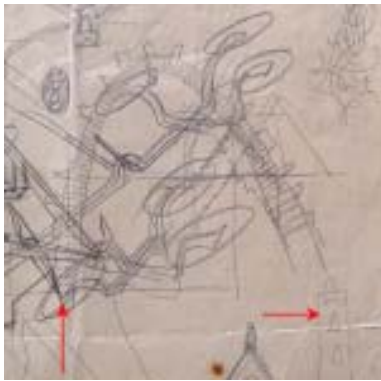
DG-184. Multidibujos de la fijación y detalle de la lámpara para el altar mayor, 1918.



DG-184a. Detalle en sección del altar mayor, 1918.

una sola cosa –la lámpara del altar–, pero resolviendo de manera simultánea todos sus flancos.

La relación de este dibujo multi-capa con el primer proyecto también la descubrimos gracias a este pequeño apunte isométrico. El perfil exterior del templo delineado aquí, se corresponde por completo con la inicial propuesta volumétrica basada en cubiertas inclinadas que esconden la estructura. Curiosamente, en esta isometría no aparece la torre-campanario. Esto nos confirma que la idea de convertir dicho elemento en protagonista de la propuesta volumétrica no estuvo nunca presente en este primer proyecto.



DG-184b. Detalles de uno de los arcos, 1918.



DG-184c. Boceto isométrico del templo detallando el altar mayor, 1918.



DG-184. Detalle en planta de la ubicación de la lámpara para el altar mayor, 1918.

Segundo proyecto.

El dibujo que mejor representa la segunda y casi definitiva propuesta para esta iglesia describe, otra vez, la fachada noroeste (DG-185). Trazada a escala 1:50, y por tanto, con mayor definición en los detalles que el anterior alzado, presenta dos aspectos nuevos a destacar.

El primero de ellos tiene que ver con la torre-campanario. Esta pieza deja de permanecer en un segundo plano respecto al resto del templo, y pasa ahora, a ser el elemento más distintivo de todo el conjunto, elevándose a poco más de 30mts. del suelo. La proporción que guarda con el cuerpo de la iglesia es incluso mayor que de uno a uno. Mientras que la altura general del templo es de 13mts., la torre sube hasta 17mts. más arriba. De esta manera, la imagen producida se acerca más a la de una torre a la que le ha “crecido” un templo en su base, que la de una iglesia a la que se le ha agregado un campanario; se han invertido los papeles, ya ahora el templo parece surgir desde arriba, como extensión de esta aguja.

Aunque veremos un buen número de detalles de la torre-campanario más adelante, encontramos que esta versión tiene una base hexagonal con un diámetro de 5mts. (hay un pequeño croquis en planta sobre el lado derecho y a media altura del alzado). Por tanto, considerando que el ancho total de la iglesia, ahora es de 13mts., y que la base de esta torre no ocupa ni la mitad de dicha distancia, podemos confirmar que la articulación entre ambos cuerpos –iglesia y torre– aún no se ha desarrollado por completo. Cada uno sigue conservando su propia identidad. Pero aún así, este dibujo ya denota una intención de empujarlos a acercarse, prueba de ello son los trazos diagonales –derivados de las cubiertas inclinadas y de los remates triangulares– que van ajustando ambas geometrías. De hecho, el más alto de estos remates –el que está sobre el acceso–, llega cerca de los 15mts. de altura, por lo que éste sí representa un punto intermedio entre la altura total de la torre y el suelo, estableciendo así, un orden de correspondencia escalonado: suelo-templo-torre.

Con todo esto, comprobamos que el origen de la idea de integrar, o mejor aún, de fusionar, la torre-campanario con el cuerpo principal del templo –característica principal de este segundo proyecto– se encuentra en este dibujo. Al menos, nada cercano a esta idea había aparecido hasta ahora. Solamente el espíritu de aquel proyecto de capilla con atrio, donde templo y torre eran una misma cosa, es lo único que aquí es recuperado.

A pesar de que la relación entre la torre y la estructura interior de arcos parabólicos no aparece propiamente representada en el alzado –los arcos parabólicos aún no se asoman al exterior y continúan escondidos bajo un juego de cubiertas inclinadas–, sí que encontramos un primer indicio de dicha relación en un pequeño



DG-185. Alzado noroeste, 1920.



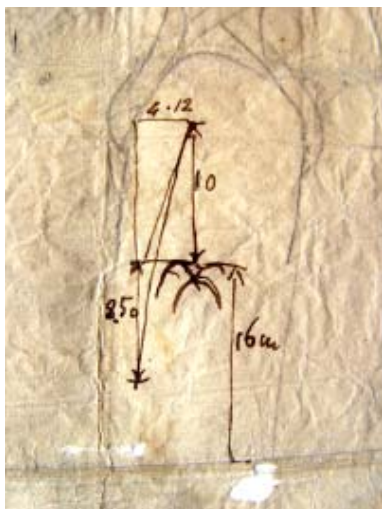
DG-185c. Alzado noroeste, 1920. Unión campanario - iglesia.



DG-179. Perspectiva frontal del proyecto de capilla con atrio.



DG-185. Alzado noroeste, 1920. Detalle de croquis estructural.



DG-185e. Alzado noroeste, 1920. Encuentro estructural: arcos parabólicos y trazos piramidales de la torre-campanario.



DG-185a. Alzado noroeste, 1920. Detalle de pórtico. Piedras del lugar como ornamento.

apunte estructural periférico (DG-185e). Este diminuto boceto, trazado a tinta sepia y muy próximo al alzado de la torre, representa el primer y más sintético detalle de la manera en que Jujol da inicio a un interesantísimo acercamiento entre la estructura piramidal de la torre –basada en líneas diagonales– y la estructura general del templo, basada en los trazos parabólicos de los arcos. En el boceto, vemos indicadas las alturas interiores de cada pieza: 16mts. es la altura interior del templo, y 10mts. es la altura interior de la torre a partir de su contacto con los arcos. Dos trazos diagonales, van tanteando la inclinación de la torre, uno de ellos, se prolonga más abajo de la línea marcada por la estructura de los arcos, planteando así, la posibilidad de que la torre surja desde el interior del propio templo. En este minúsculo gesto –la simple prolongación de un trazo–, se encuentra la esencia del entrelazamiento entre ambas piezas. A partir de aquí, tanto los arcos, como los pilares inclinados de la torre, van invadiendo el espacio propio del otro. Solamente falta un mínimo desarrollo para conseguir el mestizaje absoluto entre ambos elementos. Es así, cómo se empieza a concebir aquel compuesto de prefijos mencionado antes: la *iglesia-cúpula-campanario-aguja*.

El segundo aspecto significativo de este dibujo es ornamental. El tiempo que Jujol se toma para detallar toda la serie de piedras colocadas en cada vértice y remate del templo, ya es una señal de que estamos ante un elemento que va más allá de lo meramente decorativo (DG-185a). ¿De dónde surge la necesidad de colocar este material de esta manera? ¿A qué intención responde? La respuesta está en el propio material. No olvidemos que esta piedra con la que se construye la iglesia provenía de una masía vecina, cuyo propietario, ofreció sin reservas.¹⁶ Tanto el respeto que para Jujol merece este gesto –la ofrenda que un vecino hace para edificar el templo de su pueblo–, como el hecho de que esta misma piedra fuese habitualmente utilizada por los campesinos para sus tareas, provocan en nuestro autor un sentimiento especial hacia este material. Volvamos a recordar –ahora más extensamente– la manera en la que el mismo Jujol se expresa de estas piedras:

Esta piedra la encuentran trabajando y plantando la viña; la apartan y amontonan, con ellas señalan las lindes de las tierras, y hacen las admirables barracas de bóvedas en seco, y, si no, pedregales amontonados como depósito provisional. Son calizas y, como si fuesen formadas así entre las tierras, no son fragmentos de una roca mayor, sino *individuos enteros* que de caras globosas aparecen, una vez las rompen, hechas de capas concéntricas; en ellas dominan dos dimensiones, y por tanto, son llanas y las hemos gastado a la manera de los ladrillos...¹⁷

¹⁶ El propio Jujol relata cómo hicieron un buen hueco en aquel rimero de piedras: “El propietari del Mas de Mercader, prop de les obres i a pen pla, oferí de una rima de pedres que poseïa, totes les que tinguéssim de menester, i bon forat hi hem fet al munt que ens semblava una gran muralla.”. Josep Ma. Jujol; op. cit. p. 135.

¹⁷ Ibid. El original en catalán: “Aquesta pedra la troben tot treballant i plantant vinya; la aparten i amunteguen, ne fan marges de les terres i les (cont.)

Nuestro autor no se equivoca al sugerir que el posible origen de estas piedras sea la misma tierra: *como si fuesen formadas así entre las tierras*. Efectivamente, este tipo de piedra se va formando debajo de la tierra debido a un proceso calcáreo y de filtración de agua que sucede particularmente en esta región de Catalunya. En el Camp de Tarragona les llaman *calices* o *troncones*.¹⁷ Pero además de este acierto, esta cita aleja por completo la posible idea de que este tipo de piedra es como cualquier otro. Es evidente que para alguien capaz de percibir lo que esconde cada material en su interior —recordemos lo dicho en el capítulo II sobre la mirada de Jujol— éste no puede ser un material neutral. Para nuestro autor, estas piedras provenientes de la misma tierra constituyen un material divino, cargado de significado; tan es así que se refiere a ellas con cariño, habla de ellas con amor. El simple hecho de que las perciba como individuos enteros ya nos dice mucho. Sabemos que esta consideración proviene de su personalísima mirada. Sólo así, logra ver cada piedra como pieza única e irrepetible; y esa es la manera en que han de mostrarse, separadas unas de otras, como individuos. Es ésta mirada lo que impulsa a nuestro autor a cubrir todas y cada una de las aristas del templo con este material. Allí donde se desdobra una superficie, Jujol inserta una hilera de estas piedras; es su manera de mostrarlas como elementos únicos, es su homenaje al material. En el dibujo, estas piedras se trazan perpendicularmente al vértice sobre el que descansan, y al estar presentes en casi todos, prácticamente borran todas las líneas rectas existentes. Incluso hay un boceto periférico que muestra la solución de un remate aplicando este material (DG-185b), donde podemos ver el *borrado* de la punta del remate triangular debido a la presencia y a la particular colocación de un par de dichas piedras. Es decir, el espíritu de esta actuación *jujoliana* no reside en el simple hecho de utilizarlas como material constructivo, sino en el *cómo las coloca*.

Sabemos que ésta no es la única obra de Jujol en la que coloca piedras de esta manera —este motivo ornamental lo encontramos repetido tanto en la casa Bofarull como en la capilla de Mas Carreras—, pero es en la que mejor se explica el origen de dicha práctica. Y aún más, es en la única en la que este detalle se manifiesta desde el dibujo. Y esto se debe a que el material con el que se construye esta iglesia es considerado tan importante que ya se hace presente en el dibujo, es incluido en el proceso creativo desde su etapa más temprana. Situación que no es evidente en ninguna de las otras dos obras. Lo que nos lleva a deducir que su aplicación en



Barraca típica del Camp de Tarragona levantada en seco con piedras de las viñas.



Estas piedras se utilizan también para hacer las lindes de las tierras.



DG-185b. Alzado noroeste, 1920. Minúsculo croquis que muestra uno de los remates con estas piedras.



DG-183d. Croquis de uno de los remates con estas piedras incluido en el multidibujo de 1918.

¹⁷ (cont.) admirables barraques de voltes en sec, i, si no, pedregals careijats com a diposit provisional. Són calices i, com a formades entre les terres aixís, no són fragments d'una roca major, sinó individus sencers que de cares globoses apareixen, un cop les trenquen, fetes per capes concèntriques; en elles dominen dues dimensions, i, per tant, són planeres i les hem gastat a la manera dels maons...”

¹⁸ Entrevista al Sr. Emili Boada, oriundo de Montbrió del Camp (comarca del Baix Camp, en Tarragona); reconocido historiador de la región y fundador del Museo del Vi ubicado en dicho pueblo. (4-VI-2005)



Detalle de estas piedras en el exterior de la capilla de Mas Carreras en Roda de Bará, 1935-1944.

la casa Bofarull –la única de ambas que pudiese ser anterior a esta iglesia ya que su intervención en Mas Carreras es a partir de 1935– fue también posterior.

