



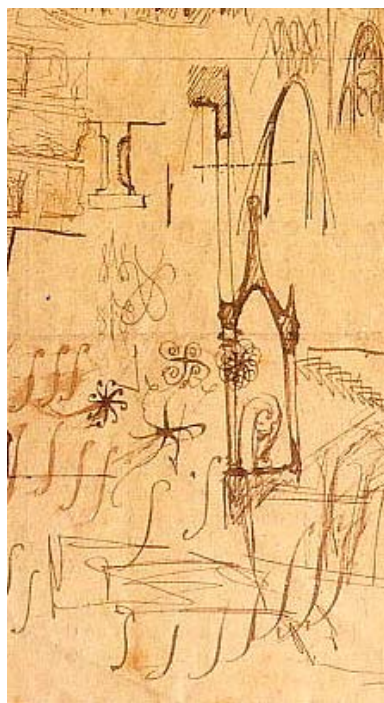
Segunda parte: Indagaciones sobre el dibujo.

CAPÍTULO III

Trazos.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

⁵ John Berger; op.cit., p. 240.



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



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



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

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

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

Escapismo y huida.

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

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

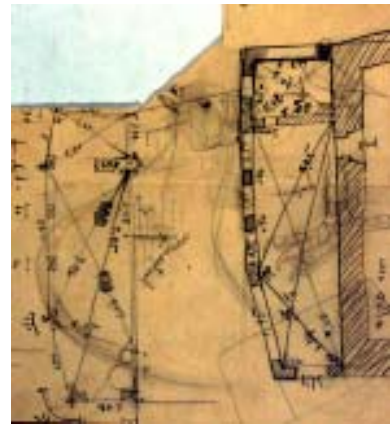
a una visión distinta. Entonces, el dibujo se multiplica y adquiere una complejidad sin precedentes. Pasamos de un *ir moldeando* la materia desde el papel, a marcar en él pequeños impulsos de muy distinta naturaleza. Bajo este espíritu de dispersión es que Jujol va recorriendo el papel con sus trazos.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

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

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

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

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



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



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



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



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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

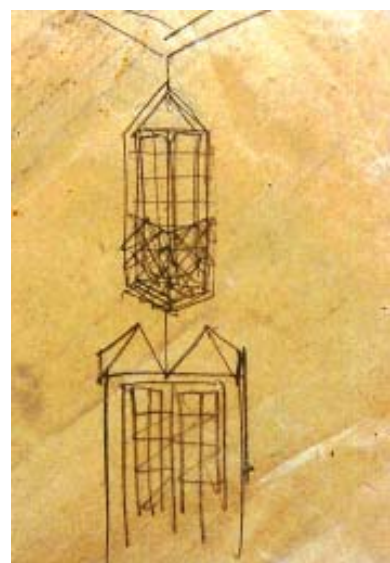
⁹ Es por eso, que encontramos con frecuencia dibujos que están trazados en diagonal respecto a la forma del papel. En estos casos, Jujol incluso se ahorra el veloz y automático acto de cuadrar el pliego de acuerdo a su propia posición corporal. "...no le importaba la posición del papel... tal como se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

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

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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



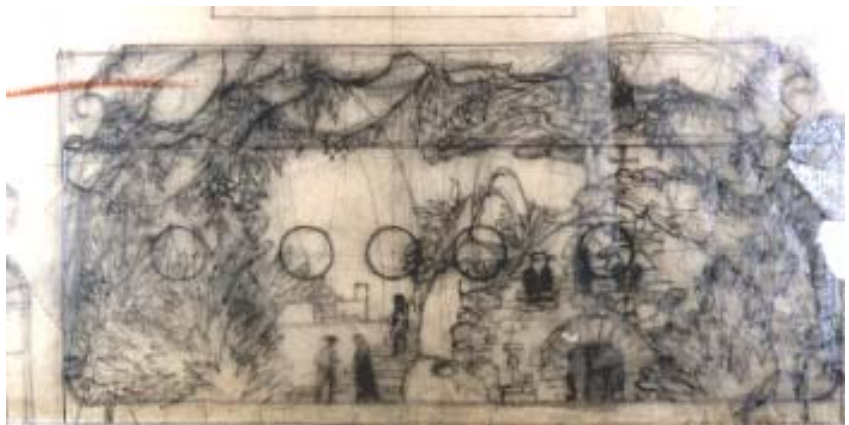
DG-003a. Iglesia Votiva a Santa Eulàlia, 1905. Detalles diminutos originan un mundo propio.



