

CAPÍTULO V

Notas sobre el proceso proyectual II: Iglesia de Vistabella.

Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar al templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren hacia donde sale el sol, hacia Oriente... cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz.

Fulcanelli.
El misterio de las catedrales.
(1922)



Vista interior de la puerta de acceso al templo.

La iglesia que concibe Jujol para el pequeño pueblo de Vistabella, ubicado en el corazón del Camp de Tarragona, representa otra manera de utilizar el dibujo como herramienta proyectual. A diferencia de lo visto en el proceso de la casa Planells, aquí los trazos de nuestro autor llevan otra dirección, contienen otras intenciones. Mientras que los esquemas en planta y sección quedan definidos en una etapa muy inicial del proyecto, una numerosa cantidad de detalles de índole muy diversa son ensayados sobre la mesa de dibujo. El desarrollo de todos estos bocetos viene a representar, por tanto, la concentración de Jujol en todos aquellos fragmentos del templo imposibles de plasmar en una planta o sección general. Inmerso en un claro espíritu descentralizador, el autor de estos dibujos va recorriendo los márgenes del proyecto, va ensayando ideas en miniatura; trátase de la torre-campanario, de los altares adyacentes, de la decoración, de las lámparas, el lápiz de Jujol aborda cada fragmento como pieza cerrada en sí misma, como solución total a pesar de su condición parcial. De todos los dibujos que se conservan, más de dos terceras partes están dedicados a este tipo de detalles, a elementos decorativos, accesorios.¹

¹ Todos los dibujos pertenecen al Arxiu Jujol (archivo de carácter privado y familiar), que actualmente se encuentra en pleno Camp de Tarragona, en Els Pallaresos. La relación de dibujos es la siguiente:

Sección del primer proyecto (fecha: VII-1918). DG-180.

Planta del primer proyecto (fecha: VII-1918). DG-181.

Perspectiva interior montada sobre cartulina. DG-182.

Alzado noroeste (primera versión) con sección de arcos. DG-183.

Boceto de isometría (primera versión) con detalles de altar. DG-184.

Alzado noroeste (segunda versión con torre más alta). DG-185.

Planta de ubicación (fecha: IV-1919). DG-186.

Planta con emplazamiento (fecha: 1919). DG-187.

Planta de la casa rectoral (fecha: 18-X-1920). DG-188.

Planta detallada a escala 1:50. (fecha: IV-1919). DG-189.

7 bocetos de detalles varios de la torre-campanario. DG-190 al DG-196.

1 detalle en alzado de uno de los pilares interiores. DG-197. (cont.)

Considerando que esta iglesia es, sin duda, una de sus obras que más satisfacción le dio, uno se pregunta si no es éste el proceso de dibujo quizá preferido por Jujol. Un proceso marcado por el contraste entre la rapidez de las soluciones generales y la lentitud en la definición de los detalles periféricos. Una conocida anécdota contada por su hijo, que narra el momento en el que Jujol presenta su primera idea para el templo a los habitantes del pueblo, incide de nuevo, en esa capacidad de respuesta rápida utilizada en un primer momento:

Cuando el Sr. Mallafré, donante del terreno, le habló de la iglesia que deseaban construir, casi inmediatamente – a la mañana siguiente – Jujol le presentó un trozo de madera cuadrado, sobre el cual había unos arcos parabólicos representados por unos alambres clavados en la madera. “Ésta es la iglesia”, dijo con plena convicción el arquitecto. Todos los presente quedaron extrañados y sin decir esta boca es mía; un pariente de Mallafré, por romper el silencio, dijo: “¿Y dónde está el campanario?” La estupefacción aumentó cuando Jujol, señalando decidido un punto aéreo situado en el centro de los alambres, dijo: “Está aquí”.²



Encuentro de tres arcos en el altillo del coro.

La riqueza de este relato está en que ilustra varias caras del modo de hacer *jujoliano*. Por una parte está la instantaneidad de respuesta, la velocidad con la que obtiene una primera imagen mental del edificio, muchas veces plasmada en un boceto rápido de rasgos exagerados, pero otras –como en este caso–, representada con un esquemático modelo tridimensional. Por otra parte, también nos habla de su habilidad para visualizar dicha imagen sin necesidad de dibujos ni modelos. El simple hecho de indicar con el dedo índice un punto en el aire, indicando el lugar del campanario, nos confirma que su mirada estaba ubicada en otra parte, lejos de la gente que le rodeaba y cerca del templo terminado. Y por último, la anécdota también es un apunte de la relevancia que tiene la elaboración del modelo mismo. En una primera lectura, podemos pensar que es la urgente necesidad por plasmar esa primera imagen en algo tangible, lo que lleva a Jujol a elegir el medio más rápido en función del material disponible; si es un trozo de madera y unos alambres, construye un modelo tridimensional abstracto, si es un

¹ (cont.)

- 1 detalle en planta, sección y alzado de una pila para el agua. DG-198.
- 1 boceto en sección y planta del acceso y del altillo del coro. DG-199.
- 4 bocetos de detalles varios del altar mayor. DG-200 al DG-203.
- 8 bocetos de detalles de la capilla del Roser. DG-204 al DG-211.
- 3 bocetos de detalles de la capilla dels Dolors. DG-212 al DG-214.
- 1 boceto de un altar dedicado a la Sagrada Familia. DG-215.
- 1 boceto de figura escultórica como decoración de un pilar. DG-216.
- 2 bocetos de detalles en fachada. DG-217 y DG-218.
- 2 bocetos en sección y alzado de los vitrales. DG-219 y DG-220.
- 5 dibujos a escala 1:1 de las figuras de los vitrales. DG-221 al DG-225.
- 3 bocetos de lámparas. DG-226 al DG-228.
- 2 bocetos de perspectiva exterior. DG-229 y DG-230.
- 5 bocetos de accesorios varios. DG-231 al DG-235.

² Josep M. Jujol Jr.; “Jujol, un artista completo” en *La Arquitectura de Josep Maria Jujol*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1974. p.94.



Recorridos por la cubierta.



Uno de los candelabros en el altar del Santísimo Sacramento.

pedazo de papel, traza un dibujo. Pero una segunda lectura nos aleja de esta interpretación. Revisando la documentación, comprobamos que en realidad pocas veces fabrica un modelo tridimensional como primera representación del proyecto. Y esto es, precisamente, una de las singularidades del proceso de este proyecto: lo que habitualmente hace a través de un dibujo, ahora lo hace con un modelo tridimensional. Su condición de excepción, descarta por completo un encuentro fortuito con maderas y alambres. Jujol fabricó este modelo con una intención clara. Lo que quería era comunicar su idea del templo, y buscó el material necesario para hacerlo. Conociendo el carácter campesino de la gente del pueblo, admirando su sencillez y su manera de ver el mundo y sus objetos, sabía que era más fácil comunicar su idea en tres dimensiones que con un dibujo. Pero no hablamos aquí de una actitud condescendiente y paternalista de nuestro autor hacia la gente del campo, de hecho, creía tanto en su capacidad imaginativa, que el modelo construido fue incluso más abstracto que un dibujo, lo cual, terminó por alejarlo de conseguir su objetivo, y como narra Jujol Jr., la gente del pueblo no logró visualizar el templo. Desgraciadamente, no se conserva este primer modelo tridimensional, pero esto no desmerece el hecho de que se trata del primer documento donde se recoge la idea inicial de este singular proyecto.

Pero volviendo al tema del contraste, encontramos que estas dos velocidades distintas utilizadas para lo general y para lo particular, tienen una correspondencia con aquel espíritu transformista ya mencionado antes que tiene Jujol al proyectar. Estas dos maneras de proceder –resolver rápida y eficientemente los esquemas estructurales y organizacionales, para después, lentamente, recrearse en los detalles ornamentales más minúsculos–, están muy presentes en el proceso creativo de esta iglesia, y que, por supuesto, quedan recogidas en la colección de dibujos que analizaremos a continuación.



Vista interior hacia el altar del Roser.

Encontramos un eco de esta misma interpretación en el estudio que hace Ignasi de Solá-Morales sobre la obra *jujoliana*. Aunque su análisis nos lleva hacia otro terreno (propone que el origen de este desdoblamiento de actitud se encuentra en la tipología del edificio en cuestión), también es cierto que esclarece nuestra mirada al afirmar –refiriéndose a las iglesias de nueva planta concebidas por Jujol–, que *una estructura canónica de planta central o longitudinal no es más que el soporte inicial de una serie de operaciones de inclusión, desplazamiento, yuxtaposición y despliegue que, constantemente, compite por vencer, con su energía, cualquier presencia de una estructura englobante y sintetizadora.*³ Otra vez aquí, aparece el tema de la lucha, de soluciones opuestas

³ Ignasi Solá-Morales; “La arquitectura de Josep Ma. Jujol” en *Josep Ma. Jujol Arquitecto 1879-1949. Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. núm. 179-180. Barcelona, 1989. p. 17.

que se enfrentan. Aunque en el fondo e indirectamente, Solá-Morales se refiere a esos dos modos de hacer distintos: uno –serio y responsable–, produce la estructura, el esquema general, y el otro –inclusivo y desinhibido–, añade piezas nuevas, las desplaza, las yuxtapone a lo existente. Pero aún hay otro aspecto importante contenido en esta cita. Esa *estructura canónica de planta central o longitudinal* a la que alude Solá-Morales, no es otra que los esquemas en planta de los dos templos más conocidos de Jujol: el que nos ocupa ahora (planta central) y el Santuario de Montserrat en Montferri (planta longitudinal). A pesar de que su carácter es el de establecer diferencias tipológicas, en esta afirmación encontramos el peso de la memoria arquitectónica. Los *cánones* de la arquitectura religiosa son aplicados para dar forma a ese *soporte inicial*, que, finalmente, viene a representar la tradición. Por tanto, es en esa solución rápida y eficaz –que ocurre al inicio del proceso–, donde nos topamos con un Jujol apoyado sobre la historia, aplicando los esquemas aprendidos. Mientras que, en un posterior proceso lento y paciente, Jujol va desmontando por completo cualquier vínculo que pudiese existir con lo académico. De manera que, aquel *soporte inicial* apoyado en la memoria, nunca termina encorsetando las propuestas añadidas; es decir, que *el espíritu jujoliano...* no está condicionado por el *esquema canónico* aplicado, como tampoco *está limitado por el sistema constructivo del que parte*.⁴

En el caso de este proyecto en particular –y contrariamente a lo habitual–, descubrimos que esta transformación ocurre desde el primer momento. No sin cierta sorpresa, confirmamos que las operaciones de *inclusión* y *desplazamiento*, mencionadas por Solá-Morales, se encuentran ya presentes desde la solución del mismo *soporte inicial*. En este caso, la aplicación de los esquemas aprendidos no es literal, y así, vemos que lo que en principio tendría que ser una nave se convierte en un crucero, y al mismo tiempo en una cúpula, y también en una torre. Este aglomeramiento de los diferentes elementos tipológicos aprendidos por Jujol de la historia en un sólo y único espacio queda también recogida por su propio hijo cuando habla de que *la distinción entre los diferentes elementos constructivos, naves, cúpula, campanario, etc., queda superada al crear la iglesia-cúpula-campanario-aguja, formando una sola unidad arquitectónica*.⁵

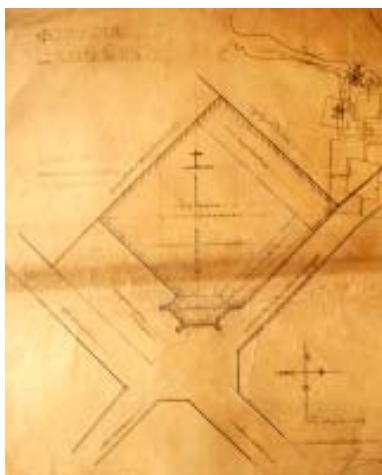
Estirando un poco más la metáfora lingüística, recordemos que esta operación mencionada por Jujol Jr. es similar a aquella que propone Gianni Rodari en su ya citada *Gramática de la fantasía*. Donde una de sus técnicas para detonar un proceso creativo es la de ir añadiendo prefijos arbitrariamente a determinadas palabras. Y aunque ahí, se hable propiamente de prefijos (pre-, anti-, multi-, etc.), se termina por reconocer que el prefijo realmente funciona



DG-323. Planta del Santuario de Montserrat en Montferri, 1929.

⁴ Ibid.

⁵ Josep Maria Jujol Jr.; op. cit., p.94.



DG-186. Planta de emplazamiento, 1919.

como otra palabra: *Casi no es necesario subrayar que el “prefijo fantástico” es, también, un caso especial de “binomio fantástico” en que los dos términos están representados por el prefijo elegido para crear nuevas imágenes y por la palabra de uso corriente escogida para ennoblecerse mediante la deformación.*⁶ La palabra de uso corriente en este caso es *iglesia* –el concepto inicial es producto de la historia, representa lo académico–, la cual, se ennoblece y enriquece al ser deformada gracias a un proceso de ir añadiendo prefijos-palabras: *cúpula-campanario-aguja*.

Orientar el templo.

Como dijimos antes, lo peculiar de este proyecto de iglesia es que dicho procedimiento inclusivo sucede desde el primer momento, sin embargo, esta peculiaridad no elimina el hecho de que Jujol parte de un primer concepto (de una primera palabra), el cual, insistimos, es canónico, responde a una convención. Por eso, resulta más que elocuente, comprobar que el primer gesto por fijar este templo en la tierra –aquel que tiene que ver con su orientación–, responda absolutamente a una convención simbólica. Y aquí evocamos las palabras de Fulcanelli citadas al inicio del capítulo. En su original estudio sobre el templo gótico, establece unas normas de orientación que responden por completo al dogma de fe cristiano, las cuales, buscan conseguir que todo aquel que entre al templo, lo haga por occidente, de manera que al *dirigirse en derechura al santuario, mire hacia donde sale el sol, hacia Oriente... cuna del cristianismo.*⁷ Pero además de este simbolismo claramente eurocentrista, con esta orientación también se buscaba producir un efecto redentor: cualquier persona que entre al templo, *sale de las tinieblas y se encamina hacia la luz.*⁸ La iglesia que proyecta Jujol para el pueblo de Vistabella respeta el espíritu de esta orientación, se ajusta a sus cánones, y quiere reproducir su simbolismo. La luz del alba es la que penetra por el altar e *ilumina* a aquel que traspasa el umbral del templo. Esta metáfora no debe sorprendernos, no es propia de Jujol, sabemos que desde sus orígenes, en el imaginario cristiano, los rayos del sol simbolizan la irradiación de Dios, su presencia en la Tierra.