Pero independientemente de esto, el hallazgo de este dibujo es relevante ya que descarta por completo una posible interpretación basada en que muchas decisiones relativas al ornato de esta iglesia se tomaron durante el proceso constructivo. Esto es falso. Si la idea material del ornamento ya está presente en el papel, significa que ha sido previamente estudiado, significa que es un aspecto fundamental para la obra.



Detalles de la utilización de estas piedras en cada una de las aristas del templo.



Detalle de cornisa en la fachada suroeste del templo. Las piedras definen el perfil.

Aspectos interiores del segundo proyecto.

Se conservan dos plantas del segundo proyecto. Ambas se corresponden en gran medida y se distinguen únicamente por el grado de detalle. La primera de ellas es la de carácter más esquemático y está fechada en 1919 sin especificar el mes (DG-187). En ella, se incluye también el emplazamiento –está trazada a escala 1:100–, y por tanto, es donde mejor se entiende la situación del templo respecto a las calles circundantes. Otra novedad, es que el solar se ha reducido respecto al indicado en la primera planta (la presentada a los vecinos del pueblo en julio de 1918, DG-181). Ahora la iglesia ocupa la totalidad del terreno disponible, excepto por un área situada al frente de la misma –la que conforma la esquina del solar–, a la que el mismo Jujol rotula como: *plazoleta cedida al público*. Este gesto de retrasar el templo respecto a la esquina indicada por el solar tiene su relevancia. Quizá en la anterior planta de emplazamiento comentada antes se aprecie mejor esta aportación (DG-186). Ante la situación de tener una de las cuatro esquinas de un cruce de caminos –uno de los cuales es de entrada al pueblo–, nuestro autor siente el compromiso de ayudar a dar forma a dicho cruce. Lo que busca Jujol al proponer este desplante de la iglesia, es crear una forma urbana mínimamente legible. En lugar de ocupar la esquina siguiendo la forma del solar, decide acercarse a las únicas dos esquinas con chaflán y formar un conjunto con ellas.¹⁹ A pesar de que ninguna de estas esquinas había sido edificada, lo que propone el autor es un primera pieza, a partir de la cual, es posible construir –o completar– un rinconcito del pueblo dando importancia al espacio público producido. No cabe duda que estos tres frentes achaflanados, hacen más legible este espacio de cruce, que si se hubiese ocupado el terreno siguiendo estrictamente su forma. Además, como añadido, se consigue ceder una plazoleta al pueblo.

Volviendo a la planta en cuestión, vemos claramente marcados los dos ejes que representan el giro a 45° respecto al cuadrado de la iglesia (que además, no olvidemos, responden a los puntos cardinales). Estos dos trazos, no hacen sino reforzar la idea del esquema de dos órdenes girados, y más aún, cuando el eje principal de la nave –el oriente-occidente–, se traza con mayor longitud. De esta manera, Jujol reproduce e inserta una cruz cristiana en el dibujo, vinculándola –al mismo tiempo– a los trazos que fijan el templo a la tierra: su orientación.

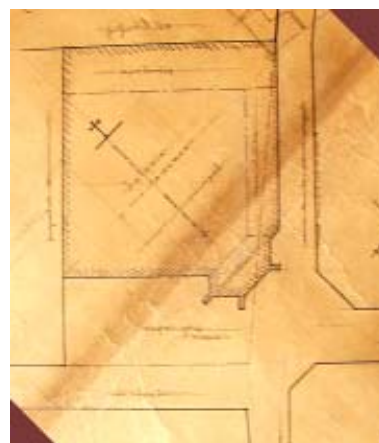
Un cambio significativo respecto a la planta anterior tiene que ver con el propio dimensionamiento de la iglesia. Aquel casi-cuadrado de 10,5 x 10 metros, indicado en el primer proyecto, ahora ha crecido, convirtiéndose en uno de 16 x 15 metros. En gran medida, este inflamamiento de la planta es ocasionado por la incorporación de



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919.



DG-181. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-186. Planta de emplazamiento, 1919.

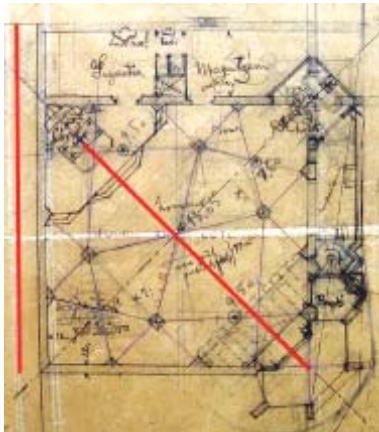


DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del interior.

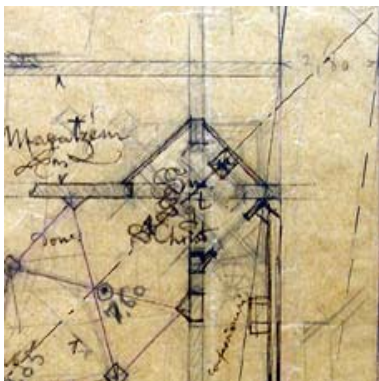
¹⁹ Probablemente su educación y experiencia barcelonesa sean el origen de este gesto casi automático para alguien tan familiarizado con la forma urbana del Eixample de Cerdá.



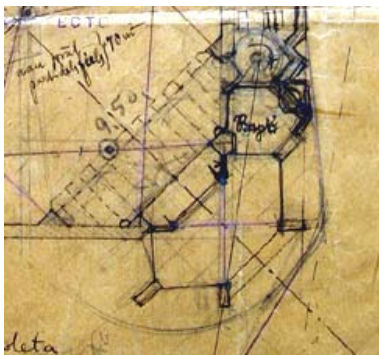
DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Ejes en forma de cruz.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Correspondencia de dimensiones.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del altar del Santísimo Sacramento.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del pórtico de entrada.

las dos crujías laterales ya mencionadas antes: una posterior, que acoge la sacristía, y una lateral, que acoge espacios añadidos al templo, como el baptisterio, o la escalera de caracol que sube al coro y a la cubierta. Realmente, lo que es propiamente el templo, sí es un cuadrado perfecto de 12,60mts. de lado. Pero aún así, el crecimiento de la planta respecto al primer proyecto, tiene un impacto en las dimensiones interiores. La nave central, por ejemplo, pasa de tener un ancho de 5,50mts. a uno de 7mts. Esto significa que la luz de los arcos parabólicos principales, pasa de los 7mts. iniciales, a ser de 8mts. Sin embargo, encontramos correspondencias proporcionales importantes. Por ejemplo, la distancia entre el umbral y el altar, sigue respetando la proporción inicial: es exactamente la misma que uno de los lados del cuadrado formado por el muro perimetral, si antes era de 10mts., ahora es de 12,60mts. Esto ya nos indica una constante que buscaba nuestro autor: que la dimensión de cada lado del cuadrado –incluso visible desde el exterior del templo– fuese la misma distancia que separa del altar a aquél que está a punto de entrar al templo, situado en el umbral.

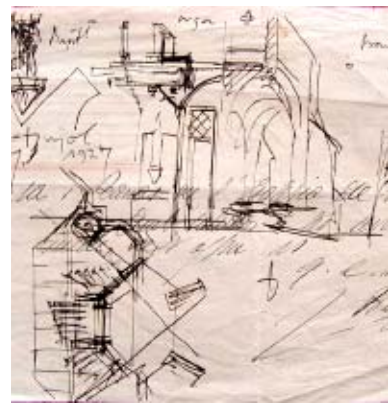
Adentrándonos más en este dibujo, descubrimos que aquí ya existe una primera propuesta respecto al ofrecimiento de cada altar, el cual, queda reflejado en la rotulación: el altar lateral en la esquina norte –a la izquierda del altar mayor–, se dedica a la Sagrada Familia y a San Isidro; el altar lateral en la esquina sur –a la derecha del altar mayor, y ubicado dentro de un pequeño nicho cuadrado añadido en diagonal respecto a la geometría original de la planta–, se dedica al Santísimo Sacramento; mientras que el altar mayor –al igual que todo el templo–, se dedica al Sagrado Corazón de Jesús. Otros rótulos que descubrimos son el del baptisterio, ubicado a un costado del pórtico de entrada; el de la sacristía, dentro de la crujía añadida al fondo, donde también se indica un almacén; y el de los confesionarios, ubicados en la crujía lateral, entre la escalera de caracol y el nicho del altar del Santísimo.

En el espacio interior más próximo al atrio hexagonal, justo al cruzar el umbral, reconocemos el trazo de un envigado orientado según el eje de la nave principal. Se trata de un altillo donde se coloca el coro. Este espacio es importante, ya que representa un paso más dentro del trayecto –podríamos hablar de conversión– que va del exterior al interior del templo. Si recordamos el orden simbólico sobre el que Jujol actúa, el objetivo de este trayecto es conducirnos hacia la luz. Esto significa que el recorrido no puede ser abrupto, se necesitan espacios de transición; el primero de ellos, es el atrio hexagonal, y el segundo, sería este espacio interior cubierto por el coro (más bajo, y donde aún se esconde parcialmente la gran altura de los arcos principales). Sólo después de esta transición, y ya dirigidos hacia el altar mayor, nos recibiría la primera luz del día, la luz de oriente. No hay nada de arbitrario en esta secuencia, cada uno de sus pasos ha sido estudiado. Sobre este recorrido se suceden cuatro bóvedas, que, siguiendo la dirección *natural* de occidente a

oriente, quedan así: la que cubre el atrio, la que cubre el coro, la que da forma al centro de la iglesia (que asciende hasta 13mts.), y finalmente, la que cae sobre el altar mayor, que a través de una estratégica y única perforación, permite que el rayo de luz buscado –la luz del alba– se abra camino al interior del templo.

De esta secuencia de bóvedas, no cabe duda que la parte vinculada al umbral, es cuando menos, mínimamente relevante. Y prueba de ello es un boceto, en sección y planta, que refleja un estudio detallado de este espacio en particular (DG-199). El bosquejo en planta, indica el área hexagonal que ocuparía el coro, así como la ubicación de la escalera de caracol. La bóveda que cubre el atrio surge del cuerpo del templo y se apoya en los dos pilares exentos ubicados frente al umbral. Por otra parte, el boceto de sección refleja que Jujol visualizaba este espacio como único; tanto el espacio del pórtico, como el situado debajo del coro, no se consideran espacios separados sino complementarios, compartiendo un mismo fin, el de servir de transición. Justo al lado del umbral –también en la sección–, y debajo del altillo del coro, descubrimos la ubicación de una de las pilas que recogen el agua bendita (detalle no menos importante si hablamos de un trayecto de conversión). En otro fantástico dibujo –que incluye planta, sección, alzado e isometría– se describe con todo detalle este elemento (DG-198). En él, vemos que esta pila no es concebida como un mueble separado del templo –cosa habitual–, sino que se integra incluso a la estructura del mismo. Jujol practica una hendidura vertical en uno de los pilares sobre los que se apoya el altillo del coro y coloca el receptáculo en la parte baja de dicha perforación. Además de ser una clara muestra que para nuestro autor esta pieza es importante, en este dibujo se ve el tipo de envigado propuesto para el coro, basado en una triple capa de vigas de madera: un par de vigas, perpendiculares al umbral, se apoyan directamente sobre los pilares de ladrillo, sobre ellas, descansan otro par de vigas longitudinales, las cuales, a su vez, reciben la carga de toda la serie de viguetas perpendiculares al umbral que sostienen la triple rasilla que conforma el suelo del altillo. Como detalle curioso –otra vez la superficie, otra vez la metáfora–, descubrimos que Jujol propone cubrir las puntas de todas esas vigas perpendiculares al umbral con un burdo dibujo de cabezas de serpiente (incluso traza una de estas cabezas detallada en una de las esquinas del papel). Esta es una de tantas operaciones de transformación epidérmica que nuestro autor lleva a cabo en esta iglesia. Lo significativo aquí, es que esto se hace evidente ya sobre el papel, desde el proyecto.