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



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



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

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



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



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



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

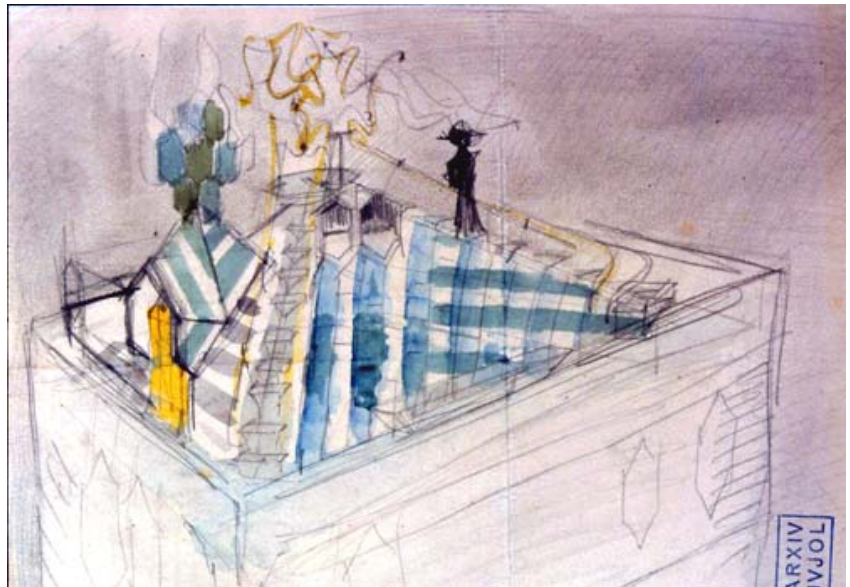
Un último dibujo condensa los tres aspectos mencionados antes –bocetos periféricos, ambientación, y capas superpuestas– de manera inmejorable. Se trata de la única sección que se conserva del proyecto (DG-046). Aquí, el principal boceto periférico –y única parte del dibujo que contiene color– es una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



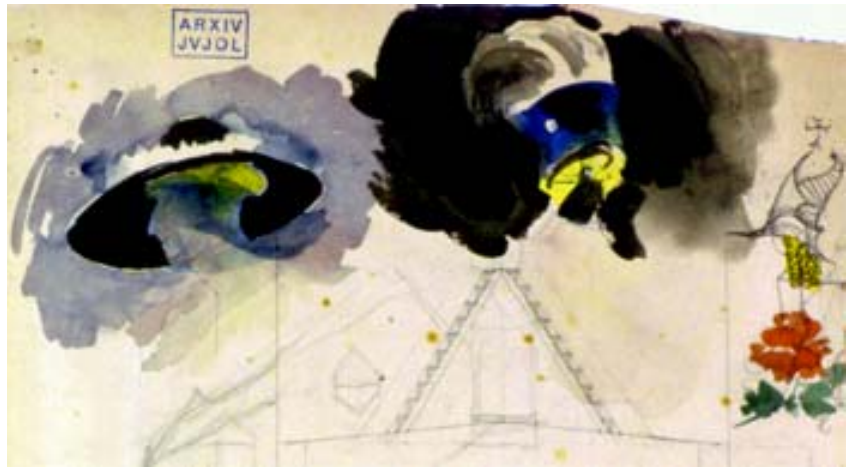
Casa Bofarull, 1914-1931. Imagen actual de la galería.

