



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.

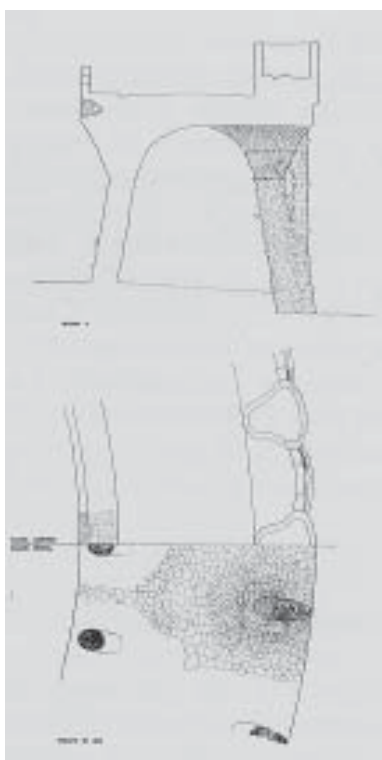
³ Gianni Rodari; op. cit., p. 19.



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 robinsonianas: 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 sobretodo 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.

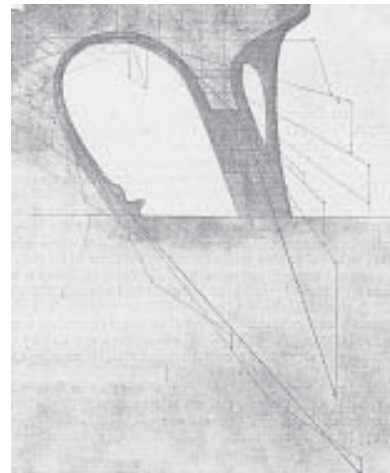
La permanente búsqueda por la continuidad –tanto formal como estructural– presente a lo largo de casi toda la obra de Gaudí se perfila como el argumento más contundente para alejar su *modus operandi* del de Jujol. La observación de la naturaleza será el gran catalizador para que Gaudí inicie esta búsqueda 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.

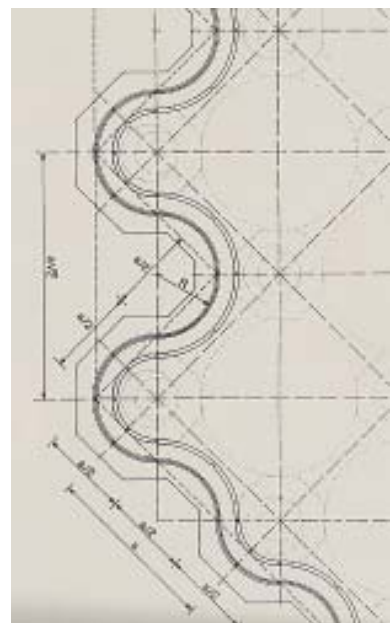
⁹ “La arquitectura *crea* el organismo y por eso éste ha de tener una ley en consonancia con las de la naturaleza; los arquitectos que no se sujeten a él hacen un embrollo en lugar de una obra de arte”. Comentario de Gaudí (cont.)



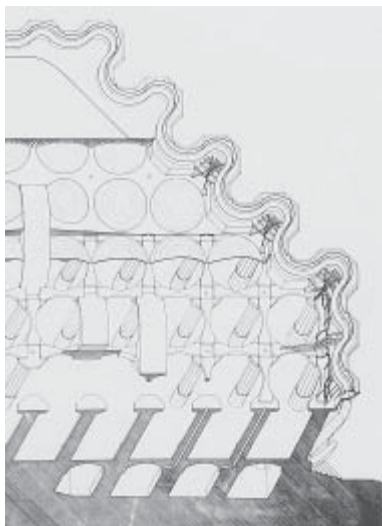
Dibujo de pórtico del Park Güell realizado por J. Rubió i Bellver para ilustrar el concepto de la síntesis arquitectónica en la obra de Gaudí. 1913.



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.



Detalles del trencadís del banco del Park Güell.



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

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.

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.