La segunda planta conservada de este proyecto es menos esquemática que la anterior y contiene más detalles útiles para llevar a cabo las obras (DG-189). Trazada a escala 1:50, y fechada en el mes de abril de 1919, representa el momento en el que puede decirse que el proyecto ha sido terminado. Su carácter como dibujo de apoyo a la construcción, revela datos importantes. Por ejemplo,



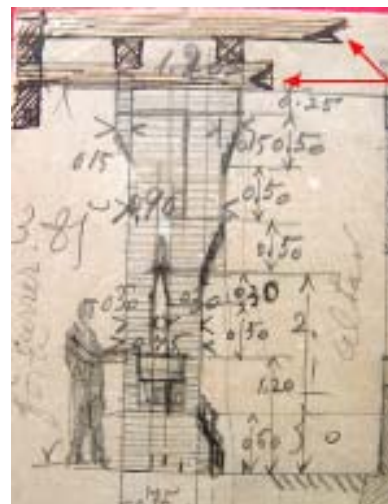
DG-199. Boceto en planta y sección del coro.



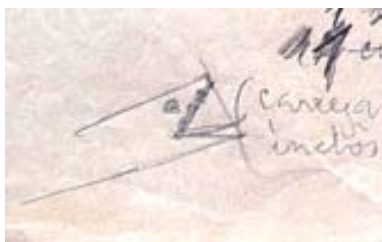
DG-199a. Detalle de sección.



DG-198. Multidibujos pila agua bendita, 1918.



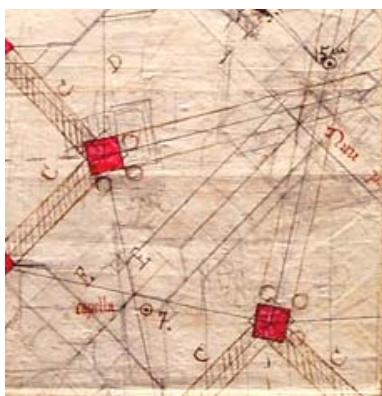
DG-198a. Multidibujos pila agua bendita, 1918. Sección de envigado del coro.



DG-198. Multidibujo pila agua bendita, 1918. Detalle de cabeza de serpiente.



DG-189. Planta, 1919.



DG-189. Planta, 1919. Detalle de pilares.



DG-189c. Planta, 1919. Detalle de esquema de cuadros girados.

aquí se indica una nomenclatura para cada tipo de arco, lo cual ayuda a identificarlos: los arcos tipo C, son los que ligan cada uno de los cuatro pilares principales al muro perimetral (como vimos antes, se trata de los arcos trilobulados, y hay ocho, dos por cada pilar); los arcos tipo D, son los que definen las bóvedas del coro y del altar mayor (se trata de arcos parabólicos asimétricos, y hay cuatro, dos por bóveda); los arcos tipo E, son los que definen las bóvedas de los altares laterales (también son parabólicos asimétricos, y también son cuatro, dos por cada bóveda). Ni los dos arcos principales, ni los arcos que conforman la bóveda del pórtico de entrada, están nombrados, pero suponemos que son los tipo A y B, respectivamente.

Cada una de estas bóvedas, viene acompañada de una indicación tipo cota, que representa su altura interior. La bóveda principal, por ejemplo, se indica de 15mts., mientras que la bóveda del altar mayor y la del coro –los arcos tipo D–, se indican de 10mts. de altura. Las bóvedas de los altares laterales –los arcos tipo E–, se indican de 7mts., mientras que la altura de la bóveda del pórtico es de 4mts. De esta manera, la secuencia del eje principal inicia en 4 metros, sigue a 10, luego a 15, y finalmente, otra vez a 10. El cambio más brusco en este recorrido viene marcado por el umbral. Es por esto, que prolongar un poco la altura del pórtico al interior del templo –mediante la introducción de un altillo– es un gesto que responde a la intención de hacer más amable un abrupto cambio de altura.

Los cuatro pilares centrales están girados respecto a cualquiera de las dos direcciones del esquema, ya que obedecen al trazo y a la posición de los arcos parabólicos centrales. Todos son de sección cuadrada, con una anchura de 70cms. por lado. Alrededor de cada uno de ellos, vemos indicados tres pequeños círculos, que vienen a representar las figuras de los apóstoles que adornan cada pilar (considerando tres por pilar, suman doce).

Un último detalle de este dibujo, es el hallazgo de un minúsculo boceto periférico que sintetiza a la perfección el esquema en planta. Situado un poco más abajo del pórtico de entrada, este diminuto croquis recoge el trazo de un par de cuadrados girados a 45°. Es curioso ver cómo Jujol hace esta representación al final del proceso –no olvidemos la fecha de este dibujo–, como síntesis de algo ya hecho. Aún así, no podemos negar que fue a partir de este esquema abstracto, desde el cual se empieza a desarrollar el proyecto.

La intención de decorar cada uno de los pilares principales con imágenes de apóstoles, queda mejor recogida en otro par de dibujos. El primero de ellos, es una perspectiva interior montada sobre una cartulina gris, y presidida por una imagen del Sagrado Corazón de Jesús (DG-182). El hecho de estar tan bien presentada y montada sobre cartulina, nos hace pensar que probablemente se realizó para

ser mostrada tanto al mosén Llobet como al Sr. Mallafré. Aquí queda representada, mejor que en ningún otro dibujo, la idea de forrar los pilares con las figuras de los apóstoles. Pero además de esto, en este curioso dibujo descubrimos uno de esos juegos con el papel que tanto gustaban a Jujol: uno de los pilares se despliega para poder apreciar el interior en su totalidad (DG-182a). Al desplegar dicho pilar –junto con la figura del apóstol que lo acompaña–, se observa mejor, la manera en que está resuelto el altísimo del coro. El segundo dibujo que recoge esta idea de los apóstoles, es un boceto en alzado de uno de los cuatro pilares (DG-197). Aquí queda patente el efecto de escala que buscaba el autor: unas descomunales figuras hacen parecer más bajos los fustes de cada pilar, cuya altura real es de 3mts. Este proyecto decorativo nunca se materializó.

Un año después de haber concluido este segundo proyecto, Jujol realiza un proyecto de ampliación para incorporar al templo una casa rectoral. Este nuevo espacio debía ser ubicado encima de la crujía que acoge tanto la sacristía como el almacén. Esta ampliación queda recogida en una planta de dicha casa rectoral –fecha en octubre de 1920– donde puede verse la colocación de la escalera en el extremo derecho y la subdivisión de la crujía gracias a la intrusión de un núcleo de servicios (DG-188). Pero aún así, este proyecto queda mejor explicado gracias a dos dibujos que retratan el exterior del templo. Se trata de un par de vistas en perspectiva de su lado sur. La primera de ellas, sin la citada ampliación, queda también como única muestra sobre el papel de la materialización final de esta iglesia (DG-229). Y la segunda de ellas, recoge una vista parcial desde el mismo punto de vista que la anterior, pero con la casa rectoral incluida (DG-230). Al igual que el proyecto decorativo de los pilares interiores, este proyecto de ampliación tampoco se llevo a término.



DG-182. Perspectiva interior, 1918. Decoración de los pilares interiores. Uno de ellos es retraible.

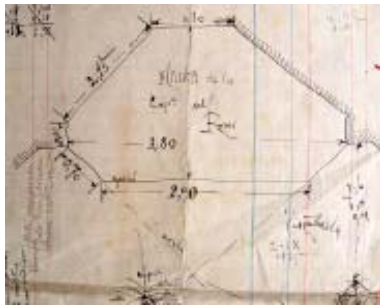


DG-197. Alzado de uno de los pilares interiores y su decoración, 1918.

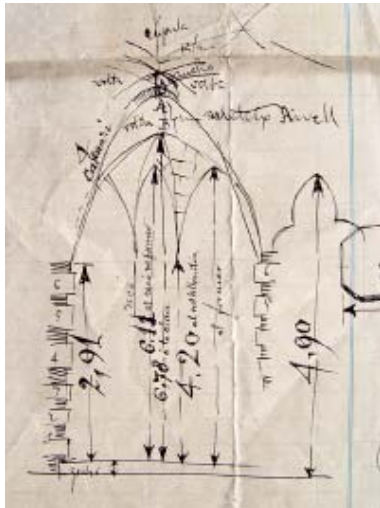


DG-188. Planta de casa rectoral, 1920.

DG-229 y 230. Perspectivas exteriores con y sin la casa rectoral.



DG-204. Planta del espacio disponible para la capilla del Roser.



DG-204a. Alzado del espacio disponible para la capilla del Roser.



DG-211. Alzado de la capilla del Roser, 1920.



DG-205. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.

Los altares.

Como ya hemos visto, existen tres altares en el proyecto. De los tres, del que se conservan más dibujos es el que ocupa la esquina norte de la planta, lo que hace suponer, que fue el que tuvo el desarrollo más largo previo a su definición. Al menos, fue el que seguramente requirió de un mayor planeamiento sobre el papel. Inicialmente dedicado a la Sagrada Familia, por alguna razón no conocida, después se decide ofrecerlo al Rosario, es decir, a la Virgen. Se conservan 8 bocetos de detalles relacionados con este altar, o capilla del Roser.

En un primer dibujo, Jujol traza el espacio disponible para actuar (DG-204 y 204a). Mediante un levantamiento detallado, tanto en planta como en alzado, fija los propios límites con los que tiene que trabajar: se indica un ancho máximo de 3,90mts. y una altura máxima de 6,78mts. En un dibujo similar –ya que también incluye planta y alzado–, se recoge una primera versión para este altar dedicado a la Virgen del Roser (DG-211). Fechado en octubre de 1925, este dibujo marca el inicio del proyecto específico para este rincón del templo. En la planta, vemos que todo el altar queda incrustado en el nicho de la esquina y que prácticamente no sobrepasa la línea marcada por los pilares embebidos en el muro perimetral. En el alzado, vemos la figura de la Virgen como absoluta protagonista, sobre un fondo azul claro (el color mariano), y descansando sobre una base escalonada. Dos figuras flanquean y adornan cada costado de este espacio a la altura de la Virgen; y, al igual que los apóstoles que tendrían que presidir los pilares centrales, estas imágenes de santos se colocan justo en la articulación arco-pilar. Por su parte, el fondo azul se desvanece en su parte de mayor altura al fundirse con una cúpula estrellada cuya unión con el muro produce tres arcos ojivales, que no hacen sino acentuar dicho efecto de desvanecimiento vertical. La importancia de este dibujo radica en que, finalmente, representa la única imagen completa de este altar.

Posteriormente, Jujol comienza a detallar más minuciosamente todas las piezas que componen la base escalonada del altar. Una serie de tres croquis axonométricos recoge esta secuencia con la que se fue definiendo el juego volumétrico de dicha base. Partiendo de un primer boceto esquemático (DG-205) –en el que sólo se muestran las intenciones generales–, se pasa a un dibujo con trazos más firmes (DG-206) –donde se define mejor cada arista y cada bloque escalonado–, para terminar con un dibujo mucho más detallado, fechado (1928), y por si hacía falta más formalidad, hasta con un rótulo que reza: *Altar del Roser de Vistabella. Perspectiva axonométrica de la distribució de les pedres alabastrines* (DG-207). Aquí ya se establece la materialización de esta base: será de alabastro. Y a estas alturas, ya no nos debe sorprender que la composición volumétrica –tan cúbica, tan estricta en su propia

lógica— no guarde relación alguna con el resto del templo. De nuevo, este hecho nos confirma a un autor que piensa cada pieza cerrada en sí misma.

Un par de dibujos —ambos en alzado y planta—, trazados a escala 1:10, representan el final del proceso para detallar esta base cúbica del altar del Roser (DG-209 y DG-210). El último de ellos, fechado en el mes de octubre de 1928, y listo para ser entregado al pedrero, incluye la nomenclatura de cada pieza.

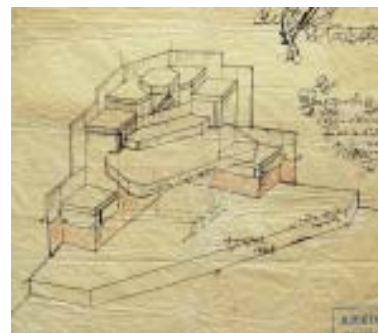
En el lado opuesto del templo —la esquina sur—, el espacio disponible se reserva para la capilla del Santísimo Sacramento. Como ya vimos en las plantas anteriores, este altar no se coloca debajo de la bóveda adyacente a la nave central, sino que, gracias a la inserción de una crujía lateral, puede desplazarse un poco, quedando fuera del esquema cuadrado marcado por el muro perimetral desde el inicio del proyecto. Este desplazamiento es importante en más de un sentido, ya que esta crujía lateral —a diferencia de la crujía posterior, donde se ubica la sacristía—, realmente se encuentra abierta al resto del interior del templo; situación que termina por destruir cualquier sensación espacial de simetría que pudiese haber existido en un esquema marcado por el trazo de una nave central dirigida a un altar mayor.