Hay dos dibujos que retratan de distinta manera esta situación y que nos ayudarán a entenderla mejor. El primero de ellos es una planta de emplazamiento fechada en abril de 1919 (DG-186). Lo particular de este dibujo es que, de las plantas que se conservan de este proyecto, es la única que se orienta dando prioridad al eje oriente-occidente. Al colocar dicho eje en vertical, tanto el cuerpo de la iglesia, como las calles circundantes, quedan rotados a 45°

⁶ Gianni Rodari; *Gramática de la fantasía*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1998. p. 34.

⁷ Fulcanelli; *El misterio de las catedrales*. Mondadori. Barcelona, 1993. p. 58.

⁸ Ibid.

respecto a la propia forma del papel. El simple hecho de dibujar la planta así, ya demuestra lo que es importante para Jujol. Y enfatiza aún más dicho eje, trazando un casi ilegible rótulo que reza: *eje de la nave*, y que termina dirigiendo la mirada hacia una cruz estratégicamente colocada al final —en la parte alta, en el oriente— de dicho eje. El oriente y el altar, quedan de esta manera hermanados.

El otro dibujo donde se manifiesta que la orientación es importante es la primera planta realizada de este proyecto (DG-181). Aunque analizaremos este dibujo más adelante, aquí solamente es pertinente hacer notar la señalización utilizada para la orientación. Tanto su cercanía respecto a la planta misma, como el tamaño de sus trazos, ya nos habla de su relevancia; pero si aparte descubrimos que el oriente es indicado con un icono de estrella brillante, ya no podemos dudar que Jujol orienta así la nave principal para reproducir el simbolismo citado anteriormente. Está claro que el eje principal es el oriente-occidente, y el sol naciente indica su direccionalidad. Este gesto es ancestral, humildemente, nuestro autor lo repite.

Ahora bien, es fácilmente comprensible, que dicho vínculo con la tradición, con la historia, se encuentre con más frecuencia en los templos. Jujol se siente parte de ese encadenamiento de hechos que constituyen la tradición constructiva eclesiástica. Tampoco olvidemos que el se educa inmerso en un ambiente que valoraba el gótico sobre todos los demás estilos. Sus maestros fueron grandes medievalistas, evocadores de una época cargada de relaciones entre el mundo constructivo y el misticismo religioso. Incluso él mismo, en su emocionante escrito sobre la producción de esta iglesia, evoca ese tiempo, en el que los hombre fabricaban templos: *No es cosa habitual ver hacer la primera iglesia de un pueblo; substituir, reformar la iglesia existente abunda, pero HACER LA PRIMERA era cosa de los viejos tiempos.*⁹ Y así, como en los viejos tiempos, como un medieval, nuestro autor emprende entusiasmado el proyecto de este templo.



DG-181a. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-181a. Planta del primer proyecto, 1918. Detalle de orientación.

⁹ Josep Ma. Jujol; “L’església primera de Vistabella”. *Lo Misatger del Sagrat Cor de Jesús*, III-1923. p. 134. Traducido por el autor de esta tesis. El original en catalán: “Cosa no acostumada és veure fer la primera església d’un poble; substituir, reformar l’església abunda, però FER LA PRIMERA era cosa dels temps vells.”



DG-179. Perspectiva frontal de una capilla con atrio.



DG-179a. Planta de capilla con atrio hexagonal.

Un antecedente: capilla con atrio.

En la carpeta que contiene todos los dibujos del proyecto para Vistabella, encontramos uno que difícilmente encaja dentro del proceso específico para este templo. Pero sin embargo, un par de relaciones formales con este último, son suficientes para sugerir una posible conexión entre este dibujo y la propuesta que Jujol hace para Vistabella.

Se trata de un anteproyecto para resolver una pequeña capilla –aunque por su tamaño casi podríamos hablar de una ermita– adosada a un muro aparentemente ya existente. Este proyecto está representado en un solo dibujo que incluye una planta a escala 1:50 y un boceto de la vista frontal en perspectiva (DG-179 y DG-179a).

Lo primero que llama la atención de la planta es el trazo de un atrio hexagonal –incluso parece tener más importancia que el espacio interior–, y la tensa relación que mantiene esta pieza con el propio cuerpo rectangular de la capilla. Dos formas geométricas (hexágono y rectángulo) que a pesar de que se corresponden –el ancho del rectángulo encaja perfectamente con uno de los lados del hexágono–, también se enfrentan, representan ideas opuestas. Espacialmente, el contraste es evidente: el interior contenido y aprehensible de la capilla explota en todas direcciones en el espacio del atrio. Otra vez, el valor se obtiene de la yuxtaposición de estas dos piezas, cada una tiene su lógica, es en el encuentro donde reside el interés de esta propuesta.

El otro detalle a destacar tiene que ver con la propuesta volumétrica. En el boceto de fachada, a pesar de ver tres cuerpos triangulares (los dos más bajos corresponden a dos espacios secundarios adosados a cada lado de la capilla), destaca, por mucho, el cuerpo central; rematado con una cruz, y debajo de ésta, encontramos la campana. El trazo sombreado detrás de este cuerpo triangular nos confirma que no se trata de un simple muro escenográfico de fachada, sino que hay una cubierta inclinada detrás. Lo cual, nos lleva a afirmar que el espacio interior de la capilla se eleva, y termina dando forma al propio campanario. Es decir, que un elemento habitualmente tratado como pieza vertical añadida al cuerpo central que conforma la nave principal –el campanario–, aquí se integra por completo a este último, es literalmente embebido por la volumetría de la capilla, son una misma cosa. El tamaño tan reducido de esta capilla no puede estar vinculado al origen de esta idea. Jujol actúa y modifica otras capillas o ermitas similares donde mantiene la diferenciación de ambos elementos, y sin embargo aquí, su propuesta es borrar los límites establecidos y conseguir así, la *capilla-campanario*.

Es evidente que este anteproyecto es importante para el proyecto de Vistabella tanto porque se trata de un primer ensayo de atrio con

planta hexagonal –acompañado por la intención de tener un espacio de transición que contraste con el interior del templo–, como porque representa el momento donde surge el concepto de una iglesia convertida en torre-campanario. Estas dos ideas, son las que Jujol rescata y desarrolla para el siguiente proyecto.



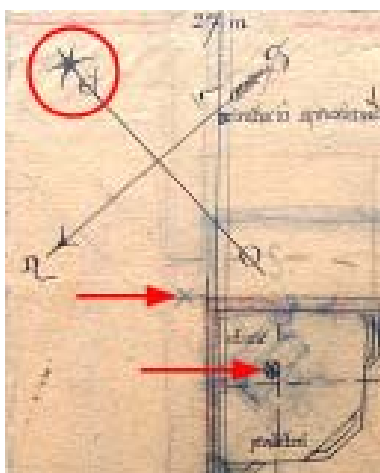
DG-180. Sección del primer proyecto, 1918.



DG-181. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-181a. Planta, 1918. Eje en diagonal.



DG-181. Planta, 1918. Ubicación de cruces.

Primer proyecto.

Después de aquel modelo tridimensional primigenio, que tanto desconcierto causó debido a su abstracción, el primer anteproyecto que Jujol presenta al mosén Joan Llobet¹⁰ y al grupo de vecinos del pueblo involucrados en la construcción del templo, queda plasmado en dos dibujos fechados en el mes de julio de 1918: una sección transversal y una planta, ambas montadas sobre cartulina y trazadas a escala 1:100 (DG-180 y DG 181).

El pliego de papel sobre el que está trazada la planta parece estar recortado siguiendo las dimensiones del solar original: un rectángulo de 22 x 27 metros delimita un área de 594m². A pesar de estas holgadas dimensiones, el desplante de la iglesia, sin embargo, ocupa menos de la mitad de dicha superficie. El templo propuesto es casi un cuadrado perfecto en planta, con unas dimensiones de 10,5 x 10 metros; por eso, Jujol indica un área de ocupación de 105m². Fuera del rectángulo que representa el terreno, y directamente sobre la cartulina blanca, se trazan las dos únicas calles que rodean al solar en sus límites suroeste y noroeste, definiendo así, la única esquina presente en el terreno. Es precisamente en dicha esquina, donde Jujol coloca el acceso al templo. De esta manera, el umbral queda perfectamente orientado hacia occidente. Como dijimos antes, la orientación es importante para Jujol por el sentido simbólico-religioso que contiene. La ubicación, tanto del umbral como la del altar mayor, responde a una intención que surge de dicho sentido: construir la nave principal del templo siguiendo el eje oriente-occidente. Este eje, queda también enfatizado en el dibujo gracias a tres señales que descubrimos en el oriente: dos cruces (una cruz de malta sobre el altar, y otra justo detrás, fuera del templo), y una estrella, indicando el sol naciente de cada día. Hacia allí se dirigirá todo aquel que entre en esta humilde iglesia.

Además de la orientación, el dibujo representa un evidente interés por mostrar y explicar la estructura. Un espacio central definido por dos grandes arcos cruzados, con una luz de 6,60 metros cada uno, es el corazón de la iglesia y termina dando forma tanto a la nave central como a las capillas adyacentes. De hecho, la estructura es la gran protagonista en la descripción que hace el propio Jujol de esta iglesia:

¹⁰ El mosén Joan Llobet (rector del pueblo vecino La Secuita) y el Sr. Pere Mallafré (vecino de Vistabella) fueron los principales promotores para que se construyese un templo en este pueblo. Consiguieron el terreno, impulsaron a los vecinos, e incluso, ayudaron manualmente en los trabajos de la obra. El propio Jujol, en la su ya citada memoria que describe esta obra, no olvida mencionar la participación del mosén, de quien dice: "...ha ayudado con su dinero y con su acción de padre e incluso de obrero (yo le he visto asido a la correa de la polea de la obra y ayudar a llevar un carro)." Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 135.

Es la iglesia un cuadrado; contiene cuatro pilares: de ellos, como las palmeras, arrancan todos los arcos y a su espalda cargan las bóvedas de tal manera escalonadas en altura, que las presiones se transmiten hasta el suelo sin medios correctivos del sistema usado en la construcción (como serían los arbotantes, pináculos, etc.). Los arcos en planta determinan figuras cuadradas, las más, y unas pocas triangulares, y como los arcos resuelven las roturas de superficies de las bóvedas, éstas quedan muy lisas prestándose a la decoración, pues una rotura excesiva lo impediría, además que exigiría un número mayor de elementos auxiliares.¹¹

Todos los elementos estructurales que componen el templo son citados por el propio autor: pilares, arcos y bóvedas. El apunte naturalista al considerar los pilares como *palmeras* que se abren, no es sino un guiño a su maestro Gaudí. De lo que realmente está hablando es del uso de arcos parabólicos para cubrir la nave central. No hay que olvidar que esta idea de transmitir las cargas directamente hasta el suelo *sin medios correctivos del sistema usado en la construcción* la obtiene directamente del maestro de Reus. Aquí Jujol aplica fielmente la idea gaudiniana de *continuidad* en la solución estructural. Incluso menciona los medios correctivos del gótico (arbotantes, pináculos, etc.) para dejar claro que su propuesta los supera.¹²

Pero además de la estructura, vemos que hay otros dos aspectos sobre los que Jujol incide en su descripción. El primero de ellos es la forma cuadrada. Decir que la iglesia es un cuadrado y que *los arcos en planta delimitan figuras cuadradas* es una burda simplificación que no corresponde a lo posteriormente construido. Pero aún así, es evidente que el cuadrado no es sólo el envolvente sino que el propio autor considera esta forma como el origen del esquema. El segundo aspecto, por supuesto, se refiere a la

¹¹ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 136. Traducido por el autor de esta tesis. El original en catalán: “És l'església un quadrat; conté quatre pilans: d'ells, com les palmes, arrenquen tots els arcs i a son espatlla carreguen les voltes de tal manera escalonades en altura, que les presions es trasmeten fins a terra sense medis correctius del sistema usat en la construcció (con serien els arbotants, pinacles, etc.). Els arcs en planta determinen figures quadrades, les més i unes poques triangulars, i com que els arcs resolen els trencaments de superfícies de les voltes, elles queden molt lises prestant-se a la decoració, així com el trencament excessiu ho impediria, a més de que exigiria major nombre d'elements auxiliars.”

¹² La relación con aquella prédica gaudiniana acerca del perfeccionamiento del gótico es absoluta. Consultar al respecto los comentarios de Gaudí sobre el gótico recogidos en: Isidre Puig-Boada; *El pensament de Gaudí. Compilació de textos i comentaris*. La Gaya Ciencia. COAC Delegación Barcelona, 1981. pp.106-108. Donde Gaudí expresa cosas como éstas: “El arte gótico es imperfecto, está resuelto a medias; es el estilo del compás, de la fórmula... Su estabilidad se basa en el apuntalamiento... es un cuerpo defectuoso que se aguanta con cruces. No tiene completa unidad...” (p.107); “Las bóvedas góticas son una falsa superficie, porque son dos círculos unidos por una recta; si uno de estos se substituyese por una elipse, la superficie es un hiperboloide; si fuesen hechas así ganarían, porque tendrían una ley; ahora son superficies bastardas”. (p.108)



DG-181a. Planta, 1918. Dos órdenes, dos direcciones.



DG-181a. Planta, 1918. Altares laterales encontrados.



DG-180a. Sección, 1918. Recorte del perfil con tijeras.



DG-109. Primer boceto de la Casa Negra, 1914. Recortado con tijeras.

decoración. Esta cita confirma que Jujol concibe la estructura con la intención de que ayude a generar una superficie lisa que funcione como soporte pictórico aceptable. Y realmente, eso es lo que más le preocupa: a través de la estructura, conseguir las mejores condiciones para después decorar debidamente el templo de Dios.

Es evidente que estos tres aspectos –estructura, forma cuadrada, decoración– son fundamentales para nuestro arquitecto, pero sin embargo, creemos que aún hay otro aspecto importante a destacar. Nos referimos a las dos direcciones utilizadas en el trazo del esquema. La pregunta inicial pudo ser: ¿cómo lograr insertar dentro de un cuadrado un templo longitudinal? La única manera de hacerlo es colocándolo sobre la diagonal del cuadrado, aprovechando así la mayor longitud. El esquema espacial resultante de esta operación es el de una nave central con bóvedas de crucería colocado en ángulo de 45° respecto al muro que conforma el envolvente. De esta manera, se definen los dos órdenes de la propuesta: la caja envolvente (con espíritu delimitador; y que se acomoda a la geometría del terreno) y el eje del templo (con espíritu expansivo; y que se orienta de acuerdo al orden divino).