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

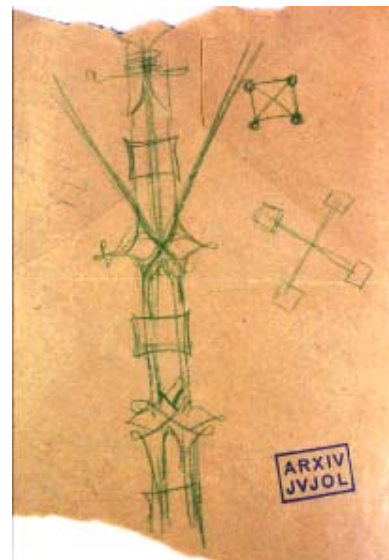
Metodología, replanteamiento de las cosas *desde su origen*, racionalismo. Conceptos que en el estudio de Flores aparecen insistentemente ligados a Gaudí y a su manera de hacer. Metodología y orden que el mismo Gaudí invoca cuando, al referirse a la poca disciplina de un compañero de estudios, escribe: *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 exploten.*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.

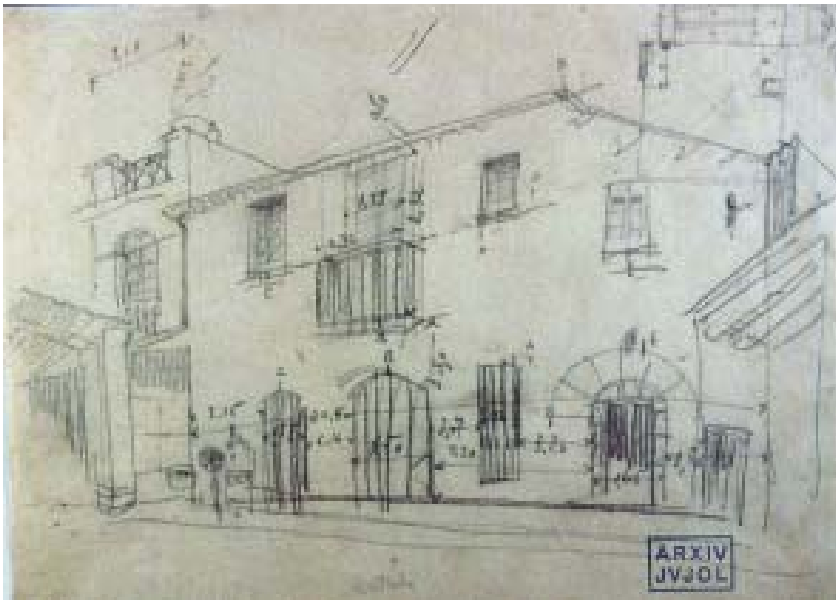
Seguramente posterior a ese primer boceto tan improvisado, Jujol realiza un rápido levantamiento de la situación de la casa. Se trata de un pequeño croquis-perspectiva donde se recoge el aspecto frontal de la antigua masía, su fachada poniente (DG-108; ver atrás). En este resumen de los rasgos formales 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.



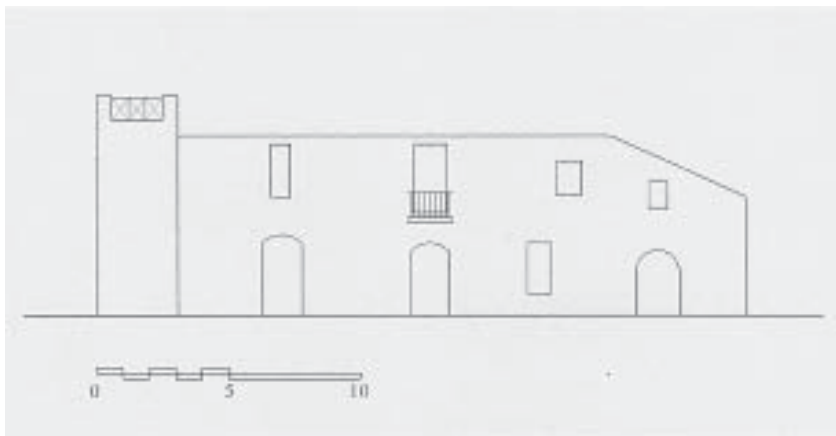
Antigua masía en Alella. Siglo XVIII.