De todos los subespacios incluidos dentro de esta crujía añadida —baptisterio, confesionarios, escalera de caracol, y el altar en cuestión, el del Santísimo—, es precisamente éste último el que más estira la mirada hacia ese lado. No cabe duda que estamos ante el principal elemento espacial que cambia radicalmente la percepción del interior. Es la pieza que rompe el esquema simétrico en todos los sentidos, y como tal, es definida con todo esmero y cuidado. Tampoco olvidemos la importancia simbólica de este elemento, ya que, es en esta especie de nicho, donde Jujol coloca al Santísimo Sacramento. La solución básica en planta para esta pieza, es la de un cajón cuadrado girado a 45° respecto al muro perimetral, y por tanto, alineado al eje principal de la iglesia. El espacio resultante que queda disponible para el altar es de 3 x 3 metros. Ahora bien, dentro de este reducido espacio, Jujol estira la sección, provocando una verticalidad mucho más acusada que la del altar del Roser; efecto que aún se intensifica más, gracias a la inclusión de dos arcos falsos que van cerrando el espacio conforme aumenta en altura.

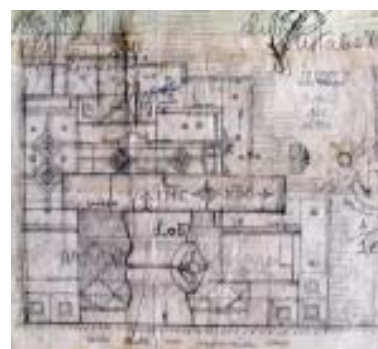
Se conservan únicamente tres dibujos relacionados con el proceso proyectual de este altar. El primero de ellos, fechado en junio de 1921,²⁰ responde al patrón de los habituales bocetos *jujolianos*, que, trazados rápidamente, intentan capturar una primera imagen de aquello que se está proyectando (DG-213). Éste en particular,



DG-206. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.



DG-207. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.



DG-209a. Alzado detallado del altar del Roser, 1920.

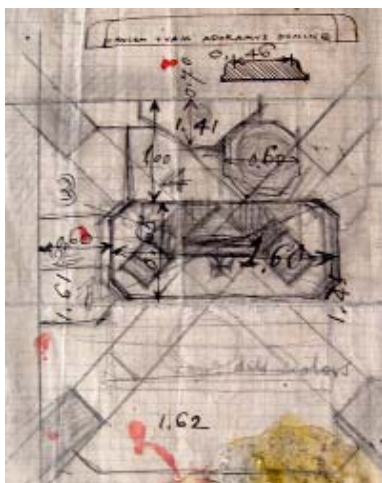


DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del altar del Santísimo Sacramento. Relación con la bóveda principal.

²⁰ Temprana fecha que confirma la importancia de esta capilla; ya que, no olvidemos, el altar del Roser se proyecta entre 1925 y 1928.



DG-213. Boceto en perspectiva para la capilla del Santísimo, 1921.



DG-212. Boceto en planta de la capilla del Santísimo, 1921.



DG-214a. Alzado de la capilla del Santísimo.

es un boceto en perspectiva trazado a tinta, en el que se muestra una vista general del altar. La figura central dominante es la de un Cristo en la cruz, a cuyos pies, se coloca otra figura femenina de menor tamaño (muy probablemente, la Virgen María). Todo el conjunto está cubierto con un baldaquino de forma piramidal, que al parecer, cuelga desde arriba. En la parte alta, vemos una de las barandillas del altillo, y más arriba, el arranque de los arcos falsos antes mencionados, que cierran el cielo de este minúsculo espacio.

El segundo dibujo es un boceto de la planta del altar –a escala 1:20–, donde Jujol incluye el trazo de los arcos que lo cubren (DG-212). Dos trazos en diagonal, que unen las cuatro esquinas del nicho cuadrado en cuyo interior se instala esta capilla, forman una cruz girada a 45° respecto al propio altar. El giro de estos arcos, es un gesto que vuelve a incidir sobre una intención recurrente en casi toda la obra de Jujol: conseguir una sensación espacial pautada por un movimiento espiral ascendente. Pero no es solamente a través de estos arcos que dicha intención queda manifiesta. En esta planta también descubrimos la existencia de un ascenso –en el sentido más literal– planteado para ir girando alrededor del altar: una pequeña escalera, cuyo arranque desde el suelo queda adosado al muro izquierdo, sube hasta el altar tomándolo como centro de rotación. Todo el dibujo está dominado por trazos que sugieren dicho movimiento rotativo; cuyo centro es marcado por Jujol con una cruz de malta. Al mismo tiempo, esta inusual escalera, enfatiza el ritual simbólico de tener que ascender para dejar o recoger el cuerpo de Cristo sacramentado. Un texto en latín en el encabezado del dibujo reza: *crucem tuam adoramus domine* (“adoramos tu cruz señor”).

En el tercer y último dibujo, Jujol delinea un alzado frontal completo de esta capilla (DG-214). Su trazo a escala –al igual que la planta, escala 1:20–, nos permite visualizar mejor la relación proporcional de este espacio; su altura es casi tres veces su ancho. Esta verticalidad queda acentuada tanto por el giro de los arcos como por la manera en que éstos se van cerrando; a través de tres crecimientos en voladizo, cada extremo termina tocándose. Por otra parte, el baldaquino del primer boceto ha desaparecido, y su lugar es ocupado por una gran lámpara que también funciona como corona de la figura del Cristo crucificado que preside el altar.²¹

Es evidente que el altar mayor es la pieza central del templo. Está en el origen de su orientación, y es donde se hace manifiesto el motivo del templo: la presencia del Sagrado Corazón de Jesús en el pueblo de Vistabella. Pero aún así, y con lo visto hasta ahora en

²¹ Este detalle es importante, ya que éste es el único altar donde se indica un cierto protagonismo de una lámpara colgante. Hecho que coincide con la situación de que muy cercano a él –sobre su eje visual–, es donde Jujol coloca aquella lámpara fabricada con latas de leche condensada, trozos de madera, clavos y alambres. Cuya forma también sugiere una corona de espinas.

estos dibujos, no podemos negar que estos dos rincones del templo –altar del Roser y capilla del Santísimo– son tratados por el autor con el mismo respeto y dedicación. En términos de proceso, no hay jerarquías entre los tres altares.

Del altar mayor se conservan cuatro dibujos. Todos ellos alzados o vistas frontales. En un primer boceto trazado en perspectiva (DG-200), reconocemos tres aspectos singulares: (1) una base para el altar hueca al centro del que surgen cuatro brazos dirigidos a cada esquina de la mesa, (2) la figura del Sagrado Corazón envuelta en una elipse llameante y colocada separada del altar, ocupando su costado derecho, y (3), un arco falso sobre la mesa de altar del que cuelgan seis pequeñas lámparas decorativas.

Estos mismos elementos los volvemos a encontrar en un segundo boceto. Al margen de un dibujo hecho a tinta de una figura femenina, Jujol traza a lápiz y sin escala un alzado frontal y una planta de este altar (DG-201). El boceto en planta nos permite ver la base de la mesa, resuelta en un cuerpo central rectangular del que se bifurcan dos brazos en cada uno de sus extremos. En el alzado, vemos que la figura del Sagrado Corazón sigue inscrita dentro de un trazo elíptico pero ahora ocupa el centro del altar, como absoluta protagonista de todo el conjunto. Entre esta figura y la propia mesa del altar, se indica, con un tímido trazo, el pequeño arco falso –ahora más bien como travesaño–, sobre el que se elevan dos figuras de menor tamaño que flanquean a la central. Dos trazos parabólicos por encima de la imagen del Sagrado Corazón, representan los arcos que dan forma a la bóveda que cubre este altar. Justo debajo del entrecruzamiento de ambos arcos, vemos indicada en forma de flor, la claraboya dirigida hacia el oriente, buscando el rayo de luz matinal.

En un dibujo posterior –fechado en junio de 1921–, Jujol traza un alzado más detallado del altar, donde aparecen mejor delineados tanto los arcos parabólicos como la claraboya (DG-203). Pero sobretodo, aquí queda plasmada una primera idea cromática: la figura central rodeada de un amarillo intenso sobre un fondo azul que va graduando su intensidad conforme sube a la bóveda. Reconocemos el carácter genérico de esta intención, cuando notamos que este tratamiento cromático del fondo, es el mismo que el del altar del Roser. En ambos fondos se reproduce la misma idea: una cierta penumbra en la parte baja del templo –la más cercana al suelo– que va desapareciendo conforme la mirada se dirige hacia arriba. Este hecho nos da señales de un posible programa cromático para toda la iglesia: que todo el proyecto pictórico del interior contenga la intención de dirigir la mirada hacia el cielo.

En un último dibujo, nuestro autor traza a tinta un alzado de la mesa del altar detallando sus accesorios, tanto el sagrario como los candelabros (DG-202).



DG-200. Primer boceto en perspectiva del altar mayor, 1918.



DG-201a. Alzado del altar mayor, 1918.



DG-203. Alzado del altar mayor, 1921.



DG-202. Alzado de la mesa del altar mayor, 1918.

Los vitrales.

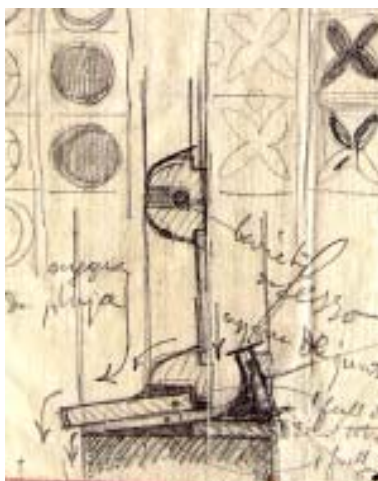
Existen siete aberturas en las que Jujol inserta sendos vitrales que reproducen las imágenes de algunos ángeles.²² Todas ellas son alargadas en vertical y están coronadas con arcos ojivales (forma claramente inspirada en el gótico). El primer dibujo en el que aparece este tipo de abertura es en el alzado del segundo proyecto (DG-185), donde se indica solamente una, cuya anchura es de 1,60mts., por 5mts. de alto. Aunque aquí aún no aparece la propuesta de Jujol para cerrar dichas aberturas, ésta queda recogida en otros dos bocetos posteriores.

El primero de ellos, es un dibujo fechado en octubre de 1920, que incluye dos versiones de alzado y un detalle en sección del antepecho de este tipo de abertura (DG-219). Los dos alzados representan los primeros tanteos del autor sobre cómo cerrar estas aberturas de inspiración gótica. En el de la derecha, aunque traza el mismo tipo bloque para toda la abertura, nuestro autor ya manifiesta la intención de diferenciar, mediante un tratamiento distinto, el cerramiento del arco ojival. Lo que hace Jujol es subdividir el área del vano de la siguiente manera: el sector rectangular de la abertura –del arco hacia abajo–, lo cierra con bloques cuadrados colocados de acuerdo al propio contorno del hueco; mientras que el sector del arco ojival, lo cubre con los mismos bloques cuadrados pero colocados a manera de rombos, girados a 45°. En el alzado de la izquierda, esta subdivisión queda completamente explícita: se utiliza un tipo de bloque cuadrado para cerrar la parte rectangular; mientras que el sector del arco se cierra con otro tipo de pieza, que ahora busca tener una unidad. Es aquí donde Jujol inserta los vitrales con figuras de ángeles.



DG-219. Alzado y detalle en sección de las aberturas con los vitrales, 1920.

Por otra parte, el boceto en sección del antepecho (DG-219a), muestra un interesante detalle de cómo se resuelve el escurrimiento de agua tanto en el exterior como en el interior (ocasionado por la humedad). El interés de Jujol por evitar que algún problema de carácter constructivo arruine la percepción de los elementos decorativos y simbólicos, queda aquí manifestado. Sin dejar este dibujo, arriba de los alzados, encontramos, de nuevo, un criptograma que entrelaza el nombre de Teresa con el de María (DG-219b). Una muestra más de que ninguna de las dos deja de estar presente en la cabeza de nuestro autor al momento de proyectar.



