

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* (τεχνή) 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* (τεχνή) 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* (ποίησις), 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.



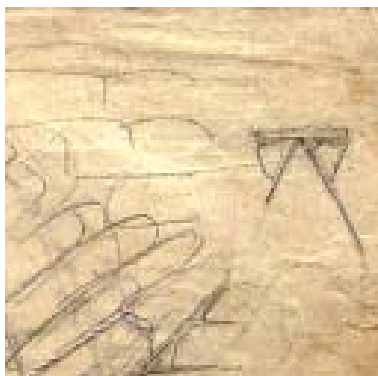
Boceto de fachada del segundo proyecto de la Casa Planells. DG-282.



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.