Los dos espacios a ambos costados de esta nave son las dos esquinas sobrantes de dicho cuadrado envolvente y que serán destinadas a acoger las capillas o altares adyacentes. En este primer proyecto, la nave central tiene 5,50mts. de anchura, pero la dimensión más significativa es la longitud. Si antes hemos dicho que una intención era buscar la mayor longitud, descubrimos que la distancia entre el umbral del templo y el altar (indicado por el propio Jujol con una cruz griega) es de 10mts. exactos. Esta planta en particular, es donde esta direccionalidad en diagonal marcada por estos dos elementos fundamentales del templo –umbral y altar– se indica con mayor claridad; unos tenues trazos que delimitan la anchura de la nave central, ayudan a dar unidad al espacio en esta dirección.

A diferencia de la planta –donde el tamaño del papel corresponde a las dimensiones del solar–, el recorte del pliego de papel sobre el que se dibuja la sección responde a otra intención. Aquí Jujol utiliza dicho recorte como un trazo más; en lugar de usar el lápiz, se ayuda de las tijeras para definir el perfil de la iglesia.¹³ La idea de que estamos ante un recorte rápido y práctico para conseguir contraste respecto al fondo, desaparece, al descubrir detalles que insinúan una dedicación y un cuidado; como por ejemplo, en los recortes horizontales que indican las cumbres de las cubiertas, el autor no deja de indicar un detalle ornamental: pequeños pináculos que fragmentan el trazo recto.

¹³ No es esta la primera vez que realiza esta singular operación, recordemos al menos aquel dibujo que recogía la primera imagen de la fachada principal de la casa Negra (DG-109).

Pero, ¿de qué más nos habla esta silueta recortada? Quizá el principal hallazgo, es que los arcos no se manifiestan en el exterior. En este primer proyecto, la propuesta de Jujol es cubrirlos con una serie de cubiertas inclinadas. Este distanciamiento de la estructura respecto a la forma final del templo es el principal rasgo que distingue este primer proyecto del posterior. Por otra parte, vemos que al centro sobresale un pináculo. Se trata de la torre, cuya primera propuesta no parece destacar mucho sobre la cubierta. Esta primera versión de la torre-campanario, se encuentra desarticulada tanto de la estructura –entre los arcos parabólicos y este elemento prácticamente no hay relación–, como de la volumetría de la iglesia. También vemos dos picos triangulares que sobresalen de la cubierta principal, se trata de dos claraboyas cubiertas que introducen luz directa al espacio central definido por los arcos.



DG-180. Sección, 1918. Primera imagen del templo.

Este dibujo es importante ya que representa mejor que ningún otro el primer gesto pensado por Jujol para este templo: una serie de arcos parabólicos entrecruzados. Curiosamente, esa *primera imagen* del proyecto que habitualmente queda recogida en un boceto de fachada (recordemos los primeros bocetos de la casa Planells y de la casa Negre), es aquí en cambio, un espacio interior. No deja de llamar la atención que, pensando en dos dibujos para explicar el proyecto a terceros, Jujol no elige hacer un alzado, y en su lugar, representa su primer proyecto en planta y sección. No cabe duda que de estos dos primeros dibujos, es la sección la que viene a sustituir ese boceto de fachada primigenio. Es en ella donde se recoge el espíritu de la propuesta inicial de Jujol. Los trazos dominantes de este dibujo representan esos arcos parabólicos entrecruzados; e indudablemente, estos arcos son la esencia absoluta del templo. Fueron el único elemento que eligió Jujol para representar su propuesta de iglesia en aquel primer modelo tridimensional (dos alambres clavados a un trozo de madera). Fueron los elementos a los que más se refirió Jujol al escribir su descripción del templo. Y además –ya en lo específicamente arquitectónico–, son los elementos que definen la nave central, que dan forma al giro de 45° respecto al muro perimetral, y los que posteriormente, serán base y fundamento para la torre-campanario en las siguientes propuestas.



DG-180. Sección, 1918. Arcos parabólicos entrecruzados definiendo el espacio central.

Analizando a detalle esta sección, vemos que prácticamente todos los trazos a lápiz tienen que ver con la estructura y con la decoración. Dos aspectos principalmente vinculados a generar un determinado tipo de espacialidad. Lo único que escapa a estos dos aspectos es precisamente el perfil recortado con tijeras y que supone el envolvente del templo. Lo que nos lleva a una deducción más general. Podemos con esto afirmar que tanto el envolvente en planta –el cuadrado–, como el envolvente en sección –la serie de cubiertas inclinadas–, se encuentran absolutamente desarticulados de lo que sucede espacialmente. Y como apuntamos antes, a Jujol lo que le interesa es el interior. Podemos hablar de dos órdenes que en este



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



DG-183. Multidibujos con alzado noroeste, sección, alzados parciales, etc., 1918.

dibujo de sección quedan inmejorablemente representados, uno de ellos representado por los trazos a lápiz, y el otro, representado por la operación realizada con tijeras.

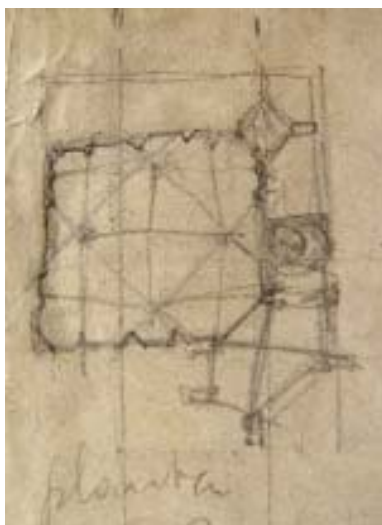
Dos dibujos inclusivos.

Existen otros dos dibujos vinculados a este primer proyecto. Ambos contienen información muy diversa. Su carácter inclusivo y de múltiples capas superpuestas ofrecen numerosas sugerencias. En el primero de ellos (DG-183), encontramos plasmado en un sólo dibujo ese proceso fragmentario tan habitual de nuestro autor. En este pliego de papel, encontramos, sin jerarquía alguna: una primera versión del alzado noroeste del templo, un boceto esquemático de la planta, una sección de algunos arcos parabólicos, un alzado de un arco trilobulado, un criptograma que entrelaza las letras T y G, un pequeño alzado de un altar, pequeños croquis de varios escudos y hasta tres bocetos de distintas versiones de cruces. De todo esto, los únicos dibujos trazados a escala –y los de mayor tamaño– son el alzado del arco trilobulado, la sección de los arcos, y el alzado noroeste. Este último nos servirá de introducción para ir adentrándonos en todos los detalles de este magnífico dibujo.



DG-183a. Alzado noroeste, 1918. Cubiertas inclinadas.

En esta primera versión de alzado (DG-183a), trazado a escala 1:100, comprobamos lo antes dicho sobre la no-correspondencia entre espacio y envolvente: una serie de cubiertas inclinadas a tres y cuatro aguas, similares en su aspecto a las utilizadas en el gótico o en la arquitectura nórdica (absolutamente alejadas de cualquier carácter mediterráneo), caen como manto protector sobre una estructura basada por completo en una sola forma, el arco parabólico. Absolutamente nada de esta estructura es perceptible desde el exterior. Un muro ciego de casi cuatro metros de altura envuelve todo el edificio y las cubiertas descansan en él. La única pista de lo que sucede espacialmente son los ejes girados a 45° respecto al envolvente, que son visibles gracias a la disposición de las cubiertas. Si existiese una planta de techos de esta propuesta veríamos dos diagonales formando una cruz (x) insertada en un cuadrado (□). La torre-campanario ahora tiene más altura respecto a la sección anterior, pero aún se maneja como algo ajeno al cuerpo central del templo, como elemento añadido y autónomo.



DG-183b. Boceto de planta, 1918.

Alrededor de esta fachada, además de un conjunto de bocetos de diversas cruces, encontramos un esquema en planta muy significativo (DG-183b). Tanto su ubicación –tan cercana al dibujo del alzado– como su orientación –corresponde por completo a dicho dibujo–, plantean la posibilidad de que el origen de este boceto sea la necesidad de tener presente la planta al momento de tirar los trazos de esta fachada. Pero aún siendo así, aquí aparecen trazos nuevos de obligada mención. Nos referimos al crecimiento del templo hacia su lado derecho (lado suroeste). Aquí aparece una

nueva crujía –ausente en el primer esquema¹⁴– que supone una ruptura del esquema de cuadrado perfecto. Esta crujía acoge dos nuevos elementos: un trazo cúbico a 45° respecto al cuadrado principal e insertado en su esquina sur, y un trazo circular colocado más cerca de la esquina de acceso. El primero de ellos responde a un crecimiento de uno de los altares laterales, y el segundo, recoge la idea de una escalera en caracol que suba al coro y después a la cubierta.

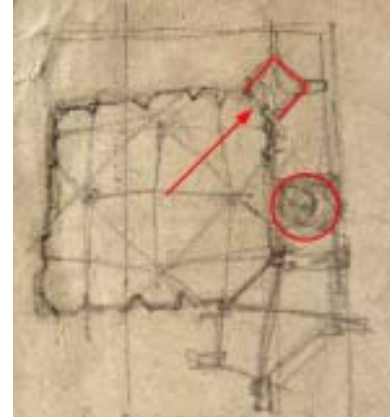
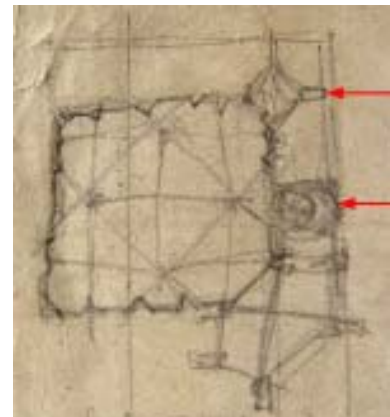
El ancho de esta nueva crujía encaja a la perfección con uno de los lados del hexágono que da forma al pórtico de entrada. Aunque ya aparecía en el primer esquema en planta (intencionadamente no lo mencionamos para tratarlo mejor aquí), en este pequeño boceto aparece trazado con mayor contundencia un atrio hexagonal colocado en la esquina poniente del cuadrado principal. Lo que hace este elemento es romper el cuadro por una de sus esquinas e introducir la idea del eje en diagonal antes mencionado. Su tamaño, notablemente inflado respecto al que después sería el definitivo, nos hablan de un interés de Jujol por remarcar este elemento. Aquella idea de la capilla con atrio hexagonal parece aquí ser rescatada: una pieza ajena a la forma del templo, cuya yuxtaposición responde a una intención de enfrentar ambas partes. Aunque finalmente, aquí Jujol matiza este contraste al establecer un vínculo espacial y estructural: alinea el atrio al eje diagonal que define la nave central, y prolonga la serie de arcos parabólicos entrecruzados desde el interior hasta este espacio.

Entre el alzado anterior y este boceto de planta, se encuentra ubicado un criptograma que entrelaza una letra T con una G (DG-183c). Además, nuestro enamorado autor añade un par de corazones y una estrella que acompañan y decoran ambas letras. No cabe duda, al igual que en la casa Planells, su prometida Teresa Gibert también está presente en este proyecto.

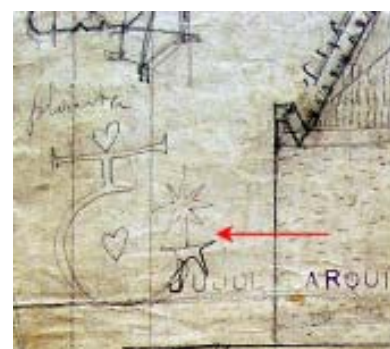
Una sección de varios de los arcos, trazada a escala 1:50, ocupa la mayor parte del sector izquierdo del pliego de papel (DG-183e). Este interesantísimo dibujo es un claro ejemplo de cómo Jujol calculaba todo y no dejaba nada a la improvisación durante toda esa fase constructiva previa a su intervención en la superficie; y queda como testimonio de su método de trabajo –y aquí sí podemos hablar de método– para resolver lo estructural, todo aquello que constituye el soporte sobre el que después aplica el ornamento. En él, reconocemos el trazo de uno de los dos arcos parabólicos principales. La altura interior del mismo es de 15mts., y cubre una luz de 7mts. También aquí, descubrimos ya señaladas una serie de piedras que sobresalen de la propia forma del arco, y que colocadas



DG-181. Planta, 1918. Indicación de crujía lateral.



DG-183b. Boceto de planta, 1918. Crecimiento de una crujía. Ubicación de un altar y una escalera.



DG-183c. Boceto periférico con anagrama de Teresa, 1918.

¹⁴ En dicho primer esquema, sí que aparecía en cambio, un tímido trazo de la crujía posterior, en el lado sureste. Este espacio, desde el inicio del proyecto, fue pensado para la sacristía, y posteriormente, encima de ella, se planteó colocar la casa rectoral.



DG-183e. Sección de arcos, 1918.



DG-183e. Detalle de dovelas en uno de los arcos parabólicos, 1918.



Arcos con dovelas en los lavaderos de la Casa Bofarull, 1914-1931.



DG-183f. Sección de los arcos, 1918.

a manera de dovelas, ayudan a hacer más rígido este elemento estructural. Este recurso, Jujol ya lo había ensayado en los arcos parabólicos de los lavaderos de la casa Bofarull, pero aquí su función estructural tiene mayor relevancia. Aunque después, estas piedras desdoblán su utilidad y terminan convertidas en un elemento ornamental importante al que nos referiremos más adelante.

Pero el motivo de la sección se encuentra en uno de los arcos secundarios (DG-183f). Aquí Jujol está ensayando distintos anchos y alturas para uno de los arcos parabólicos que cubren uno de los altares adyacentes. Básicamente son dos tanteos geométricos con sus respectivos cálculos: un arco con 6,20mts. de luz y 10mts. de altura (el más grande); y otro con 4,35mts. de luz y con dos variantes en altura, el más espigado tendría 8mts. de altura interior y el otro 7mts. (los dos medianos). Finalmente, es éste último el que queda como definitivo. El arco más pequeño no tiene nada que ver con este ensayo, salvo que sus 2,20mts. de luz marcan la profundidad de la bóveda que cubre dicho altar. Mientras que el arco que se está tanteando en agrandar es el que marca el ancho del mismo altar. Así, el espacio que cubre esta bóveda adyacente a la nave principal es de 2,20 x 4,35 metros. De cualquier manera, los puntos de apoyo de todos estos arcos están siempre a 3mts. de altura del suelo, ya que, tanto los cuatro pilares centrales, como los pilares adosados al muro perimetral, se mantienen verticales hasta dicha altura. ¿Qué podemos encontrar del espíritu desinhibido de nuestro autor en esta sección? Nada.