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.

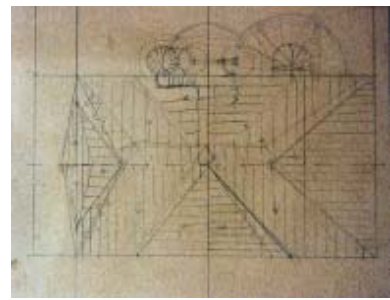
El carácter casi caricaturesco de este boceto, además de hablarnos de inmediatez, nos habla de exageración. Si la caricatura es una especie de resumen de una fisonomía exagerando sus rasgos más significativos,²³ estamos ante la visión más reveladora de todo el proyecto. Su intención es que dichos rasgos 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.

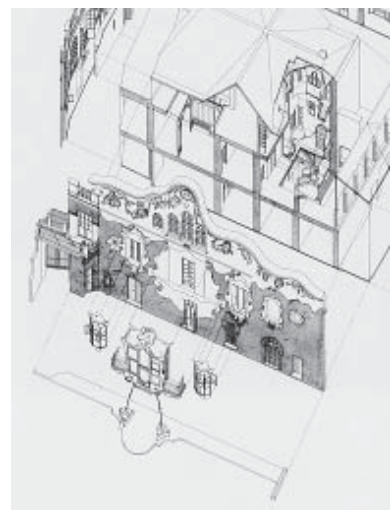
También con fecha de 1914 encontramos el primer dibujo realizado a escala por Jujol (DG-110). Se trata de una fachada realizada a lápiz, tinta y acuarela en la que también se incluye un pequeño detalle en planta de la tribuna. La realización de este dibujo es fácil de adivinar: primero se dibuja a tinta 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



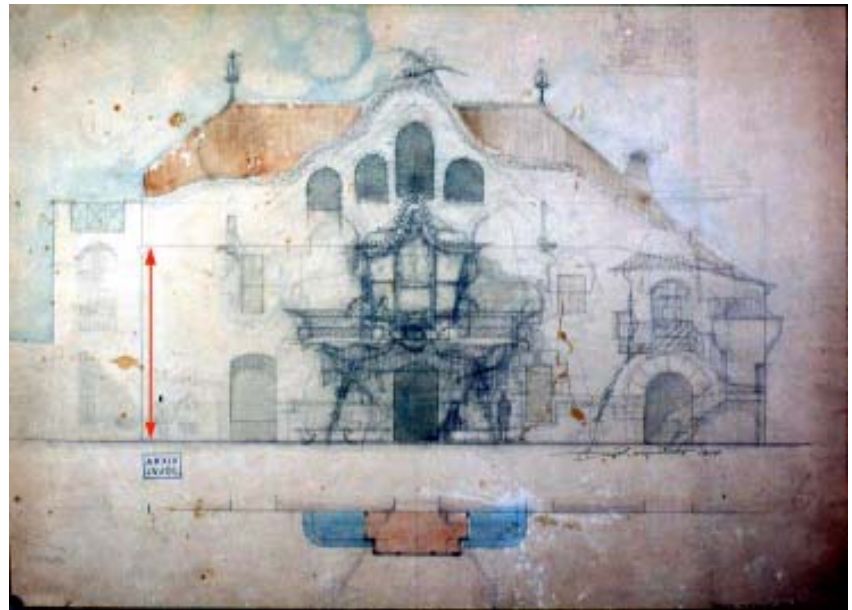
DG-112c. Casa Negre. Boceto de la planta de techos donde se muestra el tipo de cubierta que propone Jujol, 1916.