DG-219a. Detalle de sección del antepecho, 1920.

En un segundo dibujo, Jujol incluye el trazo de una nueva versión de alzado donde se revela con mayor claridad la separación entre los dos sectores de la abertura antes citados (DG-220). Mientras que en la parte baja de la abertura aparecen los mismos bloques cuadrados de los bocetos anteriores, el esfuerzo del autor en este dibujo se concentra en detallar la solución para cerrar los arcos

²² Tres de ellas se ubican en el muro suroeste, otras dos en el muro noroeste, y dos de menor altura, perforan la parte alta del muro sureste.

ojivales. Jujol redefine el perfil del propio arco mediante una serie de trazos cóncavos hacia el interior, el cual, es ocupado por la figura de un ángel. El contraste entre esta solución y lo propuesto para la parte inferior de la abertura es evidente.

Sobra decir, que la materialización del cerramiento de estas aberturas responde por completo a lo representado en el dibujo. Cada uno de los dos sectores que responden a la subdivisión antes citada, se cubre con distinto material. Mientras que los arcos se cierran con vitrales, el resto de los huecos se cubren con bloques cuadrados de alabastro. Jujol mismo se refiere a éste último en su ya citada descripción del templo: *...por vidrio en las aberturas, piedra de luz, alabastro de Sarreal.*²³ Esta distinción de material, implica también una subdivisión en cuanto al tipo e intensidad de luz que penetra al templo: un cuerpo blanco traslúcido—compuesto de alabastro—, produce una luz opaca de baja intensidad en la parte más baja de la abertura; mientras que un colorido y fino velo—compuesto por un vitral—, produce una luz brillante e intensa que penetra por la parte alta de la abertura, por debajo del arco ojival. Este doble efecto lumínico, parece responder a la misma intención marcada por el tratamiento cromático de los altares: dirigir la mirada hacia arriba. Ahora menos podemos dudar de que se trata de una intención general, mantener en penumbra la base del templo.

Como apoyo al montaje y construcción de los vitrales, Jujol traza los dibujos de cada uno de los ángeles que coronará cada abertura a escala 1:1 (DG-221 al DG-225). Estos magníficos dibujos, trazados sobre papel periódico encolado, representan el principal punto de encuentro—durante todo el proceso de este proyecto— entre dibujo y material.

La torre-campanario.

*Por encima de los algarrobos y desde parajes donde no se sospechaba de Vistabella, se ve blanquear la aguja de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús ante el azul del cielo del Camp, el más azul y hermoso de Catalunya.*²⁴

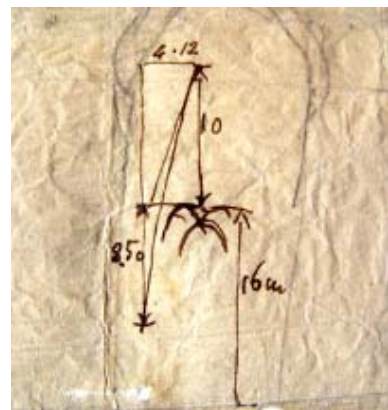
Dijimos antes, que el simple gesto de prolongar el trazo triangular de la torre hacia el suelo—invadiendo así el espacio interior del templo, mezclándose con la propia estructura que lo cubre—, representaba el primer paso para conseguir la completa fusión entre este cuerpo vertical y el cuerpo cuadrado de la iglesia; gesto que quedaba ya patente en aquel minúsculo boceto periférico incluido en el alzado del segundo proyecto (DG-185e). Pues bien, lo verdaderamente significativo de este mini-croquis, es que establece



DG-220. Alzado de uno de los vitrales, 1920.



DG-223. Trazo 1:1 de una de las figuras para los vitrales. Sobre collage de periódico.



DG-185e. Encuentro estructural: arcos parabólicos y trazos piramidales de la torre-campanario.



DG-190. Bocetos varios de la torre campanario, 1918.

²³ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 136.

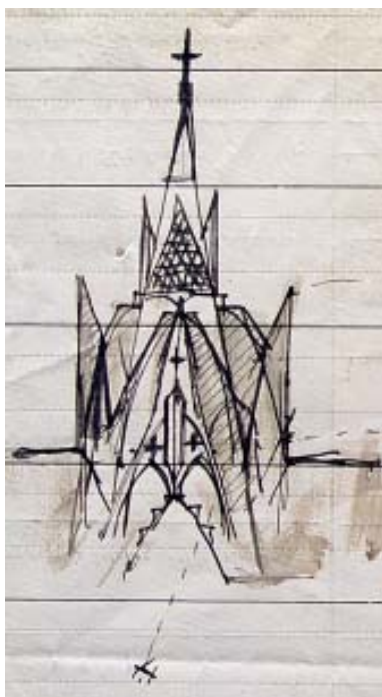
²⁴ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137.



DG-190b. Detalle de triangulación de la torre.



DG-190. Detalle del encuentro de ambas geometrías.



DG-190a. Alzado de una de las versiones de la torre-campanario.

que esos primeros trazos –que dan inicio a dicha fusión– responden a un acercamiento estructural. Jujol, cuando piensa en la unión entre torre e iglesia, no está pensando en términos espaciales –como comprobamos después, el impacto de la torre en el interior del templo simplemente no existe– sino que su búsqueda viene marcada por la estructura; y son los elementos que la componen –pilares y arcos– los que verdaderamente consiguen el amalgama entre ambas partes. Evidentemente, este proceso puesto en marcha por la estructura, se convierte después en una búsqueda formal.

¿Cómo se presenta esta búsqueda formal sobre el papel? No cabe duda que es en el desarrollo proyectual de la torre donde la idea por conseguir esta fusión –tanto formal como estructural–, queda mejor representada. Se conservan 7 bocetos vinculados a dicho desarrollo. Tres de ellos pueden ser asociados alrededor de una primera propuesta basada en la triangulación de las caras de la torre. Comenzaremos analizando estos tres.

El primer documento se compone realmente de dos dibujos. Dos folios de papel encolados recogen dos tipos de dibujo muy distintos (DG-190). El folio de la derecha incluye múltiples bocetos cuyo principal objetivo parece ser el de esbozar ideas sobre cómo perforar las bóvedas. También, a través de dos alzados trazados a lápiz, se ensaya una posible triangulación de la punta de la torre (DG-190b). Pero quizá el boceto más relevante en todo este folio, es el fragmento en perspectiva donde Jujol traza específicamente el encuentro entre los pilares inclinados que sostienen la torre y los arcos parabólicos que dan forma a las bóvedas que cubren el centro del templo. Primera muestra de contacto entre ambos elementos, primera señal de cómo se concibe que la torre surja de las superficies abombadas de las bóvedas centrales.

En el otro folio, en cambio, Jujol traza a tinta negra un único dibujo, una sección de la torre –que en esta versión incluye toda una serie de aberturas– en la que se busca representar la relación entre el propio cuerpo triangular de la torre y el interior del templo (DG-190a). Un detalle que nos confirma que este es el espíritu del dibujo, es que Jujol incluye la figura de un ojo ubicado en el interior que recibe la luz proveniente de una de las aberturas colocadas en la torre. También se indica con un trazo horizontal la cumbre de las techumbres que cubren los arcos secundarios de menor altura. Este trazo representa la terminación del templo, y aparece aquí para confirmar que la inserción de la torre –y todo lo que la acompaña– no es una operación de superposición, sino que todo este elemento se permea al interior. Este es el tipo de torre que al parecer se busca en una primer momento. Es después, que nuestro autor descarta cualquier impacto espacial, y se concentra, como dijimos antes, en conseguir una unión integral en términos de estructura y de forma.

A pesar de su notable diferencia de escala y de tipo de proyecto, no podemos negar cierta correspondencia formal entre este dibujo y aquel proyecto de estudiante que realizó Jujol casi al final de sus estudios (hace al menos 15 años, en 1905), el de una Iglesia Votiva para Santa Eulália (DG-003). Tanto el tipo de aberturas que acompañan a la torre, como la manera de introducir luz, son similitudes que no se pueden obviar.

En otro boceto trazado a lápiz, Jujol sigue ensayando la manera en que entran en contacto la torre, los arcos, y las bóvedas (DG-191). La propuesta de triangulación de cada una de las caras de la torre, ahora se reduce a una aplicación específica colocada justo encima de dicha unión. El hecho de que Jujol únicamente dibuje el trozo de torre en el que este contacto ocurre, ya nos habla de su interés; de que consideraba fundamental solucionar este punto de encuentro entre los elementos estructurales.

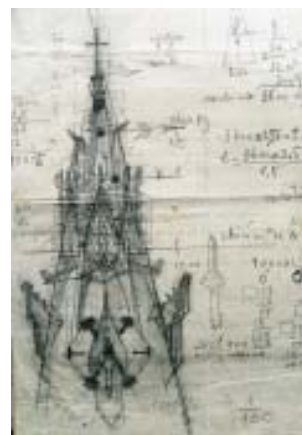
Un tercer boceto, recoge una versión mucho más elaborada de la torre (DG-192). Se trata de un alzado que presenta la torre como un elemento aislado, sin ningún tipo de base, pero cargado de múltiples detalles decorativos. En el fondo, parece que la intención de este dibujo es precisamente representar todo lo ornamental. Sin embargo, descubrimos el trazo de dos nuevos elementos no ornamentales importantes: una cubierta inclinada a mitad de altura que cubre un espacio definido por estrechos arcos parabólicos –lo cual ya nos habla de la inclusión de un mirador–, y el trazo de un hexágono sobrepuesto al propio alzado, que no es otra cosa que la planta de dicho mirador.

A partir de aquí, el resto de los bocetos están todos vinculados a la inserción de dicha plataforma hexagonal como mirador. En el siguiente dibujo, que incluye dos bocetos, comienza a esbozarse la definición de dicho espacio (DG-193). En el lado derecho, se traza un boceto en elevación cuyo objetivo es dimensionar el perfil de uno de los arcos falsos que cerrarán el mirador. En el lado izquierdo, Jujol traza un esquemático boceto tridimensional de la torre cuya intención es doble: por una parte, ubicar la base hexagonal para el mirador –que a su vez funciona como anillo estructural que amarra cada uno de los seis pilares–, y por otra, ensayar la posibilidad que únicamente dos de los pilares funcionen como soportes principales, y que a partir del mirador, abracen al resto (DG-193a).

Este esquema no debe confundirnos. Aunque en principio, la planta hexagonal genere seis pilares, finalmente, los que terminan sosteniendo el campanario son cuatro. Los mismos cuatro que sostienen los arcos parabólicos de la bóveda central. Estos cuatro pilares, realmente conforman dos triángulos inclinados que se apoyan el uno contra el otro en la punta. Este aspecto no lo deja de mencionar el propio Jujol en su memoria descriptiva: *...sólo añadiré que encima de la bóveda más alta (entre los cuatro pilares) se*



DG-191. Boceto en alzado de los arcos parabólicos y su encuentro con los pilares de la torre, 1918.



DG-192. Boceto en alzado de una de las versiones de la torre, 1918.



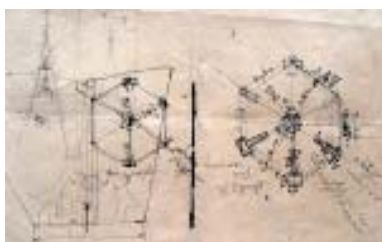
DG-193. Boceto de alzado del mirador e isometría de la estructura de la torre, 1918.



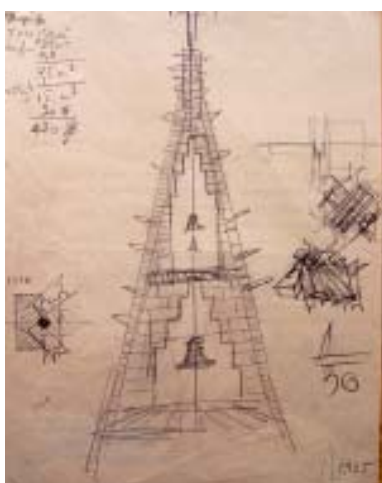
DG-193a. Boceto de isometría de la estructura de la torre, 1918.