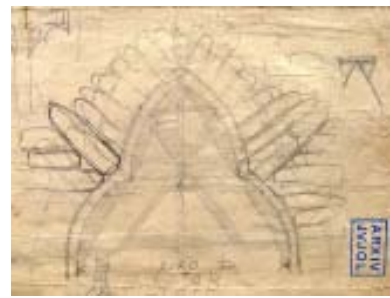
Abajo del alzado noroeste ya comentado, encontramos otro boceto, también en alzado –pero éste trazado a escala 1:20–, de un arco trilobulado (DG-183d). Este tipo de arco es el que estaría fijando cada uno de los cuatro pilares centrales al muro perimetral. Hay dos por cada pilar, por lo que suman ocho arcos de este tipo. Y como ya vimos en la sección anterior, son también los que marcan la profundidad de las bóvedas adyacentes a la nave principal que terminan vinculadas a los altares laterales (su luz es de 2,20mts.). La propuesta recogida en este boceto, a base de grandes piedras apiladas en seco, ya da muestra del tipo de solución material que tenía en mente Jujol para estos arcos. Admirador nato, tanto de la gente, como de todo lo relacionado con el Camp de Tarragona, no es descabellado pensar que, embelesado por las fantásticas barracas levantadas en seco, tan comunes de encontrar en las viñas de esta particular región de Cataluña, se inspirase en ellas para construir esta iglesia. Encontramos un mayor fundamento a esta idea cuando descubrimos que el propio autor las menciona en su ya citada memoria descriptiva del templo... *Esta piedra la encuentran trabajando y plantando la viña... con ellas señalan las lindes de las tierras, y hacen las admirables barracas de bóvedas en seco...*¹⁵ Siendo esta iglesia construida con el mismo material que las barracas

¹⁵ Josep Ma. Jujol; op. cit. p. 135. (más adelante se cita el párrafo completo)

de las viñas, es evidente que ni este arco, ni la totalidad del templo, pretenden alejarse mucho de este tipo de edificaciones rurales. Esta piedra ha de utilizarse de la misma manera en que la utilizan la *gent del Camp*, y como previa muestra a realizar dicha tarea, queda este aparentemente insignificante boceto. A diferencia de los dibujos hasta ahora vistos –cargados de trazos abstractos–, aquí el lápiz se utiliza para acercarse directamente al material.

El segundo conjunto de trazos vinculado al primer proyecto, es un fantástico dibujo realizado en múltiples capas superpuestas, en el que encontramos sin jerarquía alguna: un boceto de una lámpara, una sección y una planta de uno de los altares, un alzado de un arco parabólico, un detalle de una de las aberturas con cubierta, y un boceto isométrico de la volumetría general de la iglesia (DG-184). De todo esto, únicamente los últimos dos croquis se encuentran aislados, y por tanto, gozan de mayor legibilidad. Los primeros cuatro, en cambio, son bocetos dibujados uno encima del otro.

Después de analizar a detalle este complicado dibujo, concluimos que su objetivo es ubicar y detallar la lámpara del altar mayor. Tanto la sección como la planta –que se corresponden totalmente– muestran la ubicación y colocación de una lámpara colgante de cuatro brazos. En la sección (DG-184a), vemos cómo colgaría dicha lámpara de uno de los arcos –el cual, se muestra cortado transversalmente y con una arandela empotrada–, pero también revela la idea que tenía Jujol para iluminar este espacio, introduciendo una claraboya cubierta en una de las bóvedas (el pequeño croquis ubicado en la esquina inferior derecha del papel muestra esta abertura vista desde el exterior). Justo al lado derecho de la sección, nuestro autor traza el alzado del arco parabólico sobre el que colgaría la lámpara (DG-184b), en cuya cumbre interior, encontramos la misma arandela que aparece en la sección (además, ambas están alineadas). No cabe duda, se trata del mismo arco mostrado en sección y alzado. Pero además de esto, en este boceto de alzado podemos ver con más detalle esas piedras-dovelas que coloca Jujol para hacer más rígido el arco. Superpuesto a estos tres dibujos, está trazado, a mayor tamaño y con mayor detalle, un boceto de la famosa lámpara, la cual, vemos que contiene tres platos –como candelabros– en cada uno de sus brazos. En el apunte isométrico dibujado más abajo (DG-184c), encontramos la pista que nos indica que todos estos bocetos corresponden al altar mayor. En él, podemos identificar rápidamente el eje de la nave principal gracias a la ubicación del acceso y a un par de trazos sobre el suelo que definen el ancho de dicha nave. Ubicada la nave y el acceso, vemos que el extremo correspondiente al altar mayor –además de ser el único sector detallado de toda la isometría–, comparte la misma orientación que la planta que recoge la ubicación de la lámpara. Esto cierra el círculo de todos los croquis y bocetos contenidos en este papel, que nos retrata a un Jujol concentrado en



DG-183d. Alzado de arco trilobulado, 1918.



Barracas típicas del Camp de Tarragona levantadas en seco. (fotografías de Emili Boada).



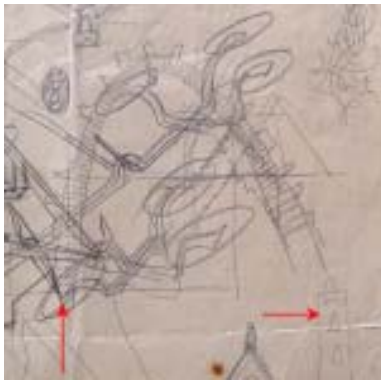
DG-184. Multidibujos de la fijación y detalle de la lámpara para el altar mayor, 1918.



DG-184a. Detalle en sección del altar mayor, 1918.

una sola cosa –la lámpara del altar–, pero resolviendo de manera simultánea todos sus flancos.

La relación de este dibujo multi-capa con el primer proyecto también la descubrimos gracias a este pequeño apunte isométrico. El perfil exterior del templo delineado aquí, se corresponde por completo con la inicial propuesta volumétrica basada en cubiertas inclinadas que esconden la estructura. Curiosamente, en esta isometría no aparece la torre-campanario. Esto nos confirma que la idea de convertir dicho elemento en protagonista de la propuesta volumétrica no estuvo nunca presente en este primer proyecto.



DG-184b. Detalles de uno de los arcos, 1918.



DG-184c. Boceto isométrico del templo detallando el altar mayor, 1918.



DG-184. Detalle en planta de la ubicación de la lámpara para el altar mayor, 1918.

Segundo proyecto.

El dibujo que mejor representa la segunda y casi definitiva propuesta para esta iglesia describe, otra vez, la fachada noroeste (DG-185). Trazada a escala 1:50, y por tanto, con mayor definición en los detalles que el anterior alzado, presenta dos aspectos nuevos a destacar.

El primero de ellos tiene que ver con la torre-campanario. Esta pieza deja de permanecer en un segundo plano respecto al resto del templo, y pasa ahora, a ser el elemento más distintivo de todo el conjunto, elevándose a poco más de 30mts. del suelo. La proporción que guarda con el cuerpo de la iglesia es incluso mayor que de uno a uno. Mientras que la altura general del templo es de 13mts., la torre sube hasta 17mts. más arriba. De esta manera, la imagen producida se acerca más a la de una torre a la que le ha “crecido” un templo en su base, que la de una iglesia a la que se le ha agregado un campanario; se han invertido los papeles, ya ahora el templo parece surgir desde arriba, como extensión de esta aguja.

Aunque veremos un buen número de detalles de la torre-campanario más adelante, encontramos que esta versión tiene una base hexagonal con un diámetro de 5mts. (hay un pequeño croquis en planta sobre el lado derecho y a media altura del alzado). Por tanto, considerando que el ancho total de la iglesia, ahora es de 13mts., y que la base de esta torre no ocupa ni la mitad de dicha distancia, podemos confirmar que la articulación entre ambos cuerpos –iglesia y torre– aún no se ha desarrollado por completo. Cada uno sigue conservando su propia identidad. Pero aún así, este dibujo ya denota una intención de empujarlos a acercarse, prueba de ello son los trazos diagonales –derivados de las cubiertas inclinadas y de los remates triangulares– que van ajustando ambas geometrías. De hecho, el más alto de estos remates –el que está sobre el acceso–, llega cerca de los 15mts. de altura, por lo que éste sí representa un punto intermedio entre la altura total de la torre y el suelo, estableciendo así, un orden de correspondencia escalonado: suelo-templo-torre.

Con todo esto, comprobamos que el origen de la idea de integrar, o mejor aún, de fusionar, la torre-campanario con el cuerpo principal del templo –característica principal de este segundo proyecto– se encuentra en este dibujo. Al menos, nada cercano a esta idea había aparecido hasta ahora. Solamente el espíritu de aquel proyecto de capilla con atrio, donde templo y torre eran una misma cosa, es lo único que aquí es recuperado.

A pesar de que la relación entre la torre y la estructura interior de arcos parabólicos no aparece propiamente representada en el alzado –los arcos parabólicos aún no se asoman al exterior y continúan escondidos bajo un juego de cubiertas inclinadas–, sí que encontramos un primer indicio de dicha relación en un pequeño



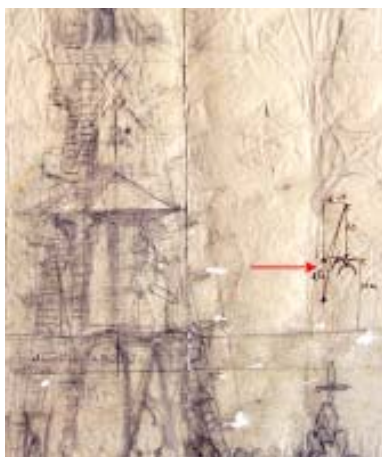
DG-185. Alzado noroeste, 1920.



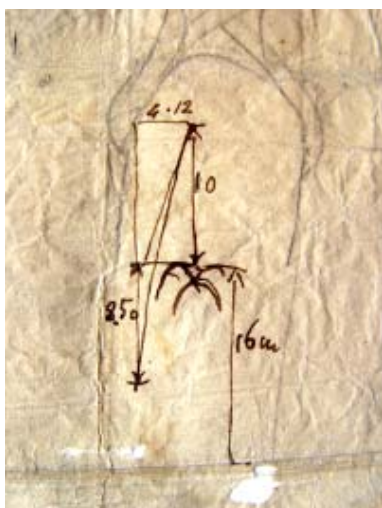
DG-185c. Alzado noroeste, 1920. Unión campanario - iglesia.



DG-179. Perspectiva frontal del proyecto de capilla con atrio.



DG-185. Alzado noroeste, 1920. Detalle de croquis estructural.



DG-185e. Alzado noroeste, 1920. Encuentro estructural: arcos parabólicos y trazos piramidales de la torre-campanario.



DG-185a. Alzado noroeste, 1920. Detalle de pórtico. Piedras del lugar como ornamento.

apunte estructural periférico (DG-185e). Este diminuto boceto, trazado a tinta sepia y muy próximo al alzado de la torre, representa el primer y más sintético detalle de la manera en que Jujol da inicio a un interesantísimo acercamiento entre la estructura piramidal de la torre –basada en líneas diagonales– y la estructura general del templo, basada en los trazos parabólicos de los arcos. En el boceto, vemos indicadas las alturas interiores de cada pieza: 16mts. es la altura interior del templo, y 10mts. es la altura interior de la torre a partir de su contacto con los arcos. Dos trazos diagonales, van tanteando la inclinación de la torre, uno de ellos, se prolonga más abajo de la línea marcada por la estructura de los arcos, planteando así, la posibilidad de que la torre surja desde el interior del propio templo. En este minúsculo gesto –la simple prolongación de un trazo–, se encuentra la esencia del entrelazamiento entre ambas piezas. A partir de aquí, tanto los arcos, como los pilares inclinados de la torre, van invadiendo el espacio propio del otro. Solamente falta un mínimo desarrollo para conseguir el mestizaje absoluto entre ambos elementos. Es así, cómo se empieza a concebir aquel compuesto de prefijos mencionado antes: la *iglesia-cúpula-campanario-aguja*.

El segundo aspecto significativo de este dibujo es ornamental. El tiempo que Jujol se toma para detallar toda la serie de piedras colocadas en cada vértice y remate del templo, ya es una señal de que estamos ante un elemento que va más allá de lo meramente decorativo (DG-185a). ¿De dónde surge la necesidad de colocar este material de esta manera? ¿A qué intención responde? La respuesta está en el propio material. No olvidemos que esta piedra con la que se construye la iglesia provenía de una masía vecina, cuyo propietario, ofreció sin reservas.¹⁶ Tanto el respeto que para Jujol merece este gesto –la ofrenda que un vecino hace para edificar el templo de su pueblo–, como el hecho de que esta misma piedra fuese habitualmente utilizada por los campesinos para sus tareas, provocan en nuestro autor un sentimiento especial hacia este material. Volvamos a recordar –ahora más extensamente– la manera en la que el mismo Jujol se expresa de estas piedras:

Esta piedra la encuentran trabajando y plantando la viña; la apartan y amontonan, con ellas señalan las lindes de las tierras, y hacen las admirables barracas de bóvedas en seco, y, si no, pedregales amontonados como depósito provisional. Son calizas y, como si fuesen formadas así entre las tierras, no son fragmentos de una roca mayor, sino *individuos enteros* que de caras globosas aparecen, una vez las rompen, hechas de capas concéntricas; en ellas dominan dos dimensiones, y por tanto, son llanas y las hemos gastado a la manera de los ladrillos...¹⁷

¹⁶ El propio Jujol relata cómo hicieron un buen hueco en aquel rimero de piedras: “El propietari del Mas de Mercader, prop de les obres i a pen pla, oferí de una rima de pedres que poseïa, totes les que tinguéssim de menester, i bon forat hi hem fet al munt que ens semblava una gran muralla.”. Josep Ma. Jujol; op. cit. p. 135.

¹⁷ Ibid. El original en catalán: “Aquesta pedra la troben tot treballant i plantant vinya; la aparten i amunteguen, ne fan marges de les terres i les (cont.)