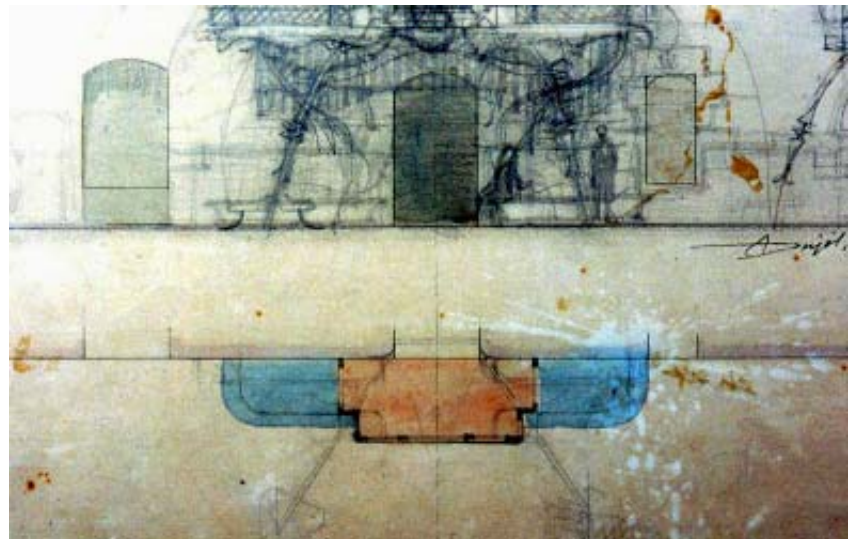
Casa Negre. Axonometría de la fachada. El plano de fachada desarticulado del volumen. Dibujo realizado por V. Ligtelijn y R. Saariste.



Gaudí en cambio busca la continuidad. Sección de la casa Milá, 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.

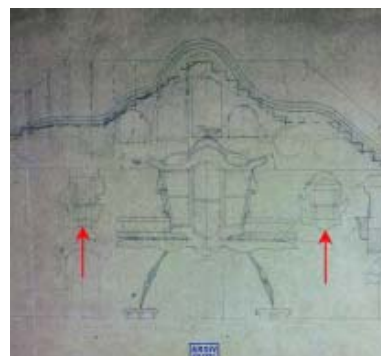
En un segundo dibujo de la fachada realizado enteramente a lápiz, Jujol depura los trazos anteriores y delinea a detalle cada uno de los elementos (DG-111). Se trata de un dibujo de menor expresividad que el anterior pero que se va acercando más a lo que después se construye. Aparecen detalles hasta 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.

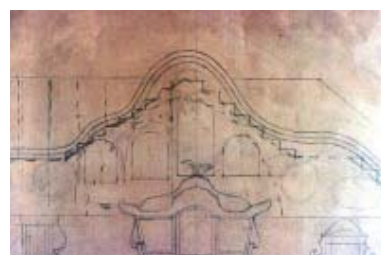
¿Cómo marca Jujol este centro de gravedad? Justo donde se cruzan estas dos directrices encontramos la respuesta: aparece un personaje habitando la tribuna –como centro que todo lo irradia, como origen de todas las cosas–, es una imagen de la Virgen María, que surge como



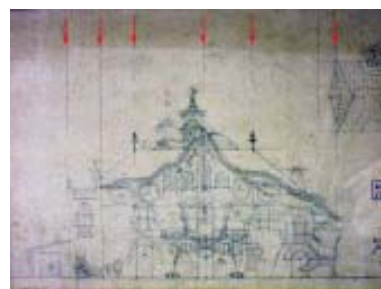
DG-111. Casa Negre. Segundo dibujo de la fachada, 1914.



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



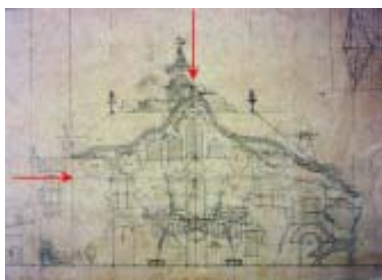
DG-111a. Casa Negre. Segundo dibujo de la fachada, 1914. Arco parabólico para la cubierta.



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.