Uno de los seis pilares se apoya en la bóveda.



DG-194. Bocetos en planta del mirador hexagonal, 1918.



DG-195. Boceto en perspectiva del campanario-mirador, 1918.



DG-196. Sección parcial del mirador, 1918.

*sostiene el campanario, formado de dos partes de figura triangular aguda que se enlazan bajo una cruz de piedras a gran altura.*²⁵ Los dos pilares sobrantes son falsos, no funcionan estructuralmente, y terminan apoyándose directamente sobre las bóvedas. Y aunque en su origen pudieron haber sido parte de la estructura, la única razón por la que se conservan es para dar forma a la planta hexagonal del mirador.

En un quinto dibujo, Jujol ensaya dos versiones de planta –ambas hexagonales– para el mirador (DG-194). Más que manejar opciones en cuanto a su forma, se están redefiniendo sus dimensiones respecto a la altura sobre la cual se colocaría, uno de los hexágonos tiene un diámetro de 3mts., mientras que el otro tiene 4mts. En el extremo izquierdo del papel, encontramos un alzado de la punta del campanario donde se tantea la opción de tener dos campanas colocadas en vertical, una encima de la otra (DG-194a). Idea que queda mejor detallada en un sexto boceto (DG-195).

En un último dibujo –el único trazado a escala– se detalla con precisión el perfil de uno de los falsos arcos que cierran el mirador (DG-196). Aquí Jujol deja de ser abstracto y se acerca mucho más al material, trazando incluso el tipo de aparejo del ladrillo. Acompañan a este dibujo, un boceto de la propia campana y una pequeña planta que explica mejor la ubicación de la misma.

No hay nada aquí que nos sugiera la intención de convertir este elemento en el dominante de la volumetría. Por el contrario, como hemos visto sobretodo en los primeros dibujos, la intención va más hacia conseguir un ajuste perfecto –o podríamos hablar de *natural*– entre este elemento y su base. Al parecer, la solución formal a este problema pasa por conseguir que la esencia formal de la torre –piramidal, triangular– se derrame en la volumetría del templo, envolviéndolo todo, creando una unidad indivisible. El resultado habla por sí solo, a pesar de que en el interior nos encontramos con un espacio fragmentado, en el exterior no podemos desmembrar la imagen sólida y pétreo de este templo, se nos presenta como una sola y originaria pieza. No podemos separar los elementos que la componen. Y esta unidad viene marcada por la pieza que fija el templo a la tierra y al lugar: la torre-campanario-mirador.

Dibujos accesorios.

Aunque ya hemos confirmado la ausencia de un desarrollo de plantas o de alzados generales en este proyecto, y que hemos podido ver cómo los trazos de Jujol van recorriendo todo tipo de detalles ajenos a lo que pudiese pensarse como la “solución central del proyecto”, no deja de ser reconfortante encontrarnos al final de este “proceso” con una serie de dibujitos que se decantan y recrean

²⁵ Ibid.

en lo accesorio. En todo aquello que incluso tiene un espíritu de huída, de huída de lo propiamente arquitectónico podríamos pensar hoy en día.

Tampoco queremos ser incisivos en esto. Así que solamente haremos un breve repaso por algunos de estos dibujos. Además de encontrar numerosos croquis y bocetos de diversas lámparas para esta iglesia (DG-226 al DG-228), nos topamos también con un buen número de dibujos que retratan todo tipo de objetos que son de apoyo al ritual religioso. Por supuesto, como objeto principal y de la mayor atención, el sagrario (DG-235), pieza clave para nuestro autor. Pero también otros de carácter menos permanente, como por ejemplo la estructura que sirve de base para sostener un paso procesional (DG-232), o un estandarte –trazado a escala y con monaguillo incluido (DG-233)–, o incluso hasta una sombrilla, habitualmente utilizada para cubrir a las autoridades eclesiásticas (DG-234).

Aún así, el retrato quizá más festivo relacionado con lo accesorio, sea el de un boceto en perspectiva que muestra el decorado que proyecta Jujol para ser montado el día de la inauguración y bendición del templo (DG-231). Un montaje resuelto en forma de arco triunfal –coronado con una enorme cruz en cuya base puede leerse la epígrafe latina *pax tibi* (“la paz sea contigo”)– marca la entrada al pueblo, y nos recuerda que algo especial está a punto de suceder. Al costado izquierdo de este efímero umbral, vemos el singular templo, cuyo campanario es inconfundible; mientras que al costado derecho, Jujol retrata una de tantas casas del pueblo. Al centro, cruzando el arco, el coche que transporta al Arzobispo de Tarragona y al rector de La Secuita, dirigiéndose a presidir el acto (DG-231a). Dignificado así el evento, lo que experimentan los asistentes es una percepción única, extraordinaria, de este pueblo, experiencia que sabemos, tuvo lugar el 25 de abril de 1923.

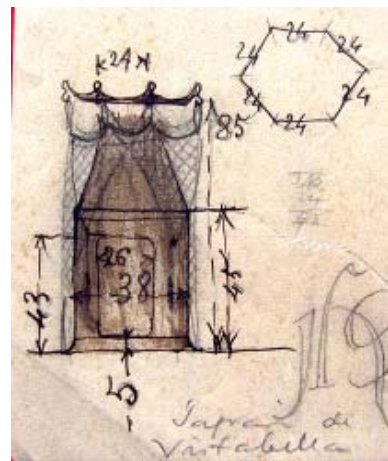
De lo que nos habla este último grupo de dibujos es de la importancia que Jujol otorgaba al acontecimiento religioso. Es decir, no de la perennidad de un culto, sino de lo que tiene de acto, de instante. Que no nos sorprenda que la verdadera función de todos estos elementos sea la de conseguir una puesta en escena –ya que ésta es necesaria para cualquier ritual–, sino lo que debe sorprendernos es la consideración tan particular que Jujol tiene hacia este acto de *transformismo*. Donde cualquier pequeño gesto ya puede indicar que el acontecimiento es importante y lo distingue de cualquier otro momento de la vida cotidiana. Lo particular de nuestro autor es que considera que esta transformación, por diminuta que sea, se encuentra muy cerca de la esencia de nuestra profesión. Para Jujol, construir este arco, fabricar este montaje, es una operación arquitectónica.



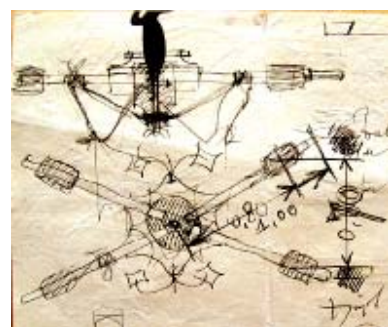
DG-226. Boceto de lámpara, 1920-1923.



DG-228. Boceto de lámpara, 1923.



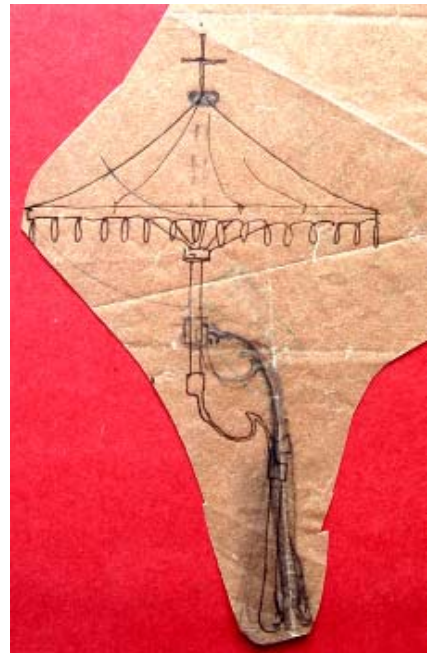
DG-235. Boceto de sagrario, 1920-1923.



DG-232. Boceto de estructura de paso procesional, 1920-1923.



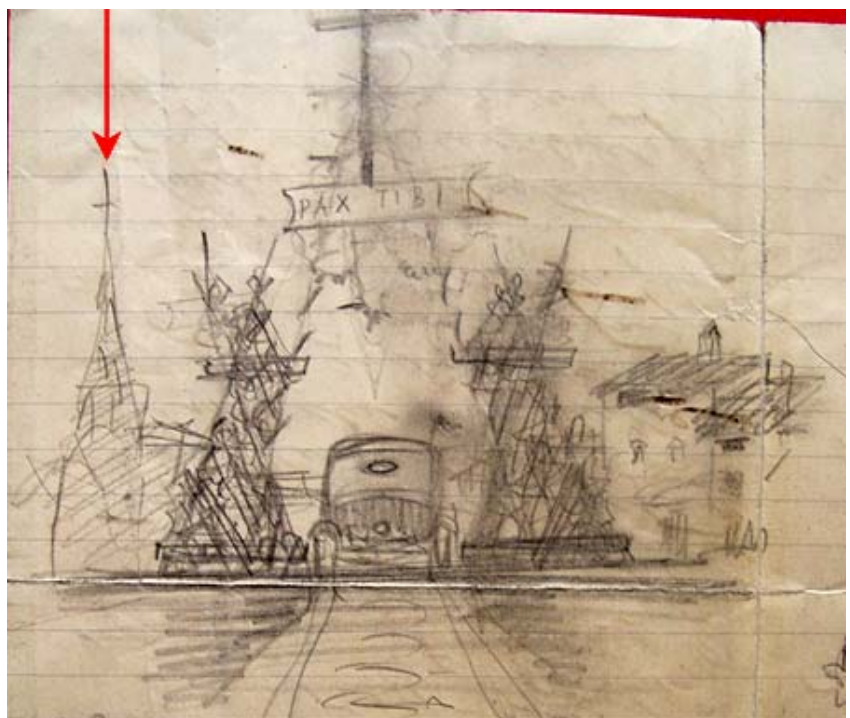
DG-233. Diseño de un estandarte. 1920-1923.



DG-234. Diseño de una sombrilla. 1920-1923.



DG-231. Boceto en perspectiva del camino de acceso al templo y su decoración, 1920-1923.



DG-231a. Detalle del arco de acceso al pueblo, 1920-1923. Se indica la ubicación del templo.

Decorem domus tua.

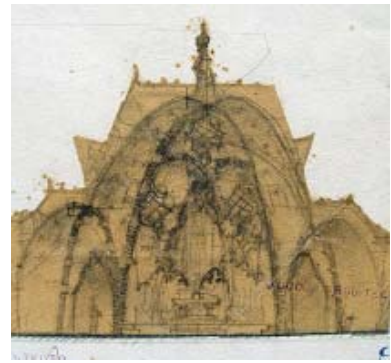
Este último recorrido por algunos dibujos accesorios no hace sino confirmar el interés de Jujol por lo decorativo. Por eso los hemos elegido para cerrar este capítulo. Representan el espíritu que se derrama sobre todo este templo.

Y aunque es verdad que el aspecto exterior carece de decoración –con excepción, por supuesto, de aquellas piedras provenientes de la viña–, no olvidemos que este proyecto es esencialmente espacial. Aquí, aquella imagen tan importante que el edificio debía de comunicar hacia el exterior (una fachada emblemática, como sucedía en casa Negre o en casa Planells) simplemente no existe. El elemento más destacado de la volumetría es la torre-campanario, y como vimos, ésta no surgió hasta en una segunda etapa del proceso. No estaba presente en la primera imagen del templo. Recordemos esa primera imagen: la figura de unos arcos entrecruzados confinando un espacio ricamente decorado. Jujol tiene siempre más en mente el interior del templo, simplemente porque es ahí donde el montaje ornamental tiene lugar.

En el sobrio y unitario aspecto exterior, lo decorativo se reduce a un único elemento: la piedra del lugar. Además de ser considerado por Jujol como *materia divina*, lo significativo de este material en términos de proceso, es que su único impacto sobre el proyecto es como ornamento. Es necesario incidir en que este material, a pesar de sus dimensiones y de sus propiedades, no condiciona la respuesta proyectual. Como vimos antes, ni las plantas ni las secciones responden a la geometría de estas piezas pétreas. Este material simplemente es considerado como motivo decorativo, y como tal, es incorporado al proyecto, utilizándolo de la manera más noble posible, mostrándolo tal como es. El hecho de que su única función sea la metáfora, lo convierte en material ornamental.