Nuestro autor no se equivoca al sugerir que el posible origen de estas piedras sea la misma tierra: *como si fuesen formadas así entre las tierras*. Efectivamente, este tipo de piedra se va formando debajo de la tierra debido a un proceso calcáreo y de filtración de agua que sucede particularmente en esta región de Catalunya. En el Camp de Tarragona les llaman *calices* o *troncones*.¹⁷ Pero además de este acierto, esta cita aleja por completo la posible idea de que este tipo de piedra es como cualquier otro. Es evidente que para alguien capaz de percibir lo que esconde cada material en su interior —recordemos lo dicho en el capítulo II sobre la mirada de Jujol— éste no puede ser un material neutral. Para nuestro autor, estas piedras provenientes de la misma tierra constituyen un material divino, cargado de significado; tan es así que se refiere a ellas con cariño, habla de ellas con amor. El simple hecho de que las perciba como individuos enteros ya nos dice mucho. Sabemos que esta consideración proviene de su personalísima mirada. Sólo así, logra ver cada piedra como pieza única e irrepetible; y esa es la manera en que han de mostrarse, separadas unas de otras, como individuos. Es ésta mirada lo que impulsa a nuestro autor a cubrir todas y cada una de las aristas del templo con este material. Allí donde se desdobra una superficie, Jujol inserta una hilera de estas piedras; es su manera de mostrarlas como elementos únicos, es su homenaje al material. En el dibujo, estas piedras se trazan perpendicularmente al vértice sobre el que descansan, y al estar presentes en casi todos, prácticamente borran todas las líneas rectas existentes. Incluso hay un boceto periférico que muestra la solución de un remate aplicando este material (DG-185b), donde podemos ver el *borrado* de la punta del remate triangular debido a la presencia y a la particular colocación de un par de dichas piedras. Es decir, el espíritu de esta actuación *jujoliana* no reside en el simple hecho de utilizarlas como material constructivo, sino en el *cómo las coloca*.

Sabemos que ésta no es la única obra de Jujol en la que coloca piedras de esta manera —este motivo ornamental lo encontramos repetido tanto en la casa Bofarull como en la capilla de Mas Carreras—, pero es en la que mejor se explica el origen de dicha práctica. Y aún más, es en la única en la que este detalle se manifiesta desde el dibujo. Y esto se debe a que el material con el que se construye esta iglesia es considerado tan importante que ya se hace presente en el dibujo, es incluido en el proceso creativo desde su etapa más temprana. Situación que no es evidente en ninguna de las otras dos obras. Lo que nos lleva a deducir que su aplicación en



Barraca típica del Camp de Tarragona levantada en seco con piedras de las viñas.



Estas piedras se utilizan también para hacer las lindes de las tierras.



DG-185b. Alzado noroeste, 1920. Minúsculo croquis que muestra uno de los remates con estas piedras.



DG-183d. Croquis de uno de los remates con estas piedras incluido en el multidibujo de 1918.

¹⁷ (cont.) admirables barraques de voltes en sec, i, si no, pedregals careijats com a diposit provisional. Són calices i, com a formades entre les terres aixís, no són fragments d'una roca major, sinó individus sencers que de cares globoses apareixen, un cop les trenquen, fetes per capes concèntriques; en elles dominen dues dimensions, i, per tant, són planeres i les hem gastat a la manera dels maons...”

¹⁸ Entrevista al Sr. Emili Boada, oriundo de Montbrió del Camp (comarca del Baix Camp, en Tarragona); reconocido historiador de la región y fundador del Museo del Vi ubicado en dicho pueblo. (4-VI-2005)



Detalle de estas piedras en el exterior de la capilla de Mas Carreras en Roda de Bará, 1935-1944.

la casa Bofarull –la única de ambas que pudiese ser anterior a esta iglesia ya que su intervención en Mas Carreras es a partir de 1935– fue también posterior.

Pero independientemente de esto, el hallazgo de este dibujo es relevante ya que descarta por completo una posible interpretación basada en que muchas decisiones relativas al ornato de esta iglesia se tomaron durante el proceso constructivo. Esto es falso. Si la idea material del ornamento ya está presente en el papel, significa que ha sido previamente estudiado, significa que es un aspecto fundamental para la obra.



Detalles de la utilización de estas piedras en cada una de las aristas del templo.



Detalle de cornisa en la fachada suroeste del templo. Las piedras definen el perfil.

Aspectos interiores del segundo proyecto.

Se conservan dos plantas del segundo proyecto. Ambas se corresponden en gran medida y se distinguen únicamente por el grado de detalle. La primera de ellas es la de carácter más esquemático y está fechada en 1919 sin especificar el mes (DG-187). En ella, se incluye también el emplazamiento –está trazada a escala 1:100–, y por tanto, es donde mejor se entiende la situación del templo respecto a las calles circundantes. Otra novedad, es que el solar se ha reducido respecto al indicado en la primera planta (la presentada a los vecinos del pueblo en julio de 1918, DG-181). Ahora la iglesia ocupa la totalidad del terreno disponible, excepto por un área situada al frente de la misma –la que conforma la esquina del solar–, a la que el mismo Jujol rotula como: *plazoleta cedida al público*. Este gesto de retrasar el templo respecto a la esquina indicada por el solar tiene su relevancia. Quizá en la anterior planta de emplazamiento comentada antes se aprecie mejor esta aportación (DG-186). Ante la situación de tener una de las cuatro esquinas de un cruce de caminos –uno de los cuales es de entrada al pueblo–, nuestro autor siente el compromiso de ayudar a dar forma a dicho cruce. Lo que busca Jujol al proponer este desplante de la iglesia, es crear una forma urbana mínimamente legible. En lugar de ocupar la esquina siguiendo la forma del solar, decide acercarse a las únicas dos esquinas con chaflán y formar un conjunto con ellas.¹⁹ A pesar de que ninguna de estas esquinas había sido edificada, lo que propone el autor es un primera pieza, a partir de la cual, es posible construir –o completar– un rinconcito del pueblo dando importancia al espacio público producido. No cabe duda que estos tres frentes achaflanados, hacen más legible este espacio de cruce, que si se hubiese ocupado el terreno siguiendo estrictamente su forma. Además, como añadido, se consigue ceder una plazoleta al pueblo.

Volviendo a la planta en cuestión, vemos claramente marcados los dos ejes que representan el giro a 45° respecto al cuadrado de la iglesia (que además, no olvidemos, responden a los puntos cardinales). Estos dos trazos, no hacen sino reforzar la idea del esquema de dos órdenes girados, y más aún, cuando el eje principal de la nave –el oriente-occidente–, se traza con mayor longitud. De esta manera, Jujol reproduce e inserta una cruz cristiana en el dibujo, vinculándola –al mismo tiempo– a los trazos que fijan el templo a la tierra: su orientación.

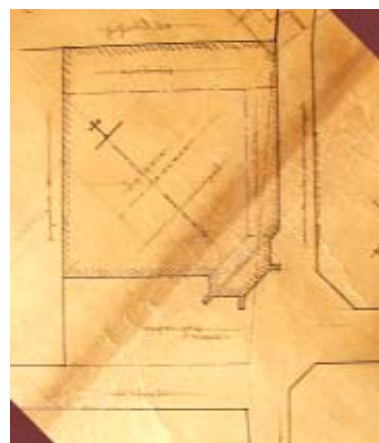
Un cambio significativo respecto a la planta anterior tiene que ver con el propio dimensionamiento de la iglesia. Aquel casi-cuadrado de 10,5 x 10 metros, indicado en el primer proyecto, ahora ha crecido, convirtiéndose en uno de 16 x 15 metros. En gran medida, este inflamamiento de la planta es ocasionado por la incorporación de



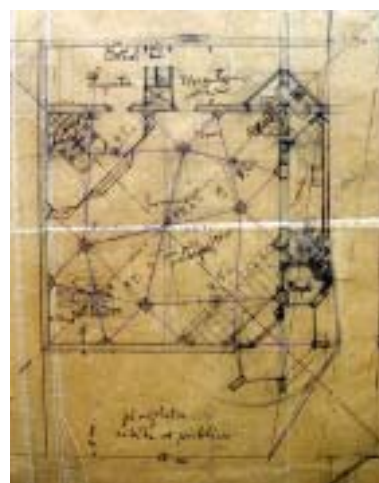
DG-187. Planta con emplazamiento, 1919.



DG-181. Planta del primer proyecto, 1918.



DG-186. Planta de emplazamiento, 1919.

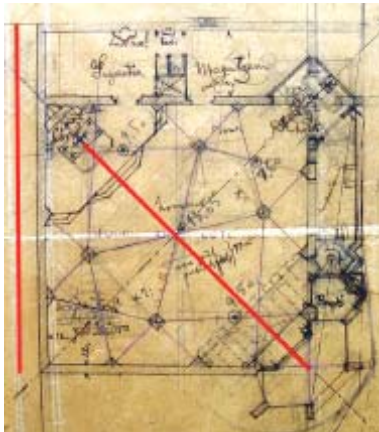


DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del interior.

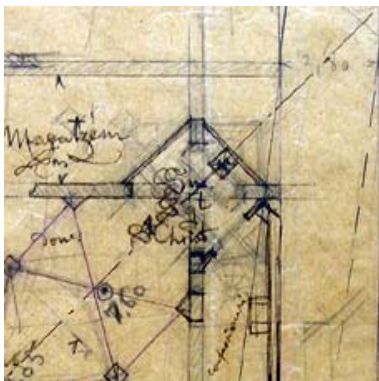
¹⁹ Probablemente su educación y experiencia barcelonesa sean el origen de este gesto casi automático para alguien tan familiarizado con la forma urbana del Eixample de Cerdà.



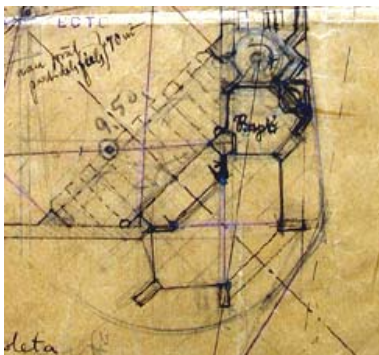
DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Ejes en forma de cruz.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Correspondencia de dimensiones.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del altar del Santísimo Sacramento.



DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del pórtico de entrada.

las dos crujías laterales ya mencionadas antes: una posterior, que acoge la sacristía, y una lateral, que acoge espacios añadidos al templo, como el baptisterio, o la escalera de caracol que sube al coro y a la cubierta. Realmente, lo que es propiamente el templo, sí es un cuadrado perfecto de 12,60mts. de lado. Pero aún así, el crecimiento de la planta respecto al primer proyecto, tiene un impacto en las dimensiones interiores. La nave central, por ejemplo, pasa de tener un ancho de 5,50mts. a uno de 7mts. Esto significa que la luz de los arcos parabólicos principales, pasa de los 7mts. iniciales, a ser de 8mts. Sin embargo, encontramos correspondencias proporcionales importantes. Por ejemplo, la distancia entre el umbral y el altar, sigue respetando la proporción inicial: es exactamente la misma que uno de los lados del cuadrado formado por el muro perimetral, si antes era de 10mts., ahora es de 12,60mts. Esto ya nos indica una constante que buscaba nuestro autor: que la dimensión de cada lado del cuadrado –incluso visible desde el exterior del templo– fuese la misma distancia que separa del altar a aquél que está a punto de entrar al templo, situado en el umbral.

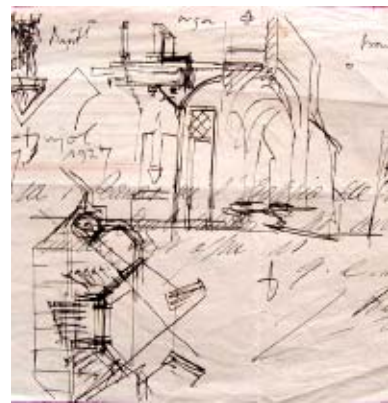
Adentrándonos más en este dibujo, descubrimos que aquí ya existe una primera propuesta respecto al ofrecimiento de cada altar, el cual, queda reflejado en la rotulación: el altar lateral en la esquina norte –a la izquierda del altar mayor–, se dedica a la Sagrada Familia y a San Isidro; el altar lateral en la esquina sur –a la derecha del altar mayor, y ubicado dentro de un pequeño nicho cuadrado añadido en diagonal respecto a la geometría original de la planta–, se dedica al Santísimo Sacramento; mientras que el altar mayor –al igual que todo el templo–, se dedica al Sagrado Corazón de Jesús. Otros rótulos que descubrimos son el del baptisterio, ubicado a un costado del pórtico de entrada; el de la sacristía, dentro de la crujía añadida al fondo, donde también se indica un almacén; y el de los confesionarios, ubicados en la crujía lateral, entre la escalera de caracol y el nicho del altar del Santísimo.

En el espacio interior más próximo al atrio hexagonal, justo al cruzar el umbral, reconocemos el trazo de un envigado orientado según el eje de la nave principal. Se trata de un altillo donde se coloca el coro. Este espacio es importante, ya que representa un paso más dentro del trayecto –podríamos hablar de conversión– que va del exterior al interior del templo. Si recordamos el orden simbólico sobre el que Jujol actúa, el objetivo de este trayecto es conducirnos hacia la luz. Esto significa que el recorrido no puede ser abrupto, se necesitan espacios de transición; el primero de ellos, es el atrio hexagonal, y el segundo, sería este espacio interior cubierto por el coro (más bajo, y donde aún se esconde parcialmente la gran altura de los arcos principales). Sólo después de esta transición, y ya dirigidos hacia el altar mayor, nos recibiría la primera luz del día, la luz de oriente. No hay nada de arbitrario en esta secuencia, cada uno de sus pasos ha sido estudiado. Sobre este recorrido se suceden cuatro bóvedas, que, siguiendo la dirección *natural* de occidente a

oriente, quedan así: la que cubre el atrio, la que cubre el coro, la que da forma al centro de la iglesia (que asciende hasta 13mts.), y finalmente, la que cae sobre el altar mayor, que a través de una estratégica y única perforación, permite que el rayo de luz buscado –la luz del alba– se abra camino al interior del templo.