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

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



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



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



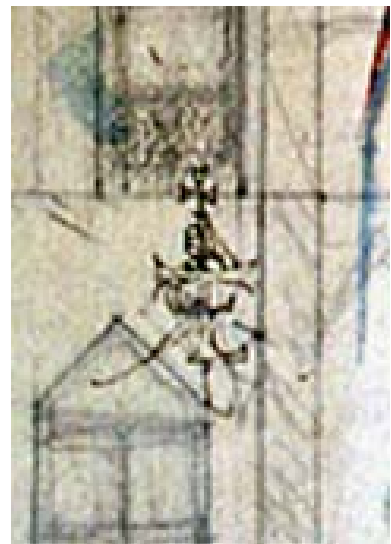
humeantes, nubes, y un par de figuras humanas que pasean en dirección contraria una de la otra. Aparece de nuevo la silueta femenina con sombrero que encontramos en la anterior perspectiva. Y finalmente, a manera de capa superpuesta, encontramos el retrato de un gato que se asoma por encima del tejado.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

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

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

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

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



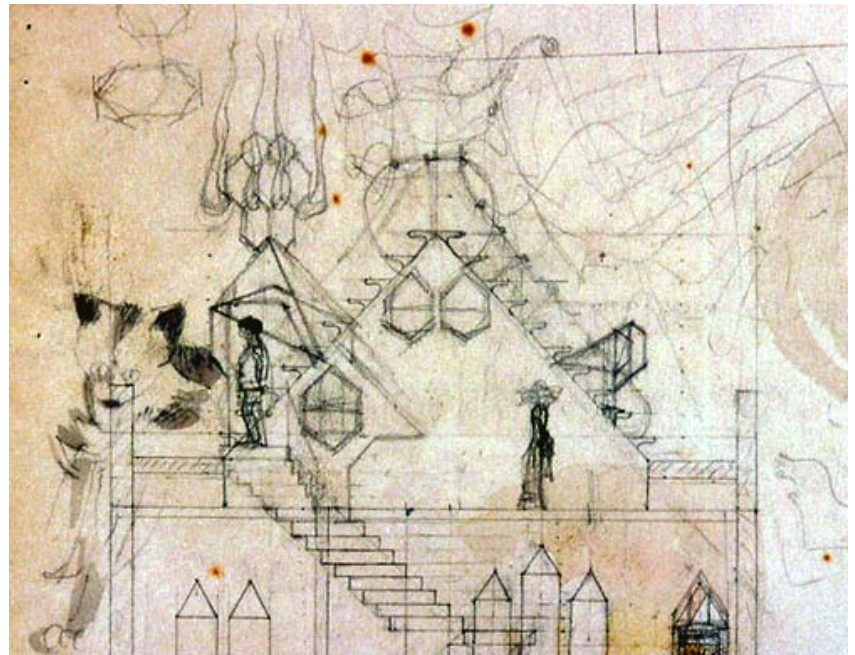
DG-046b. Torre Sansalvador, 1909. Criptograma con el nombre de Teresa.



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



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



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



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

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

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

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

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

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



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



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



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

¹⁸ (cont.)

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

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

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



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

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

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

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



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

La vacación y el descanso.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 40.

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



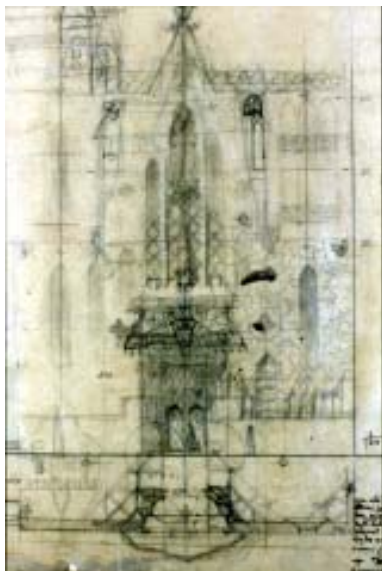
DG-023. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Bocetos para soportes de barandilla.