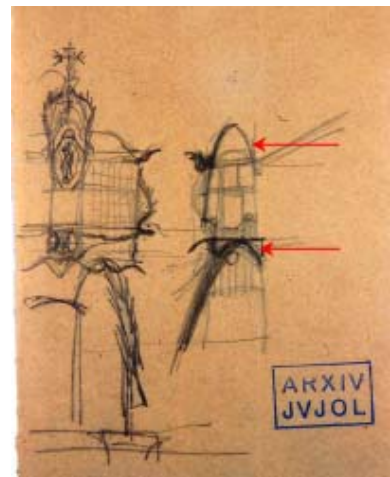
Revisando el recorrido de gestación de este elemento en particular, encontramos, otra vez, un primer dibujo donde Jujol registra ese *primer impulso*, una idea repentina e ingenua, la de *una carroza convertida en tribuna* (DG-116). Con una ingenuidad tan sugerente, Jujol traza aquí los dos objetos por 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.

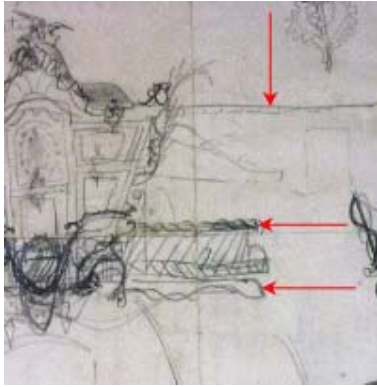


DG-120. Quinto boceto de la tribuna.

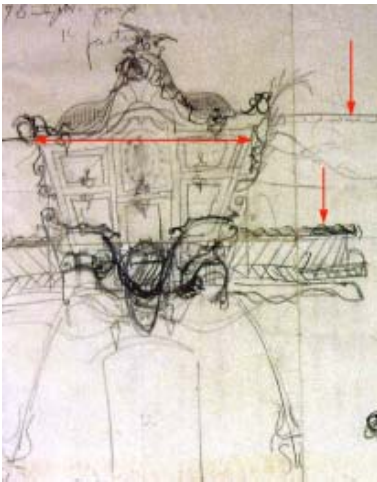
El sexto dibujo es una vista frontal similar a la anterior pero con mucho más detalle (DG-121). Es también el primer dibujo donde aparece indicada la cornisa de la casa existente. Esta línea, condiciona la altura



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.

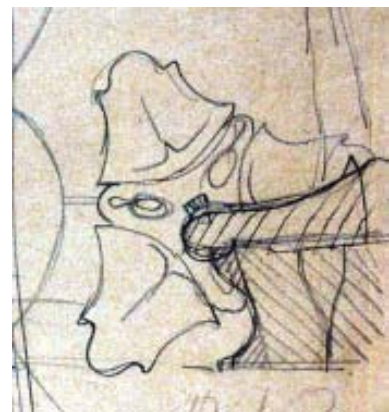
Aún así, lo que más sorprende de este dibujo es el hecho de que la tribuna no aparezca adherida a la fachada. El plano de esta última es un plano en blanco; es como si no existiese y que este objeto estuviese flotando ajeno a todo y sin estar atado a nada. Quizá una primera lectura superficial de esto 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...

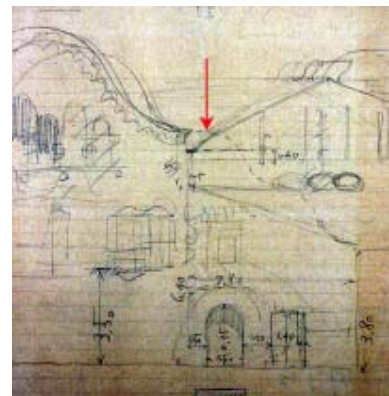
Sobre la puerta de entrada a la casa, situada en una extensa superficie de tierra bañada por la luz del sol, se detiene inmóvil e ingrávida una carroza que flota sobre una nube desprendida del cielo. La Virgen María, centro radiante de una embajada del reino celestial, visita La Tierra, conmocionada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