De esta secuencia de bóvedas, no cabe duda que la parte vinculada al umbral, es cuando menos, mínimamente relevante. Y prueba de ello es un boceto, en sección y planta, que refleja un estudio detallado de este espacio en particular (DG-199). El bosquejo en planta, indica el área hexagonal que ocuparía el coro, así como la ubicación de la escalera de caracol. La bóveda que cubre el atrio surge del cuerpo del templo y se apoya en los dos pilares exentos ubicados frente al umbral. Por otra parte, el boceto de sección refleja que Jujol visualizaba este espacio como único; tanto el espacio del pórtico, como el situado debajo del coro, no se consideran espacios separados sino complementarios, compartiendo un mismo fin, el de servir de transición. Justo al lado del umbral –también en la sección–, y debajo del altillo del coro, descubrimos la ubicación de una de las pilas que recogen el agua bendita (detalle no menos importante si hablamos de un trayecto de conversión). En otro fantástico dibujo –que incluye planta, sección, alzado e isometría– se describe con todo detalle este elemento (DG-198). En él, vemos que esta pila no es concebida como un mueble separado del templo –cosa habitual–, sino que se integra incluso a la estructura del mismo. Jujol practica una hendidura vertical en uno de los pilares sobre los que se apoya el altillo del coro y coloca el receptáculo en la parte baja de dicha perforación. Además de ser una clara muestra que para nuestro autor esta pieza es importante, en este dibujo se ve el tipo de envigado propuesto para el coro, basado en una triple capa de vigas de madera: un par de vigas, perpendiculares al umbral, se apoyan directamente sobre los pilares de ladrillo, sobre ellas, descansan otro par de vigas longitudinales, las cuales, a su vez, reciben la carga de toda la serie de viguetas perpendiculares al umbral que sostienen la triple rasilla que conforma el suelo del altillo. Como detalle curioso –otra vez la superficie, otra vez la metáfora–, descubrimos que Jujol propone cubrir las puntas de todas esas vigas perpendiculares al umbral con un burdo dibujo de cabezas de serpiente (incluso traza una de estas cabezas detallada en una de las esquinas del papel). Esta es una de tantas operaciones de transformación epidérmica que nuestro autor lleva a cabo en esta iglesia. Lo significativo aquí, es que esto se hace evidente ya sobre el papel, desde el proyecto.

La segunda planta conservada de este proyecto es menos esquemática que la anterior y contiene más detalles útiles para llevar a cabo las obras (DG-189). Trazada a escala 1:50, y fechada en el mes de abril de 1919, representa el momento en el que puede decirse que el proyecto ha sido terminado. Su carácter como dibujo de apoyo a la construcción, revela datos importantes. Por ejemplo,



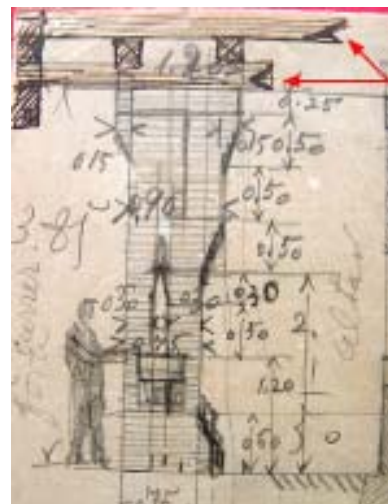
DG-199. Boceto en planta y sección del coro.



DG-199a. Detalle de sección.



DG-198. Multidibujos pila agua bendita, 1918.



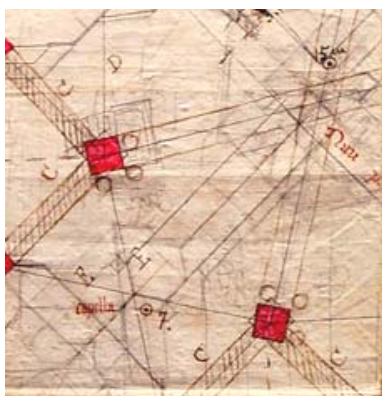
DG-198a. Multidibujos pila agua bendita, 1918. Sección de envigado del coro.



DG-198. Multidibujo pila agua bendita, 1918. Detalle de cabeza de serpiente.



DG-189. Planta, 1919.



DG-189. Planta, 1919. Detalle de pilares.



DG-189c. Planta, 1919. Detalle de esquema de cuadros girados.

aquí se indica una nomenclatura para cada tipo de arco, lo cual ayuda a identificarlos: los arcos tipo C, son los que ligan cada uno de los cuatro pilares principales al muro perimetral (como vimos antes, se trata de los arcos trilobulados, y hay ocho, dos por cada pilar); los arcos tipo D, son los que definen las bóvedas del coro y del altar mayor (se trata de arcos parabólicos asimétricos, y hay cuatro, dos por bóveda); los arcos tipo E, son los que definen las bóvedas de los altares laterales (también son parabólicos asimétricos, y también son cuatro, dos por cada bóveda). Ni los dos arcos principales, ni los arcos que conforman la bóveda del pórtico de entrada, están nombrados, pero suponemos que son los tipo A y B, respectivamente.

Cada una de estas bóvedas, viene acompañada de una indicación tipo cota, que representa su altura interior. La bóveda principal, por ejemplo, se indica de 15mts., mientras que la bóveda del altar mayor y la del coro –los arcos tipo D–, se indican de 10mts. de altura. Las bóvedas de los altares laterales –los arcos tipo E–, se indican de 7mts., mientras que la altura de la bóveda del pórtico es de 4mts. De esta manera, la secuencia del eje principal inicia en 4 metros, sigue a 10, luego a 15, y finalmente, otra vez a 10. El cambio más brusco en este recorrido viene marcado por el umbral. Es por esto, que prolongar un poco la altura del pórtico al interior del templo –mediante la introducción de un altillo– es un gesto que responde a la intención de hacer más amable un abrupto cambio de altura.

Los cuatro pilares centrales están girados respecto a cualquiera de las dos direcciones del esquema, ya que obedecen al trazo y a la posición de los arcos parabólicos centrales. Todos son de sección cuadrada, con una anchura de 70cms. por lado. Alrededor de cada uno de ellos, vemos indicados tres pequeños círculos, que vienen a representar las figuras de los apóstoles que adornan cada pilar (considerando tres por pilar, suman doce).

Un último detalle de este dibujo, es el hallazgo de un minúsculo boceto periférico que sintetiza a la perfección el esquema en planta. Situado un poco más abajo del pórtico de entrada, este diminuto croquis recoge el trazo de un par de cuadrados girados a 45°. Es curioso ver cómo Jujol hace esta representación al final del proceso –no olvidemos la fecha de este dibujo–, como síntesis de algo ya hecho. Aún así, no podemos negar que fue a partir de este esquema abstracto, desde el cual se empieza a desarrollar el proyecto.

La intención de decorar cada uno de los pilares principales con imágenes de apóstoles, queda mejor recogida en otro par de dibujos. El primero de ellos, es una perspectiva interior montada sobre una cartulina gris, y presidida por una imagen del Sagrado Corazón de Jesús (DG-182). El hecho de estar tan bien presentada y montada sobre cartulina, nos hace pensar que probablemente se realizó para

ser mostrada tanto al mosén Llobet como al Sr. Mallafré. Aquí queda representada, mejor que en ningún otro dibujo, la idea de forrar los pilares con las figuras de los apóstoles. Pero además de esto, en este curioso dibujo descubrimos uno de esos juegos con el papel que tanto gustaban a Jujol: uno de los pilares se despliega para poder apreciar el interior en su totalidad (DG-182a). Al desplegar dicho pilar –junto con la figura del apóstol que lo acompaña–, se observa mejor, la manera en que está resuelto el altísimo del coro. El segundo dibujo que recoge esta idea de los apóstoles, es un boceto en alzado de uno de los cuatro pilares (DG-197). Aquí queda patente el efecto de escala que buscaba el autor: unas descomunales figuras hacen parecer más bajos los fustes de cada pilar, cuya altura real es de 3mts. Este proyecto decorativo nunca se materializó.

Un año después de haber concluido este segundo proyecto, Jujol realiza un proyecto de ampliación para incorporar al templo una casa rectoral. Este nuevo espacio debía ser ubicado encima de la crujía que acoge tanto la sacristía como el almacén. Esta ampliación queda recogida en una planta de dicha casa rectoral –fecha en octubre de 1920– donde puede verse la colocación de la escalera en el extremo derecho y la subdivisión de la crujía gracias a la intrusión de un núcleo de servicios (DG-188). Pero aún así, este proyecto queda mejor explicado gracias a dos dibujos que retratan el exterior del templo. Se trata de un par de vistas en perspectiva de su lado sur. La primera de ellas, sin la citada ampliación, queda también como única muestra sobre el papel de la materialización final de esta iglesia (DG-229). Y la segunda de ellas, recoge una vista parcial desde el mismo punto de vista que la anterior, pero con la casa rectoral incluida (DG-230). Al igual que el proyecto decorativo de los pilares interiores, este proyecto de ampliación tampoco se llevo a término.



DG-182. Perspectiva interior, 1918. Decoración de los pilares interiores. Uno de ellos es retraible.

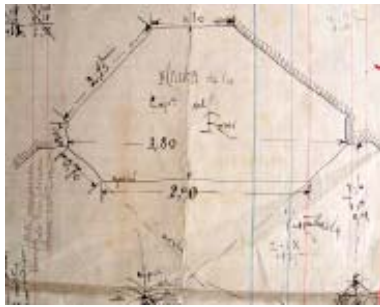


DG-197. Alzado de uno de los pilares interiores y su decoración, 1918.

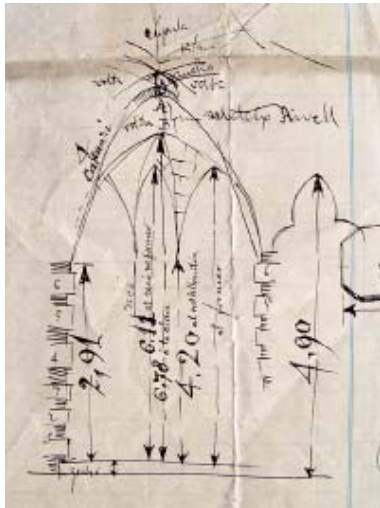


DG-188. Planta de casa rectoral, 1920.

DG-229 y 230. Perspectivas exteriores con y sin la casa rectoral.



DG-204. Planta del espacio disponible para la capilla del Roser.



DG-204a. Alzado del espacio disponible para la capilla del Roser.



DG-211. Alzado de la capilla del Roser, 1920.



DG-205. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.

Los altares.

Como ya hemos visto, existen tres altares en el proyecto. De los tres, del que se conservan más dibujos es el que ocupa la esquina norte de la planta, lo que hace suponer, que fue el que tuvo el desarrollo más largo previo a su definición. Al menos, fue el que seguramente requirió de un mayor planeamiento sobre el papel. Inicialmente dedicado a la Sagrada Familia, por alguna razón no conocida, después se decide ofrecerlo al Rosario, es decir, a la Virgen. Se conservan 8 bocetos de detalles relacionados con este altar, o capilla del Roser.

En un primer dibujo, Jujol traza el espacio disponible para actuar (DG-204 y 204a). Mediante un levantamiento detallado, tanto en planta como en alzado, fija los propios límites con los que tiene que trabajar: se indica un ancho máximo de 3,90mts. y una altura máxima de 6,78mts. En un dibujo similar –ya que también incluye planta y alzado–, se recoge una primera versión para este altar dedicado a la Virgen del Roser (DG-211). Fechado en octubre de 1925, este dibujo marca el inicio del proyecto específico para este rincón del templo. En la planta, vemos que todo el altar queda incrustado en el nicho de la esquina y que prácticamente no sobrepasa la línea marcada por los pilares embebidos en el muro perimetral. En el alzado, vemos la figura de la Virgen como absoluta protagonista, sobre un fondo azul claro (el color mariano), y descansando sobre una base escalonada. Dos figuras flanquean y adornan cada costado de este espacio a la altura de la Virgen; y, al igual que los apóstoles que tendrían que presidir los pilares centrales, estas imágenes de santos se colocan justo en la articulación arco-pilar. Por su parte, el fondo azul se desvanece en su parte de mayor altura al fundirse con una cúpula estrellada cuya unión con el muro produce tres arcos ojivales, que no hacen sino acentuar dicho efecto de desvanecimiento vertical. La importancia de este dibujo radica en que, finalmente, representa la única imagen completa de este altar.

Posteriormente, Jujol comienza a detallar más minuciosamente todas las piezas que componen la base escalonada del altar. Una serie de tres croquis axonométricos recoge esta secuencia con la que se fue definiendo el juego volumétrico de dicha base. Partiendo de un primer boceto esquemático (DG-205) –en el que sólo se muestran las intenciones generales–, se pasa a un dibujo con trazos más firmes (DG-206) –donde se define mejor cada arista y cada bloque escalonado–, para terminar con un dibujo mucho más detallado, fechado (1928), y por si hacía falta más formalidad, hasta con un rótulo que reza: *Altar del Roser de Vistabella. Perspectiva axonométrica de la distribució de les pedres alabastrines* (DG-207). Aquí ya se establece la materialización de esta base: será de alabastro. Y a estas alturas, ya no nos debe sorprender que la composición volumétrica –tan cúbica, tan estricta en su propia

lógica— no guarde relación alguna con el resto del templo. De nuevo, este hecho nos confirma a un autor que piensa cada pieza cerrada en sí misma.

Un par de dibujos —ambos en alzado y planta—, trazados a escala 1:10, representan el final del proceso para detallar esta base cúbica del altar del Roser (DG-209 y DG-210). El último de ellos, fechado en el mes de octubre de 1928, y listo para ser entregado al pedrero, incluye la nomenclatura de cada pieza.

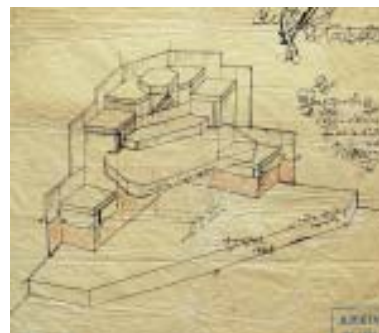
En el lado opuesto del templo —la esquina sur—, el espacio disponible se reserva para la capilla del Santísimo Sacramento. Como ya vimos en las plantas anteriores, este altar no se coloca debajo de la bóveda adyacente a la nave central, sino que, gracias a la inserción de una crujía lateral, puede desplazarse un poco, quedando fuera del esquema cuadrado marcado por el muro perimetral desde el inicio del proyecto. Este desplazamiento es importante en más de un sentido, ya que esta crujía lateral —a diferencia de la crujía posterior, donde se ubica la sacristía—, realmente se encuentra abierta al resto del interior del templo; situación que termina por destruir cualquier sensación espacial de simetría que pudiese haber existido en un esquema marcado por el trazo de una nave central dirigida a un altar mayor.

De todos los subespacios incluidos dentro de esta crujía añadida —baptisterio, confesionarios, escalera de caracol, y el altar en cuestión, el del Santísimo—, es precisamente éste último el que más estira la mirada hacia ese lado. No cabe duda que estamos ante el principal elemento espacial que cambia radicalmente la percepción del interior. Es la pieza que rompe el esquema simétrico en todos los sentidos, y como tal, es definida con todo esmero y cuidado. Tampoco olvidemos la importancia simbólica de este elemento, ya que, es en esta especie de nicho, donde Jujol coloca al Santísimo Sacramento. La solución básica en planta para esta pieza, es la de un cajón cuadrado girado a 45° respecto al muro perimetral, y por tanto, alineado al eje principal de la iglesia. El espacio resultante que queda disponible para el altar es de 3 x 3 metros. Ahora bien, dentro de este reducido espacio, Jujol estira la sección, provocando una verticalidad mucho más acusada que la del altar del Roser; efecto que aún se intensifica más, gracias a la inclusión de dos arcos falsos que van cerrando el espacio conforme aumenta en altura.