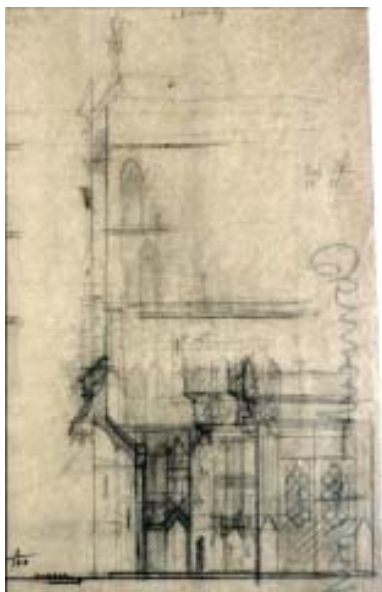
DG-151. Casa Negra, 1925-1929. Bocetos para candelabros.



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



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



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

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

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

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

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

²⁹ Ibid.

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

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

³² Eugenio d’Ors; op. cit., p. 67-68.

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

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

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

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

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

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



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



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

³³ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 72-77.

³⁴ Eugenio d'Ors; op. cit., p. 99.

³⁵ Ibid.



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



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



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

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

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

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

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

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

El dibujo como experiencia.

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

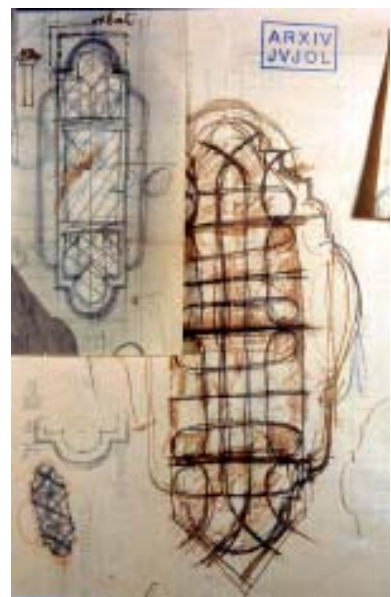
Sabemos sobre la permanente escasez económica en la que vivió su familia y que dicha situación marca en gran medida muchos aspectos de su vida y obra. El mismo consejo de su padre que lo inclina por emprender estudios en arquitectura tiene su origen precisamente en el dibujo y en el ahorro económico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

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

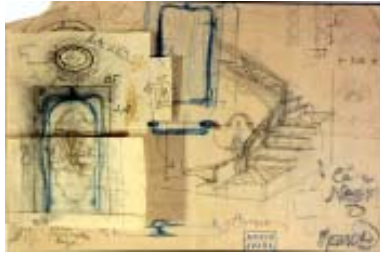
³⁹ La posibilidad de estudiar ingeniería mecánica –interés inicial de Jujol– implicaba contar con un taller, utilaje, ayudantes, etc., cuyo coste su padre no podía cubrir. Mientras que para estudiar arquitectura únicamente se necesitaba papel y utensilios de dibujo. Ver al respecto: Josep Ma. Jujol Jr.;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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

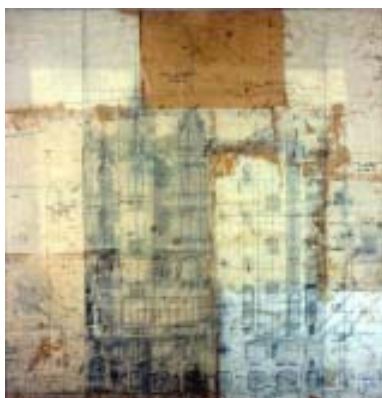


DG-221-225. Iglesia de Vistabella, 1918. Collages como soporte para el dibujo.



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

⁴³ Ibid.

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

El dibujo y la memoria.