Aunque por otra parte, también es verdad que dichas piedras fueron utilizadas como material eminentemente constructivo, con ellas se levantaron muchos muros de esta iglesia, y con ellas se reforzaron algunos arcos. El carácter especial –casi de excepción– de este material no debe confundirnos. Realmente existe una lógica detrás de la relación que propone Jujol entre elemento constructivo y elemento decorativo. Esta correspondencia entre soporte y decorado queda inmejorablemente expuesta a través de las propias palabras del autor. Una cita en la que se refiere a la descripción de la cubierta del templo es la que, a nuestro parecer, aclara mejor esta relación, y de paso, resume la esencia de este proyecto:

CUBIERTA. La posee doble esta iglesia: una de bóvedas que sostiene y limita la masa de aire interior; la otra de soleras de gruesos de *rajola* sostenida en la primera, sufre los frescores de las humedades, escurre las aguas y recibe directamente los cambios ambientales de frío y calor, quedando entre una y otra una cámara de aire aisladora. El salitre no



DG-180. Sección, 1918. Arcos parabólicos entrecruzados definiendo el espacio central.



DG-238. Imagen de las obras. Arcos parabólicos principales terminados, 1919-1922.



DG-239. Imagen de las obras. Arcos parabólicos principales terminados. Cimbra de los arcos que cubren la capilla del Roser, 1919-1922.

DG-241. Imagen de las obras. Vista de las bóvedas centrales ya terminadas, 1920-1922.



DG-243. Imagen desde el suroeste de la iglesia ya terminada, 1923.

DG-244. Vista parcial del altar mayor, 1923.



DG-245. Vista parcial del altar mayor a través de uno de los arcos trilobulados, 1923.

DG-247. Vista del altar mayor y su decoración original, 1923.



aflorará en las bóvedas destruyendo la decoración, como sucede en la bellísima Catedral de Barcelona que, esperando la segunda cubierta, ha perdido las espléndidas coronas de follaje que rodeaban las claves de sus bóvedas mayores.²⁶

Fijémonos que al describir la cubierta del templo, Jujol realmente de lo que habla es de la decoración. Su interés por la cubierta viene marcado por su intención de utilizarla como lienzo. La proeza técnica de la doble cubierta en superficies paraboloideas no responde a un alarde constructivo, sino a conseguir las mejores condiciones para poder intervenir en la superficie. Tanto los arcos parabólicos como el sistema de cubiertas son simples medios para conseguir las superficies necesarias para la decoración. Y ésta es la clave, *pensar la estructura desde la superficie*. Para Jujol, el tratamiento en la superficie es tan importante como los fundamentos del templo, ya que es lo que le permite conseguir el efecto espacial deseado, es lo que le permite conseguir ese acto de *transformismo* que él vincula al origen de la profesión.

Queda como buena muestra de todo esto, la manera en cómo firma esta obra. En un rinconcito cercano al altíll, prácticamente invisible, pero estratégicamente dirigido hacia el Santísimo Sacramento, coloca su nombre precedido con la epígrafe latina: *Domine dilexi decorem domus tua.*²⁷ Significativa frase que incluye una conjugación del vocablo *decôrum*, en cuyos múltiples significados encontramos conceptos como el decoro, lo conveniente, lo adecuado; pero que también esconde acepciones como lo hermoso, lo bello, lo elegante, lo digno. Interesante combinación que mezcla la subjetividad estética con convenciones sociales necesarias. En el *decôrum* conviven la estética y la necesidad. Evidentemente, este vocablo latín origina el término castellano *decorar*. Por tanto, la propia etimología pone en crisis la idea de pensar la decoración como algo prescindible, como algo innecesario. Y si también –como perfectamente nos autoriza la etimología para hacerlo– traducimos dicha frase como: *Señor, yo amé la decoración de tu casa*, comprobamos que el mismo mensaje es rotundamente contrario a considerar el decorado como algo superficial y sin contenido. La decoración es el esplendor, lo más importante del templo. ¿Porqué utiliza Jujol el término decorar, en lugar de construir, levantar, edificar? Porque para él, la decoración es un acto constructivo, es la creación de una arquitectura.



Ubicación de la firma de Jujol dirigida hacia el Santísimo.



Domine dilexi decorem domus tua. Jujol.



Imagen actual de la capilla del Santísimo.

²⁶ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137. El original en catalán: “COBERTA. La posseix doble aquesta església; una de voltes sostenidora i limitant la massa d’aire interior; l’altra de soleres de gruixos de rajola sostinguda en la primera, sofreix les frescors de les humitats, escorra les aigües i reb directament els canvis de fret i calor ambient, quedant entre una i altra una cámara d’aire aïlladora. La salina no florirà! les voltes destruïnt la decoració, com succeeix en la Catedral bellíssima de Barcelona que tot esperant la segona coberta ha perdut les corones de fullatge que voltaven les claus de ses voltes majors.”

²⁷ Frase que se rezaba siempre después del ofertorio y durante el lavatorio según el antiguo ritual de la Misa de Trento, cuya traducción habitual es: *Señor, yo amé el esplendor tu casa*.



Imagen actual de uno de los vitrales a través de un arco trilobulado.



Imagen actual de la capilla del Roser.



Imagen actual del altar mayor con decoración restituida por la hija de Jujol.

CONCLUSIONES

Invariantes.

Más que una especie de resumen o decálogo de ciertas invariantes reconocibles en su modo de hacer, queremos enfocar estas últimas notas como reflexiones sueltas, que lleven al lector a múltiples lugares, a diversos cuestionamientos sobre la práctica proyectual. Aunque sin olvidar que todas ellas están relacionadas con *una* manera de hacer arquitectura.



Capilla de Mas Carreras. 1935-1944. Roda de Bará (Tarragona). Detalle del altar.

Sobre la transformación epidérmica...

Considerar la superficie no solamente como un lienzo sino como verdadero material de trabajo, tan importante como un elemento constructivo o espacial, parece ser la máxima jujoliana por antonomasia. El trabajo con las manos sobre muros, suelos y cielos, no es reducido a un mero *decorativismo*, no es tratado como algo prescindible. Todo lo contrario, se encuentra en el origen y en la esencia de la obra. La incidencia que el tratamiento epidérmico tiene sobre la forma y el espacio es tan significativa, que se convierte en su principal atributo. A partir de un gesto formal aplicado a la superficie logra transformar por completo el espacio que hay alrededor; a través del tratamiento de un pilar, de un vértice, de una moldura, consigue cambiar la percepción de todo el espacio que le rodea.



Volumen y plano. Casa Negre. 1914-1926. Sant Joan Despí.

Sobre la discontinuidad...

Utilización de un método proyectual alejado de la síntesis, más cercano a la solución del detalle. Cada pieza, cada fragmento, solucionado en sí mismo. Distanciamiento de Gaudí a este respecto; la búsqueda por la continuidad no existe en Jujol. Discontinuidad entre plano y volumen (casa Negre), entre dos fachadas de un mismo edificio (casa Planells), entre estructura y superficie (iglesia de Vistabella). Se trata de una desarticulación tanto física como conceptual, entendiendo la síntesis como algo espiritual no como un conjunto de atributos visuales.



Boceto de fachada para la Tienda Manyac. 1911. Detalle del rótulo. DG-054.

Sobre el ritmo en el actuar...

Su natural habilidad para el dibujo le hace capaz de capturar sobre el papel una primera imagen del proyecto. La inmediatez de ese primer impulso después se ajusta al tiempo requerido por el propio material con el que se trabaja. El contacto directo con la materia le obliga a frenar el proceso y continuar con un ritmo lento, pausado. La secuencia *inmediatez-dibujo-pausa-contacto material* se convierte en la plataforma sobre la que Jujol opera. Sus actuaciones suceden en dos tiempos: *prisa* por dibujar... *infinita paciencia*

cuando toca el material. Un primer movimiento que captura el instante –cuya herramienta es el dibujo–, y un segundo momento compuesto por un estado de permanente calma y de lenta recreación en el contacto con la materia.

Sobre el carácter del primer impulso...

La primera visión del proyecto plasmada sobre papel suele ser un alzado. El carácter de este primer impulso no hace sino confirmar la importancia que se le otorga a la superficie: la fachada como un decorado, cuyo interior tiene que ser resuelto *a posteriori*. Lo que busca Jujol en estos casos es el edificio como imagen, como representación de una idea. De manera que, tanto el desarrollo de las plantas como la solución estructural, parecen derivarse de lo que se quiere representar a través de la fachada del edificio. Los esquemas de organización espacial nos hablan de una intención de Jujol por intentar ser arquitecto, por intentar ordenar, sin embargo en estos casos (recordemos Planells y Negre), su principal interés se encuentra en el exterior, en el contenido de dicha imagen y en lo que ésta comunica.

Sobre la exageración...

Los rasgos de los primeros bocetos del proyecto son con frecuencia exagerados. La intención que esconde esta práctica de dibujo es descubrir la verdadera naturaleza de los objetos representados. Jujol utiliza la exageración como recurso representativo de *énfasis*, y de esta manera, consigue plasmar la esencia de esas primeras visiones. Estos bocetos iniciales son reductivos y permiten enfatizar lo más importante del proyecto.

Sobre el origen del impulso creativo...

Para Jujol, el sentimiento religioso no es únicamente origen y fuente inagotable de creatividad, sino que también es lo que termina por dar sentido a sus desordenados impulsos. Todo su trabajo se deriva y está inscrito dentro de su profunda fe cristiana. Si hay algún aspecto en su obrar que todo lo envuelva, que pueda considerarse sintético, este es definitivamente su amor a Dios.

Sobre el fragmento como detonante...

La idea de que un fragmento del proyecto opere como detonante a partir del cual se deriven otros elementos surge sin intención, pero siempre a partir del propio acto de dibujar. Aparece entonces, una relación jerarquizada y de dependencia entre ciertas piezas: un elemento generador de otro. Siendo que dicha relación se produce en el dibujo, pocas veces importa el carácter del mismo. Recordemos que en el caso de la casa Negre el elemento detonador es la tribuna –producto de una primera imagen en alzado–; y que



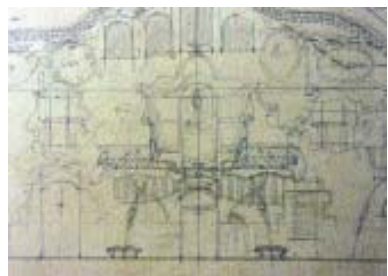
Detalle del letrero de la Tienda Manyac. 1911. Barcelona. DG-055.



Casa Negre. Primer boceto, 1914. DG-109.



Torre de la Creu, 1913. Boceto del primer proyecto. DG-068.



Casa Negre. Tercer dibujo de la fachada, 1916. DG-112a.



Casa Negre. Quinto boceto de la tribuna. DG-120.



Capilla de Mas Carreras. 1935-1944. Roda de Bará (Tarragona).

en el caso de la casa Planells, el detonador es la escalera –producto del esquema en planta–. Solamente sobre el papel puede ocurrir que la prolongación involuntaria de un trazo sea generadora de otra cosa.

Sobre la proximidad entre autor y materia...

Jujol no desprecia la técnica. Al contrario, otorga un altísimo valor al *saber hacer*. Su trabajo es tan personal que es imposible separarlo de sus manos. Todas las teorías de las primeras vanguardias relacionadas con el automatismo del arte, con la despersonalización del proceso creativo, no solamente son ignoradas por nuestro autor, sino que son absolutamente opuestas a su *hacer*. Lo que hace Jujol con la materia surge y depende absolutamente de sus propias manos.



Medallón cerámico en la sala hipóstila del Park Güell. 1911.

Sobre la inclusión...

La yuxtaposición desinhibida y sin prejuicios forma parte consubstancial de la manera de hacer de Jujol. Agregar sin prejuicios implica nunca excluir, no dejar fuera nada; sin filtro alguno, sin depuración, todo puede ser añadido. Y aunque este espíritu es evidente en sus intervenciones sobre la superficie, no deja de estar presente en toda su obra. Ahora bien, este carácter incluyente de su *hacer* no proviene de un desafío. A la pregunta: *¿porqué no...?* la obra de Jujol no responde porque ni se la plantea.



Candelabros para la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.

Sobre la mirada hacia la materia... (sobre el reciclaje...)