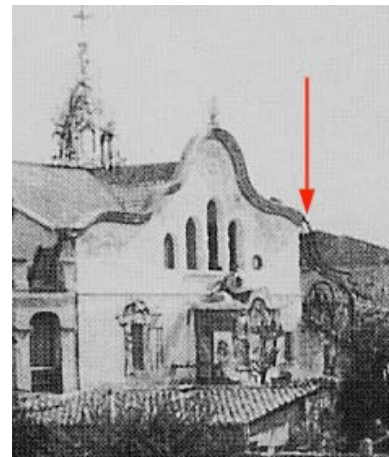
El primer dibujo donde aparece esta escalera exterior es en aquella fachada ambientada con acuarela realizada en 1914 (DG-110c). En ella, Jujol dibuja con todo detalle las piezas que componen este segundo elemento añadido. Se trata de una escalera de doble desarrollo con descanso a mitad de altura, y 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 “sombbrero” 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.

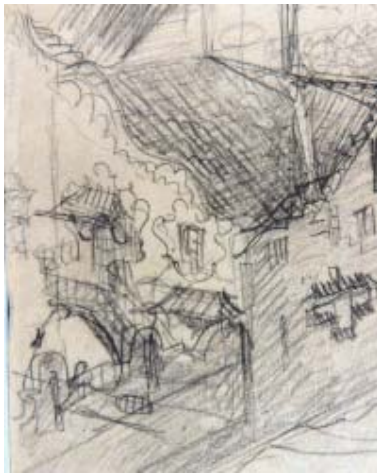


DG-110c. Detalle de fachada, 1914.



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.

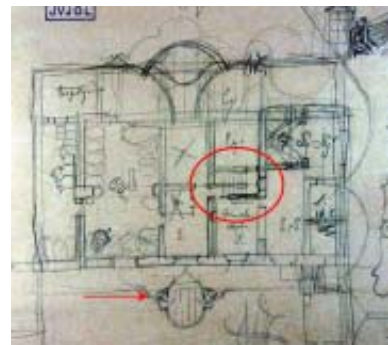
Se conservan tres dibujos de la planta baja del proyecto. Lo primero que podemos apreciar en cualquiera de los tres, es que Jujol conserva intacta la estructura de la antigua masía. Esta se compone por un sistema de muros de carga de 60cms. de espesor que definen espacialmente seis crujías orientadas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

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 crujía 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 crujías 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.

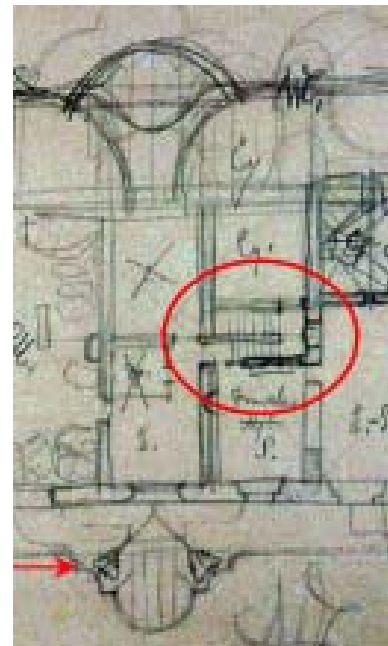
La introducción de un elemento perpendicular en la cuarta crujía secciona en dos el espacio de la misma. Se trata de la escalera. Jujol la resuelve en dos tramos y descanso; con arranque y conclusión en la crujía vecina (la del vestíbulo y los accesos). Esto produce dos espacios completamente separados 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 crujías 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.

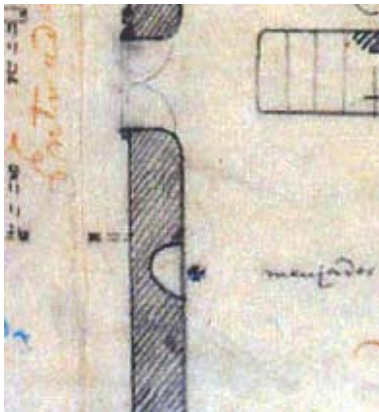


DG-115. Segundo dibujo de la planta baja, 1917.