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

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

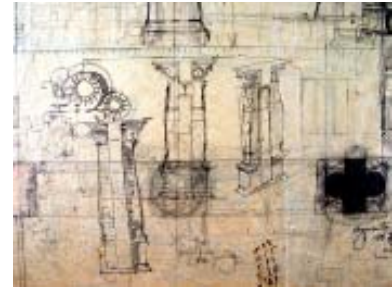
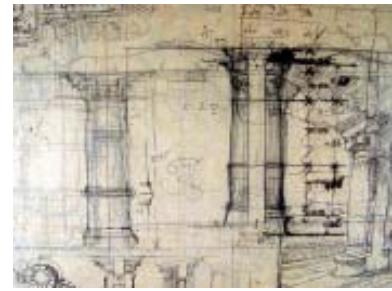
Es indudable que para un pintor aquello que ve cotidianamente se convierte en uno de sus principales marcos de referencia, constituye su base perceptiva sobre la cual construye su obra. Pues bien, lo mínimo que podemos decir del *Camp* de Tarragona es que las imágenes que en él se producen son todo menos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

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

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

⁴⁶ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137.

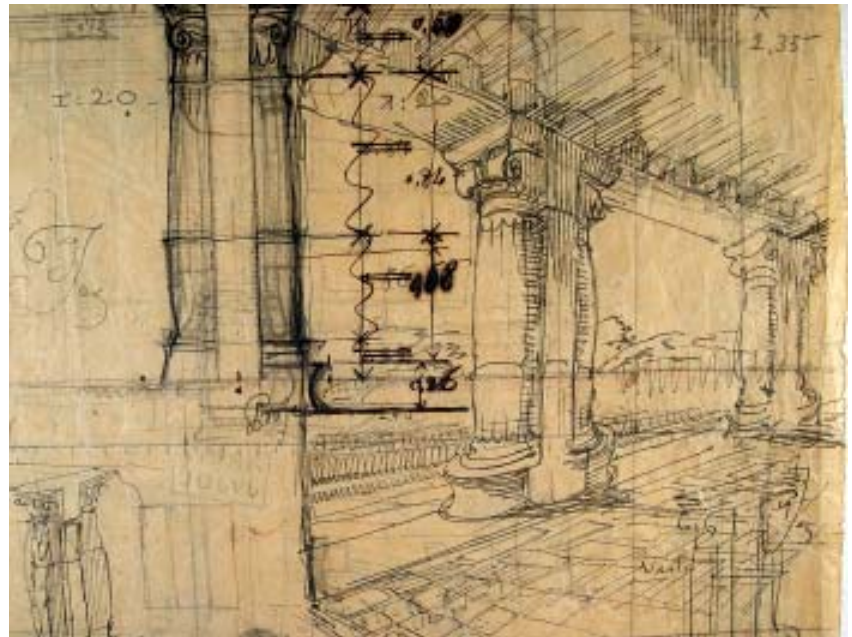
⁴⁷ Paul Valéry ; op. cit., p. 38.