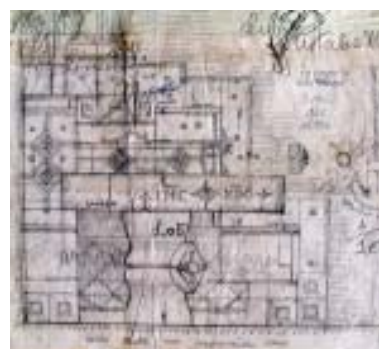
Se conservan únicamente tres dibujos relacionados con el proceso proyectual de este altar. El primero de ellos, fechado en junio de 1921,²⁰ responde al patrón de los habituales bocetos *jujolianos*, que, trazados rápidamente, intentan capturar una primera imagen de aquello que se está proyectando (DG-213). Éste en particular,



DG-206. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.



DG-207. Boceto isométrico del altar del Roser, 1928.



DG-209a. Alzado detallado del altar del Roser, 1920.

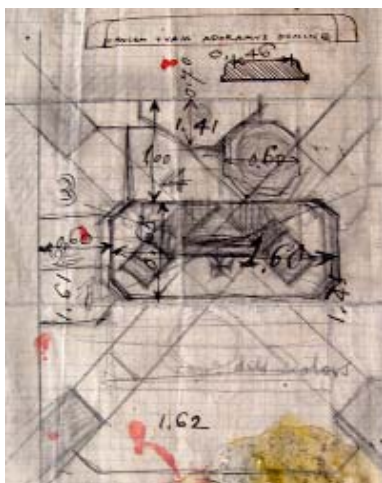


DG-187. Planta con emplazamiento, 1919. Detalle del altar del Santísimo Sacramento. Relación con la bóveda principal.

²⁰ Temprana fecha que confirma la importancia de esta capilla; ya que, no olvidemos, el altar del Roser se proyecta entre 1925 y 1928.



DG-213. Boceto en perspectiva para la capilla del Santísimo, 1921.



DG-212. Boceto en planta de la capilla del Santísimo, 1921.



DG-214a. Alzado de la capilla del Santísimo.

es un boceto en perspectiva trazado a tinta, en el que se muestra una vista general del altar. La figura central dominante es la de un Cristo en la cruz, a cuyos pies, se coloca otra figura femenina de menor tamaño (muy probablemente, la Virgen María). Todo el conjunto está cubierto con un baldaquino de forma piramidal, que al parecer, cuelga desde arriba. En la parte alta, vemos una de las barandillas del altillo, y más arriba, el arranque de los arcos falsos antes mencionados, que cierran el cielo de este minúsculo espacio.

El segundo dibujo es un boceto de la planta del altar –a escala 1:20–, donde Jujol incluye el trazo de los arcos que lo cubren (DG-212). Dos trazos en diagonal, que unen las cuatro esquinas del nicho cuadrado en cuyo interior se instala esta capilla, forman una cruz girada a 45° respecto al propio altar. El giro de estos arcos, es un gesto que vuelve a incidir sobre una intención recurrente en casi toda la obra de Jujol: conseguir una sensación espacial pautada por un movimiento espiral ascendente. Pero no es solamente a través de estos arcos que dicha intención queda manifiesta. En esta planta también descubrimos la existencia de un ascenso –en el sentido más literal– planteado para ir girando alrededor del altar: una pequeña escalera, cuyo arranque desde el suelo queda adosado al muro izquierdo, sube hasta el altar tomándolo como centro de rotación. Todo el dibujo está dominado por trazos que sugieren dicho movimiento rotativo; cuyo centro es marcado por Jujol con una cruz de malta. Al mismo tiempo, esta inusual escalera, enfatiza el ritual simbólico de tener que ascender para dejar o recoger el cuerpo de Cristo sacramentado. Un texto en latín en el encabezado del dibujo reza: *crucem tuam adoramus domine* (“adoramos tu cruz señor”).

En el tercer y último dibujo, Jujol delinea un alzado frontal completo de esta capilla (DG-214). Su trazo a escala –al igual que la planta, escala 1:20–, nos permite visualizar mejor la relación proporcional de este espacio; su altura es casi tres veces su ancho. Esta verticalidad queda acentuada tanto por el giro de los arcos como por la manera en que éstos se van cerrando; a través de tres crecimientos en voladizo, cada extremo termina tocándose. Por otra parte, el baldaquino del primer boceto ha desaparecido, y su lugar es ocupado por una gran lámpara que también funciona como corona de la figura del Cristo crucificado que preside el altar.²¹

Es evidente que el altar mayor es la pieza central del templo. Está en el origen de su orientación, y es donde se hace manifiesto el motivo del templo: la presencia del Sagrado Corazón de Jesús en el pueblo de Vistabella. Pero aún así, y con lo visto hasta ahora en

²¹ Este detalle es importante, ya que éste es el único altar donde se indica un cierto protagonismo de una lámpara colgante. Hecho que coincide con la situación de que muy cercano a él –sobre su eje visual–, es donde Jujol coloca aquella lámpara fabricada con latas de leche condensada, trozos de madera, clavos y alambres. Cuya forma también sugiere una corona de espinas.

estos dibujos, no podemos negar que estos dos rincones del templo –altar del Roser y capilla del Santísimo– son tratados por el autor con el mismo respeto y dedicación. En términos de proceso, no hay jerarquías entre los tres altares.

Del altar mayor se conservan cuatro dibujos. Todos ellos alzados o vistas frontales. En un primer boceto trazado en perspectiva (DG-200), reconocemos tres aspectos singulares: (1) una base para el altar hueca al centro del que surgen cuatro brazos dirigidos a cada esquina de la mesa, (2) la figura del Sagrado Corazón envuelta en una elipse llameante y colocada separada del altar, ocupando su costado derecho, y (3), un arco falso sobre la mesa de altar del que cuelgan seis pequeñas lámparas decorativas.

Estos mismos elementos los volvemos a encontrar en un segundo boceto. Al margen de un dibujo hecho a tinta de una figura femenina, Jujol traza a lápiz y sin escala un alzado frontal y una planta de este altar (DG-201). El boceto en planta nos permite ver la base de la mesa, resuelta en un cuerpo central rectangular del que se bifurcan dos brazos en cada uno de sus extremos. En el alzado, vemos que la figura del Sagrado Corazón sigue inscrita dentro de un trazo elíptico pero ahora ocupa el centro del altar, como absoluta protagonista de todo el conjunto. Entre esta figura y la propia mesa del altar, se indica, con un tímido trazo, el pequeño arco falso –ahora más bien como travesaño–, sobre el que se elevan dos figuras de menor tamaño que flanquean a la central. Dos trazos parabólicos por encima de la imagen del Sagrado Corazón, representan los arcos que dan forma a la bóveda que cubre este altar. Justo debajo del entrecruzamiento de ambos arcos, vemos indicada en forma de flor, la claraboya dirigida hacia el oriente, buscando el rayo de luz matinal.

En un dibujo posterior –fechado en junio de 1921–, Jujol traza un alzado más detallado del altar, donde aparecen mejor delineados tanto los arcos parabólicos como la claraboya (DG-203). Pero sobretodo, aquí queda plasmada una primera idea cromática: la figura central rodeada de un amarillo intenso sobre un fondo azul que va graduando su intensidad conforme sube a la bóveda. Reconocemos el carácter genérico de esta intención, cuando notamos que este tratamiento cromático del fondo, es el mismo que el del altar del Roser. En ambos fondos se reproduce la misma idea: una cierta penumbra en la parte baja del templo –la más cercana al suelo– que va desapareciendo conforme la mirada se dirige hacia arriba. Este hecho nos da señales de un posible programa cromático para toda la iglesia: que todo el proyecto pictórico del interior contenga la intención de dirigir la mirada hacia el cielo.

En un último dibujo, nuestro autor traza a tinta un alzado de la mesa del altar detallando sus accesorios, tanto el sagrario como los candelabros (DG-202).



DG-200. Primer boceto en perspectiva del altar mayor, 1918.



DG-201a. Alzado del altar mayor, 1918.



DG-203. Alzado del altar mayor, 1921.



DG-202. Alzado de la mesa del altar mayor, 1918.

Los vitrales.

Existen siete aberturas en las que Jujol inserta sendos vitrales que reproducen las imágenes de algunos ángeles.²² Todas ellas son alargadas en vertical y están coronadas con arcos ojivales (forma claramente inspirada en el gótico). El primer dibujo en el que aparece este tipo de abertura es en el alzado del segundo proyecto (DG-185), donde se indica solamente una, cuya anchura es de 1,60mts., por 5mts. de alto. Aunque aquí aún no aparece la propuesta de Jujol para cerrar dichas aberturas, ésta queda recogida en otros dos bocetos posteriores.

El primero de ellos, es un dibujo fechado en octubre de 1920, que incluye dos versiones de alzado y un detalle en sección del antepecho de este tipo de abertura (DG-219). Los dos alzados representan los primeros tanteos del autor sobre cómo cerrar estas aberturas de inspiración gótica. En el de la derecha, aunque traza el mismo tipo bloque para toda la abertura, nuestro autor ya manifiesta la intención de diferenciar, mediante un tratamiento distinto, el cerramiento del arco ojival. Lo que hace Jujol es subdividir el área del vano de la siguiente manera: el sector rectangular de la abertura –del arco hacia abajo–, lo cierra con bloques cuadrados colocados de acuerdo al propio contorno del hueco; mientras que el sector del arco ojival, lo cubre con los mismos bloques cuadrados pero colocados a manera de rombos, girados a 45°. En el alzado de la izquierda, esta subdivisión queda completamente explícita: se utiliza un tipo de bloque cuadrado para cerrar la parte rectangular; mientras que el sector del arco se cierra con otro tipo de pieza, que ahora busca tener una unidad. Es aquí donde Jujol inserta los vitrales con figuras de ángeles.



DG-219. Alzado y detalle en sección de las aberturas con los vitrales, 1920.

Por otra parte, el boceto en sección del antepecho (DG-219a), muestra un interesante detalle de cómo se resuelve el escurrimiento de agua tanto en el exterior como en el interior (ocasionado por la humedad). El interés de Jujol por evitar que algún problema de carácter constructivo arruine la percepción de los elementos decorativos y simbólicos, queda aquí manifestado. Sin dejar este dibujo, arriba de los alzados, encontramos, de nuevo, un criptograma que entrelaza el nombre de Teresa con el de María (DG-219b). Una muestra más de que ninguna de las dos deja de estar presente en la cabeza de nuestro autor al momento de proyectar.



DG-219a. Detalle de sección del antepecho, 1920.

En un segundo dibujo, Jujol incluye el trazo de una nueva versión de alzado donde se revela con mayor claridad la separación entre los dos sectores de la abertura antes citados (DG-220). Mientras que en la parte baja de la abertura aparecen los mismos bloques cuadrados de los bocetos anteriores, el esfuerzo del autor en este dibujo se concentra en detallar la solución para cerrar los arcos

²² Tres de ellas se ubican en el muro suroeste, otras dos en el muro noroeste, y dos de menor altura, perforan la parte alta del muro sureste.

ojivales. Jujol redefine el perfil del propio arco mediante una serie de trazos cóncavos hacia el interior, el cual, es ocupado por la figura de un ángel. El contraste entre esta solución y lo propuesto para la parte inferior de la abertura es evidente.

Sobra decir, que la materialización del cerramiento de estas aberturas responde por completo a lo representado en el dibujo. Cada uno de los dos sectores que responden a la subdivisión antes citada, se cubre con distinto material. Mientras que los arcos se cierran con vitrales, el resto de los huecos se cubren con bloques cuadrados de alabastro. Jujol mismo se refiere a éste último en su ya citada descripción del templo: *...por vidrio en las aberturas, piedra de luz, alabastro de Sarreal.*²³ Esta distinción de material, implica también una subdivisión en cuanto al tipo e intensidad de luz que penetra al templo: un cuerpo blanco traslúcido—compuesto de alabastro—, produce una luz opaca de baja intensidad en la parte más baja de la abertura; mientras que un colorido y fino velo—compuesto por un vitral—, produce una luz brillante e intensa que penetra por la parte alta de la abertura, por debajo del arco ojival. Este doble efecto lumínico, parece responder a la misma intención marcada por el tratamiento cromático de los altares: dirigir la mirada hacia arriba. Ahora menos podemos dudar de que se trata de una intención general, mantener en penumbra la base del templo.

Como apoyo al montaje y construcción de los vitrales, Jujol traza los dibujos de cada uno de los ángeles que coronará cada abertura a escala 1:1 (DG-221 al DG-225). Estos magníficos dibujos, trazados sobre papel periódico encolado, representan el principal punto de encuentro—durante todo el proceso de este proyecto— entre dibujo y material.

La torre-campanario.

*Por encima de los algarrobos y desde parajes donde no se sospechaba de Vistabella, se ve blanquear la aguja de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús ante el azul del cielo del Camp, el más azul y hermoso de Catalunya.*²⁴

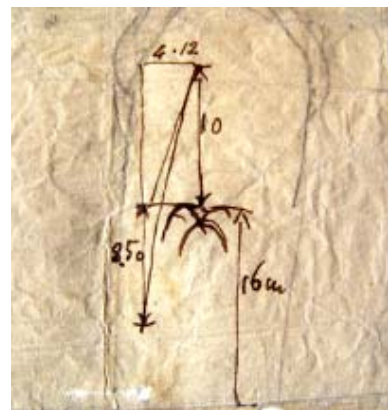
Dijimos antes, que el simple gesto de prolongar el trazo triangular de la torre hacia el suelo—invadiendo así el espacio interior del templo, mezclándose con la propia estructura que lo cubre—, representaba el primer paso para conseguir la completa fusión entre este cuerpo vertical y el cuerpo cuadrado de la iglesia; gesto que quedaba ya patente en aquel minúsculo boceto periférico incluido en el alzado del segundo proyecto (DG-185e). Pues bien, lo verdaderamente significativo de este mini-croquis, es que establece



DG-220. Alzado de uno de los vitrales, 1920.



DG-223. Trazo 1:1 de una de las figuras para los vitrales. Sobre collage de periódico.