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 lo 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*.

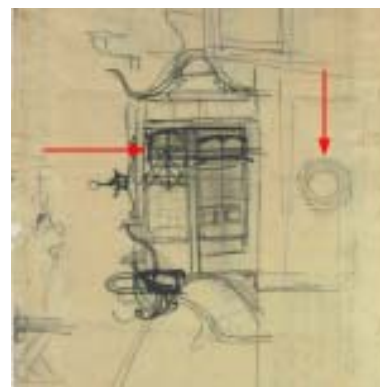
En este caso, cada elemento introducido por Jujol se opone al anterior. El primer tramo de la escalera en la planta baja se enfrenta al espacio de la crujía donde se inserta (el choque es visual); mientras que el segundo tramo en la planta principal se opone al primer tramo ubicado en la planta baja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

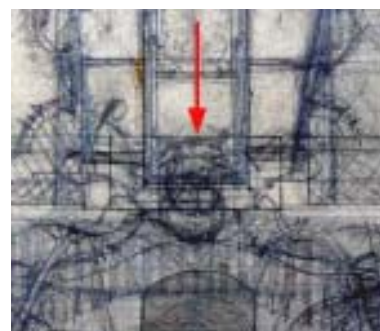
No se conservan dibujos originales de la planta principal. Por lo que la última yuxtaposición importante es difícil de ver en su conjunto. Se trata del oratorio, ubicado al fondo de la cuarta crujía de la planta principal. Estas capillas u oratorios privados eran bastante habituales en este tipo de construcciones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



Subida al desván. Cubierta de la escalera.



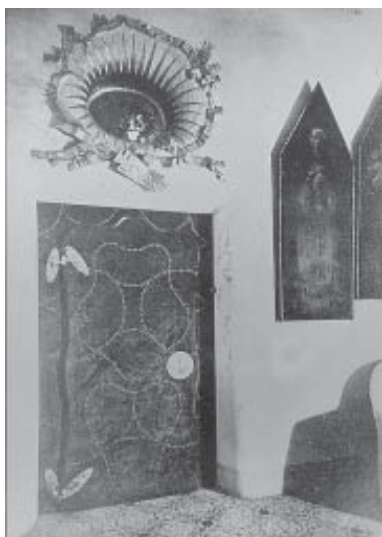
DG-119. Algunas espirales en la tribuna.



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.

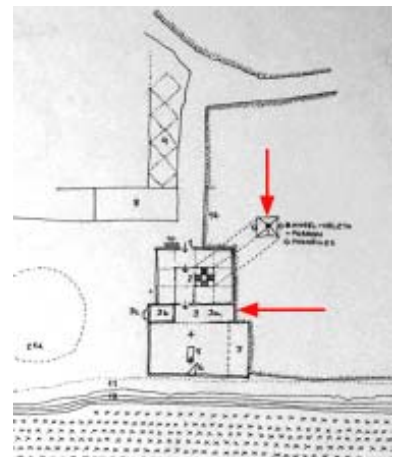
Un porrón no es un porrón.

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.

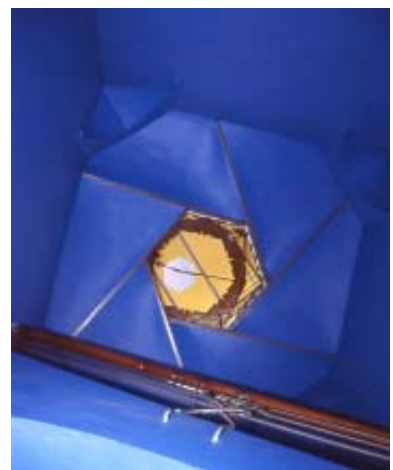
La documentación conservada de este proyecto es más escasa, pero otra vez nos encontramos con un primer dibujo—también con un carácter de inmediatez, y de exageración— que representa ese primer impulso realizado de forma casi instantánea. En él se sintetizan las dos



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 irremediablemente 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.