Poseedor de una mirada singular, Jujol es capaz de reducir cualquier objeto o material a sus propiedades estrictamente perceptivas. Mediante esta operación, consigue restituir esa condición de *extrañamiento* que todo objeto alguna vez tuvo. Desnudando al material de cualquier posible significado cultural consigue mostrarlo como si lo viésemos por primera vez. Ahora bien, esta condición de considerar toda materia como *esencialmente igual* tiene su origen en un profundo sentimiento espiritual. Jujol siente esa presencia que todo lo unifica y que lo lleva a destruir jerarquías. Y dicho sentimiento sólo puede ser producto de un amor. Ver en los objetos desechados una oportunidad creativa sólo es posible porque Jujol se dirige a ellos con amor. Y cegado por su amor –o quizá mejor, dotado de una mirada de la que nosotros carecemos–, nuestro autor construye lámparas, muebles, rejas, veletas, etc., con estos objetos inútiles, y al hacerlo, restituye en ellos la unidad primigenia, su origen divino.



Casa Negra, 1915-1926. Rejas fabricadas con objetos reciclados.

Sobre el azar...

Si el azar sólo existe como convención humana para llenar de intención aquello que no comprendemos, es imposible considerarlo como técnica proyectual. La mirada de aquel con un proyecto en

mente siempre contiene una intención, todo se percibe *desde el proyecto*. Por tanto, la mirada de nuestro autor está cargada de intención, cada material que encuentra es visto desde esta perspectiva. El tipo de reciclaje *jujoliano* es un buen ejemplo de la absoluta negación del azar como técnica en el proceso creativo. Y más aún, si Jujol mismo no cree en el azar, es por su profunda convicción de que todo material esconde y contiene una intención divina.



Casa Negre, 1915-1926. Detalle de una reja.

Sobre la metáfora...

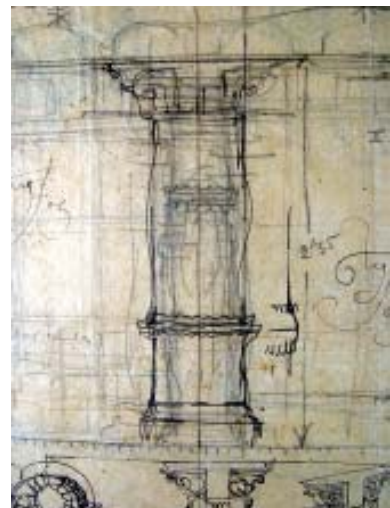
La utilización de piezas u objetos cuya único objetivo es el de sustentar la metáfora nos habla de la importancia que se le otorga al acto de *transformar*. Porque finalmente, una de las búsquedas constantes de Jujol es conseguir la transformación de un edificio en imagen. Mediante este movimiento expansivo, una casa, una iglesia, o una tienda, terminan siendo mucho más cosas que todo aquello vinculado a lo estrictamente utilitario. Cada uno de estos edificios se extiende más allá de sus límites físicos y tipológicos gracias a la *metáfora*. Objetos y piezas insignificantes desde un punto de vista compositivo –hemos visto porrones, vajillas, arados, etc.–, se descubren como verdaderos mecanismos metafóricos. ¿Existe acaso alguna función más noble que ésta? Cualquier otro atributo de la obra palidece ante el poder de *transfiguración* que contiene este recurso lingüístico.



Teatro del Patronato Obrero, 1908. Rincón del segundo anfiteatro.

Sobre la superposición de trazos...

Jujol dibuja sobre lo dibujado, borra con trazos. Esta costumbre de transformar los trazos existentes mediante un método de superposición no hace sino reforzar el papel de nuestro autor como un terminador, como alguien que se siente cómodo trabajando *sobre* algo. Al igual que sus habituales esfuerzos por transformar la superficie, su práctica en el dibujo delata un gusto por el trabajo en capas, por añadir trazos encima de otros. Método más vinculado a lo pictórico que a lo arquitectónico



Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. DG-021b.

Sobre el dibujo como escape...

Alejado de la seria concentración en una sola cosa, y situado en un estado de constante distracción, Jujol hace trazos que le llevan a sitios muy dispares. Este espíritu de dispersión recorre toda su producción sobre papel, y toma forma principalmente, a través de infinidad de bocetos periféricos que acompañan y se entrelazan con sus dibujos arquitectónicos. En este estado perceptivo tan sensible, cualquier tipo de imagen mental que aparece de improviso se convierte en estímulo para generar otro boceto. Y así, se van sumando, hasta terminar representando ese otro mundo que Jujol persigue incansablemente mediante estos escapes. Finalmente, estos bocetos son pequeños *divertimentos* que lo alejan del problema



Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Bocetos periféricos. DG-023b.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272a.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272b. Ambientación y escape.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272g. Bocetos periféricos.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. Trazos de peces que son origen de algo distinto.

arquitectónico a resolver. Pero también sucede a veces que el fondo se extiende y termina envolviéndolo todo. El resultado de esta transformación es una especie de baño uniforme que cubre la totalidad del dibujo, cuyo origen se encuentra en la ambientación, en la caligrafía, en lo periférico. Nuestro autor se recrea en los márgenes porque ahí encuentra cobijo, es ahí donde encuentra el espacio propicio para verdaderamente disfrutar del dibujar.

Sobre el dibujo como experiencia...

Para Jujol, el dibujar no surge ni de una necesidad ni de una imposibilidad, sino que es producto de una búsqueda por la experiencia en el *hacer*. Es evidente que su preferencia por la parte recreativa de un dibujo —aquella que reside en su ambientación, en sus notas caligráficas— proviene parcialmente de un rechazo por enfrentar problemas tangibles. Pero no es menos cierto que también proviene del hecho de entender el dibujo como verdadera *experiencia en sí misma* y no sólo como herramienta para buscar soluciones. La afirmación acerca de que su manera de dibujar es lo menos adquirido cobra aquí más sentido. Su dibujar se aleja de la enseñanza del dibujo arquitectónico precisamente porque no tiene ese carácter de ser solución de algo. Lo valioso de este conjunto de dibujos no está en su contenido directo sino en la experiencia productiva, en el *gozo* con el que fueron producidos.

Sobre el reposo como condición...

El estado propicio para que se genere una actitud escapista y recreativa en el dibujo no es otro que el de un *contemplativo reposo*. El hecho de estar instalados en este estado mental nos permite un *actuar* apoyado en la divagación y el escape. Huir del trabajo, intentar siempre volver a ese estado de ensoñación germinal que representa el descanso dominical... eso es lo que parece buscar Jujol constantemente, situarse en ese lugar desde el cual es posible evadirse. Al menos, esta actitud es la que ha quedado grabada y retenida en sus dibujos. Ahora bien, quizá la característica más valiosa contenida en esta condición de reposo es su *carácter germinal*. La vacación y el descanso no solamente como escape, sino como origen, como brote. Esto aleja la posibilidad de considerar este tipo de bocetos como simples divertimentos, y en cambio, permite referirse a ellos como el inicio de algo, como *origen* de otras arquitecturas.

Sobre el carácter genitivo del dibujo...

Considerar al propio dibujo como materia de trabajo y no como una simple herramienta es un acto que aumenta el valor de lo producido sobre el papel. Los trazos que quedan no son únicamente una representación sino una acción verdaderamente *generativa*. Para Jujol, la práctica del dibujo supera su condición original de ser el

resultado de un pensamiento para convertirse en generador, en productor de pensamiento. Un solo boceto de estas características es capaz de disparar el desarrollo proyectual en muchas direcciones, y esto es un rasgo inequívoco de su carácter genitivo.

Sobre lo accesorio...

Lo *accesorio* nunca es considerado por Jujol como trabajo, como problema a solucionar. Si como hemos visto, lo periférico es el sitio donde nuestro autor se siente más cómodo, es fácil reconocer que existe una cierta urgencia por terminar con aquello que es central, con aquello que representa la resolución de un problema. Es así como se genera un proceso en el que los esquemas en planta y sección quedan definidos en una etapa muy inicial del proyecto, mientras que una numerosa y múltiple cantidad de detalles son *disfrutados* por el autor sobre la mesa de dibujo. Todo el proceso de la iglesia de Vistabella no es sino la confirmación de esta manera de hacer. Se trata de un recorrido por los márgenes del proyecto: ensayando ideas en miniatura, se traslapan soluciones para los altares adyacentes, para la decoración, para el mobiliario, para las lámparas, etc. El lápiz de Jujol aborda cada uno de estos aspectos accesorios como si fueran piezas fundamentales del proyecto.

Sobre el uso de la historia...

Existe una tendencia por resolver lo arquitectónico apoyado en la memoria, creando un *soporte inicial reconocible* cuya funcionalidad esté garantizada. Elegir esquemas del pasado tiene que ver con la premura que tiene Jujol para dar solución a un problema, es un atajo para concluir la parte arquitectónica y poder entonces iniciar la recreación decorativa. Lo particular es que este *soporte inicial* –cuyo origen es la historia–, nunca termina encorsetando las propuestas añadidas; es decir, que el *obrar* de Jujol, no está condicionado por el *esquema canónico* aplicado.

Sobre el arquitecto como creador de una imagen...

El esfuerzo dedicado a los numerosos elementos vinculados a la ceremonia cristiana no solamente nos habla de la importancia que Jujol otorgaba al acontecimiento religioso, sino también del valor que le daba al ritual en sí mismo, por lo que tiene de acto, de instante. Jujol enfoca estos eventos como verdaderas puestas en escena, donde la labor del arquitecto debe ser más que ostensible. En estos casos, se trata de producir gestos que indiquen que el acontecimiento es importante y que debe distinguirse de cualquier otro momento de la vida cotidiana. Para Jujol, estos gestos efímeros se encuentran muy cerca de la esencia de nuestra profesión. Y le vemos convencido de que la producción de estas imágenes que pretenden transformar la realidad por un instante, equivale por completo a una operación arquitectónica.



Herrajes y arandelas en el muro exterior de la casa Bofarull. 1914-1931.



Planta del Santuari de Montserrat en Montferri, 1929. DG-323.



Iglesia de Vistabella. Decoración del camino de acceso al templo. 1923. DG-231.



Convento para las Carmelitas en Badalona. Boceto de un pilar interior y su recubrimiento, 1919. DG-251b.

Sobre el ornamento y lo decorativo...

Para Jujol, la decoración es lo más importante de cualquier proyecto, es el esplendor. La estructura es sólo el soporte para lo verdaderamente importante: lo decorativo. La lógica que propone para la relación entre elemento constructivo y elemento decorativo es sencilla: pensar la estructura *desde la superficie*. De hecho, al describir la cubierta del templo de Vistabella, Jujol realmente de lo que habla es de ornamento. Su interés por la cubierta viene marcado por su intención de utilizarla como lienzo. El fin último de la estructura debe ser siempre conseguir las mejores condiciones para poder intervenir en la superficie. Con toda intención, Jujol utiliza el término *decorar* para acompañar su firma en la iglesia de Vistabella. Lo elige por encima de construir, levantar, o edificar, ya que para él, la decoración es un acto constructivo.



Casa Planells, 1923. Detalle del pilar en el piso principal.

Por otra parte, lo ornamental también tiene una incidencia en el ritmo del trabajo: se resuelve rápida y eficientemente los esquemas estructurales y organizacionales, para después lentamente, recrearse en los detalles ornamentales más minúsculos. El objetivo del Jujol arquitecto es el de establecer una base sólida sobre la cual se aplicarán diversas capas transformadoras.

Rapidez en la solución general, lentitud en los detalles, en lo ornamental. Lo que pone en crisis la obra de Jujol es la consideración de que lo primero es lo importante. La relevancia de lo estructural, de lo organizacional, de todo lo que representa lo tradicionalmente arquitectónico, es puesta en duda por esta obra. A través de su práctica Jujol parece plantear la siguiente pregunta: ¿Es verdaderamente importante todo esto? El poco tiempo que Jujol dedica en resolver estos problemas nos habla de que él no lo consideraba así. ¿Qué es lo estrictamente arquitectónico? ¿La estructura, la esquematización en planta, la racionalidad de la sección? ¿O es quizá lo que tiene el edificio de representación, de imagen fabricada para representar algo? Éstas son las preguntas que hace Jujol con su obra. Preguntas que permanecen vigentes en la actualidad.