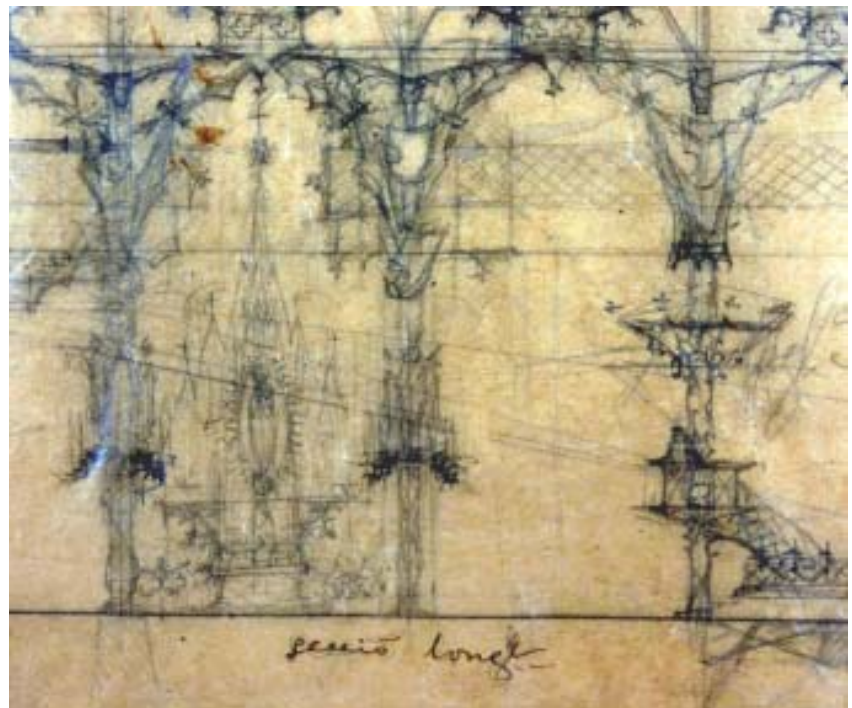
DG-021. Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. Trazos con memoria.



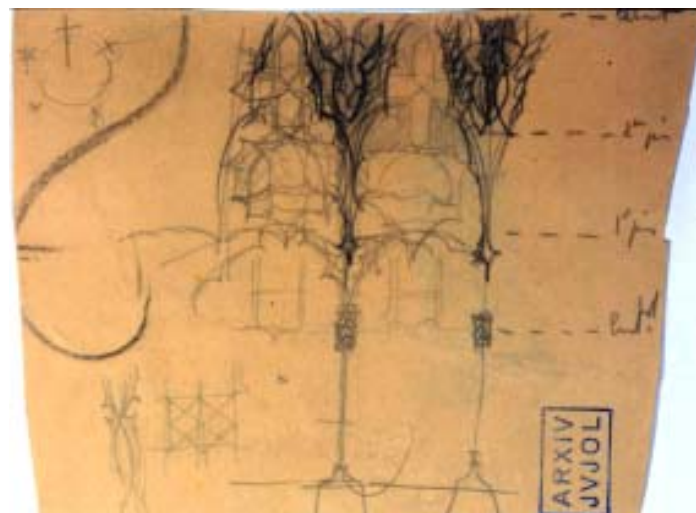
DG-196. Iglesia de Vistabella, 1918. Un pagés habita el mirador de la torre.



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



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



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

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

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

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

El dibujo como brote.

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



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



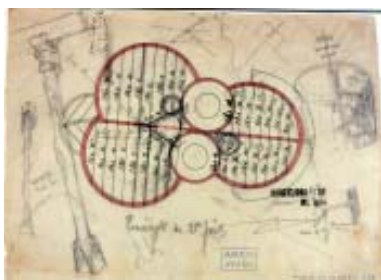
DG-094b. Matadero Municipal en Sant Feliu, 1913. Trazos recurrentes.



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

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

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



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

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

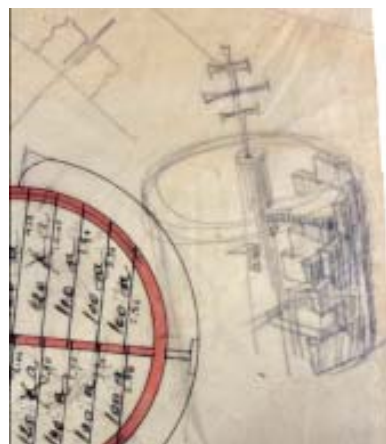
No se trata sólo de la dificultad por datar con precisión... (*Quetglas se refiere a tres dibujos de Le Corbusier*) sino de la posibilidad de que cualquier intención de ordenar cronológica o lógicamente el proceso de proyecto ya implique de por sí una violencia, una deformación, una incompreensión ejercida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



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

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

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



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

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

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

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