DG-185e. Encuentro estructural: arcos parabólicos y trazos piramidales de la torre-campanario.



DG-190. Bocetos varios de la torre campanario, 1918.

²³ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 136.

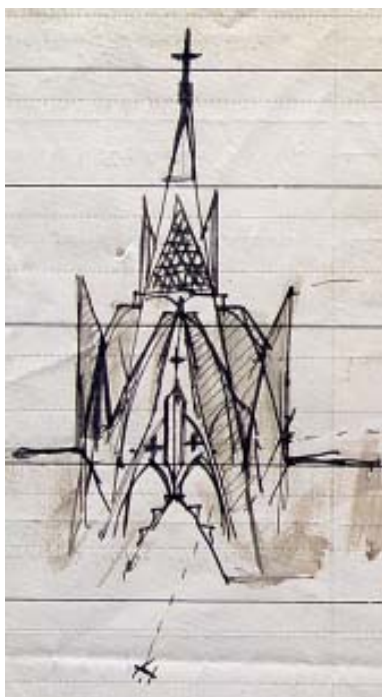
²⁴ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137.



DG-190b. Detalle de triangulación de la torre.



DG-190. Detalle del encuentro de ambas geometrías.



DG-190a. Alzado de una de las versiones de la torre-campanario.

que esos primeros trazos –que dan inicio a dicha fusión– responden a un acercamiento estructural. Jujol, cuando piensa en la unión entre torre e iglesia, no está pensando en términos espaciales –como comprobamos después, el impacto de la torre en el interior del templo simplemente no existe– sino que su búsqueda viene marcada por la estructura; y son los elementos que la componen –pilares y arcos– los que verdaderamente consiguen el amalgama entre ambas partes. Evidentemente, este proceso puesto en marcha por la estructura, se convierte después en una búsqueda formal.

¿Cómo se presenta esta búsqueda formal sobre el papel? No cabe duda que es en el desarrollo proyectual de la torre donde la idea por conseguir esta fusión –tanto formal como estructural–, queda mejor representada. Se conservan 7 bocetos vinculados a dicho desarrollo. Tres de ellos pueden ser asociados alrededor de una primera propuesta basada en la triangulación de las caras de la torre. Comenzaremos analizando estos tres.

El primer documento se compone realmente de dos dibujos. Dos folios de papel encolados recogen dos tipos de dibujo muy distintos (DG-190). El folio de la derecha incluye múltiples bocetos cuyo principal objetivo parece ser el de esbozar ideas sobre cómo perforar las bóvedas. También, a través de dos alzados trazados a lápiz, se ensaya una posible triangulación de la punta de la torre (DG-190b). Pero quizá el boceto más relevante en todo este folio, es el fragmento en perspectiva donde Jujol traza específicamente el encuentro entre los pilares inclinados que sostienen la torre y los arcos parabólicos que dan forma a las bóvedas que cubren el centro del templo. Primera muestra de contacto entre ambos elementos, primera señal de cómo se concibe que la torre surja de las superficies abombadas de las bóvedas centrales.

En el otro folio, en cambio, Jujol traza a tinta negra un único dibujo, una sección de la torre –que en esta versión incluye toda una serie de aberturas– en la que se busca representar la relación entre el propio cuerpo triangular de la torre y el interior del templo (DG-190a). Un detalle que nos confirma que este es el espíritu del dibujo, es que Jujol incluye la figura de un ojo ubicado en el interior que recibe la luz proveniente de una de las aberturas colocadas en la torre. También se indica con un trazo horizontal la cumbre de las techumbres que cubren los arcos secundarios de menor altura. Este trazo representa la terminación del templo, y aparece aquí para confirmar que la inserción de la torre –y todo lo que la acompaña– no es una operación de superposición, sino que todo este elemento se permea al interior. Este es el tipo de torre que al parecer se busca en una primer momento. Es después, que nuestro autor descarta cualquier impacto espacial, y se concentra, como dijimos antes, en conseguir una unión integral en términos de estructura y de forma.

A pesar de su notable diferencia de escala y de tipo de proyecto, no podemos negar cierta correspondencia formal entre este dibujo y aquel proyecto de estudiante que realizó Jujol casi al final de sus estudios (hace al menos 15 años, en 1905), el de una Iglesia Votiva para Santa Eulália (DG-003). Tanto el tipo de aberturas que acompañan a la torre, como la manera de introducir luz, son similitudes que no se pueden obviar.

En otro boceto trazado a lápiz, Jujol sigue ensayando la manera en que entran en contacto la torre, los arcos, y las bóvedas (DG-191). La propuesta de triangulación de cada una de las caras de la torre, ahora se reduce a una aplicación específica colocada justo encima de dicha unión. El hecho de que Jujol únicamente dibuje el trozo de torre en el que este contacto ocurre, ya nos habla de su interés; de que consideraba fundamental solucionar este punto de encuentro entre los elementos estructurales.

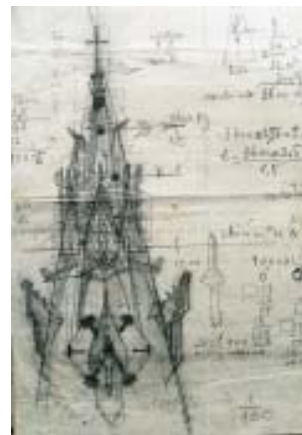
Un tercer boceto, recoge una versión mucho más elaborada de la torre (DG-192). Se trata de un alzado que presenta la torre como un elemento aislado, sin ningún tipo de base, pero cargado de múltiples detalles decorativos. En el fondo, parece que la intención de este dibujo es precisamente representar todo lo ornamental. Sin embargo, descubrimos el trazo de dos nuevos elementos no ornamentales importantes: una cubierta inclinada a mitad de altura que cubre un espacio definido por estrechos arcos parabólicos –lo cual ya nos habla de la inclusión de un mirador–, y el trazo de un hexágono sobrepuesto al propio alzado, que no es otra cosa que la planta de dicho mirador.

A partir de aquí, el resto de los bocetos están todos vinculados a la inserción de dicha plataforma hexagonal como mirador. En el siguiente dibujo, que incluye dos bocetos, comienza a esbozarse la definición de dicho espacio (DG-193). En el lado derecho, se traza un boceto en elevación cuyo objetivo es dimensionar el perfil de uno de los arcos falsos que cerrarán el mirador. En el lado izquierdo, Jujol traza un esquemático boceto tridimensional de la torre cuya intención es doble: por una parte, ubicar la base hexagonal para el mirador –que a su vez funciona como anillo estructural que amarra cada uno de los seis pilares–, y por otra, ensayar la posibilidad que únicamente dos de los pilares funcionen como soportes principales, y que a partir del mirador, abracen al resto (DG-193a).

Este esquema no debe confundirnos. Aunque en principio, la planta hexagonal genere seis pilares, finalmente, los que terminan sosteniendo el campanario son cuatro. Los mismos cuatro que sostienen los arcos parabólicos de la bóveda central. Estos cuatro pilares, realmente conforman dos triángulos inclinados que se apoyan el uno contra el otro en la punta. Este aspecto no lo deja de mencionar el propio Jujol en su memoria descriptiva: *...sólo añadiré que encima de la bóveda más alta (entre los cuatro pilares) se*



DG-191. Boceto en alzado de los arcos parabólicos y su encuentro con los pilares de la torre, 1918.



DG-192. Boceto en alzado de una de las versiones de la torre, 1918.



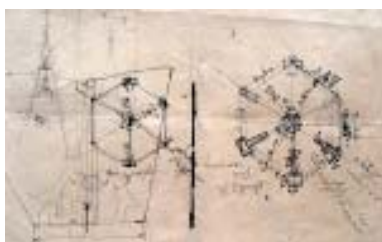
DG-193. Boceto de alzado del mirador e isometría de la estructura de la torre, 1918.



DG-193a. Boceto de isometría de la estructura de la torre, 1918.



Uno de los seis pilares se apoya en la bóveda.



DG-194. Bocetos en planta del mirador hexagonal, 1918.



DG-195. Boceto en perspectiva del campanario-mirador, 1918.



DG-196. Sección parcial del mirador, 1918.

*sostiene el campanario, formado de dos partes de figura triangular aguda que se enlazan bajo una cruz de piedras a gran altura.*²⁵ Los dos pilares sobrantes son falsos, no funcionan estructuralmente, y terminan apoyándose directamente sobre las bóvedas. Y aunque en su origen pudieron haber sido parte de la estructura, la única razón por la que se conservan es para dar forma a la planta hexagonal del mirador.

En un quinto dibujo, Jujol ensaya dos versiones de planta –ambas hexagonales– para el mirador (DG-194). Más que manejar opciones en cuanto a su forma, se están redefiniendo sus dimensiones respecto a la altura sobre la cual se colocaría, uno de los hexágonos tiene un diámetro de 3mts., mientras que el otro tiene 4mts. En el extremo izquierdo del papel, encontramos un alzado de la punta del campanario donde se tantea la opción de tener dos campanas colocadas en vertical, una encima de la otra (DG-194a). Idea que queda mejor detallada en un sexto boceto (DG-195).

En un último dibujo –el único trazado a escala– se detalla con precisión el perfil de uno de los falsos arcos que cierran el mirador (DG-196). Aquí Jujol deja de ser abstracto y se acerca mucho más al material, trazando incluso el tipo de aparejo del ladrillo. Acompañan a este dibujo, un boceto de la propia campana y una pequeña planta que explica mejor la ubicación de la misma.

No hay nada aquí que nos sugiera la intención de convertir este elemento en el dominante de la volumetría. Por el contrario, como hemos visto sobretodo en los primeros dibujos, la intención va más hacia conseguir un ajuste perfecto –o podríamos hablar de *natural*– entre este elemento y su base. Al parecer, la solución formal a este problema pasa por conseguir que la esencia formal de la torre –piramidal, triangular– se derrame en la volumetría del templo, envolviéndolo todo, creando una unidad indivisible. El resultado habla por sí solo, a pesar de que en el interior nos encontramos con un espacio fragmentado, en el exterior no podemos desmembrar la imagen sólida y pétreo de este templo, se nos presenta como una sola y originaria pieza. No podemos separar los elementos que la componen. Y esta unidad viene marcada por la pieza que fija el templo a la tierra y al lugar: la torre-campanario-mirador.

Dibujos accesorios.

Aunque ya hemos confirmado la ausencia de un desarrollo de plantas o de alzados generales en este proyecto, y que hemos podido ver cómo los trazos de Jujol van recorriendo todo tipo de detalles ajenos a lo que pudiese pensarse como la “solución central del proyecto”, no deja de ser reconfortante encontrarnos al final de este “proceso” con una serie de dibujitos que se decantan y recrean

²⁵ Ibid.

en lo accesorio. En todo aquello que incluso tiene un espíritu de huída, de huída de lo propiamente arquitectónico podríamos pensar hoy en día.

Tampoco queremos ser incisivos en esto. Así que solamente haremos un breve repaso por algunos de estos dibujos. Además de encontrar numerosos croquis y bocetos de diversas lámparas para esta iglesia (DG-226 al DG-228), nos topamos también con un buen número de dibujos que retratan todo tipo de objetos que son de apoyo al ritual religioso. Por supuesto, como objeto principal y de la mayor atención, el sagrario (DG-235), pieza clave para nuestro autor. Pero también otros de carácter menos permanente, como por ejemplo la estructura que sirve de base para sostener un paso procesional (DG-232), o un estandarte –trazado a escala y con monaguillo incluido (DG-233)–, o incluso hasta una sombrilla, habitualmente utilizada para cubrir a las autoridades eclesiásticas (DG-234).

Aún así, el retrato quizá más festivo relacionado con lo accesorio, sea el de un boceto en perspectiva que muestra el decorado que proyecta Jujol para ser montado el día de la inauguración y bendición del templo (DG-231). Un montaje resuelto en forma de arco triunfal –coronado con una enorme cruz en cuya base puede leerse la epígrafe latina *pax tibi* (“la paz sea contigo”)– marca la entrada al pueblo, y nos recuerda que algo especial está a punto de suceder. Al costado izquierdo de este efímero umbral, vemos el singular templo, cuyo campanario es inconfundible; mientras que al costado derecho, Jujol retrata una de tantas casas del pueblo. Al centro, cruzando el arco, el coche que transporta al Arzobispo de Tarragona y al rector de La Secuita, dirigiéndose a presidir el acto (DG-231a). Dignificado así el evento, lo que experimentan los asistentes es una percepción única, extraordinaria, de este pueblo, experiencia que sabemos, tuvo lugar el 25 de abril de 1923.

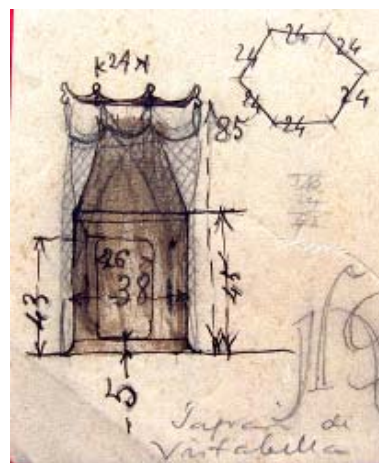
De lo que nos habla este último grupo de dibujos es de la importancia que Jujol otorgaba al acontecimiento religioso. Es decir, no de la perennidad de un culto, sino de lo que tiene de acto, de instante. Que no nos sorprenda que la verdadera función de todos estos elementos sea la de conseguir una puesta en escena –ya que ésta es necesaria para cualquier ritual–, sino lo que debe sorprendernos es la consideración tan particular que Jujol tiene hacia este acto de *transformismo*. Donde cualquier pequeño gesto ya puede indicar que el acontecimiento es importante y lo distingue de cualquier otro momento de la vida cotidiana. Lo particular de nuestro autor es que considera que esta transformación, por diminuta que sea, se encuentra muy cerca de la esencia de nuestra profesión. Para Jujol, construir este arco, fabricar este montaje, es una operación arquitectónica.



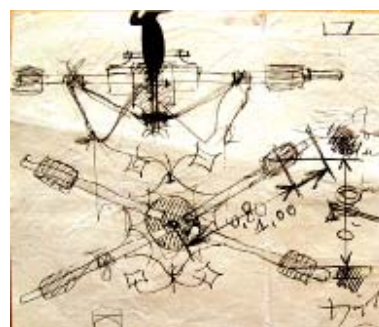
DG-226. Boceto de lámpara, 1920-1923.



DG-228. Boceto de lámpara, 1923.



DG-235. Boceto de sagrario, 1920-1923.



DG-232. Boceto de estructura de paso procesional, 1920-1923.



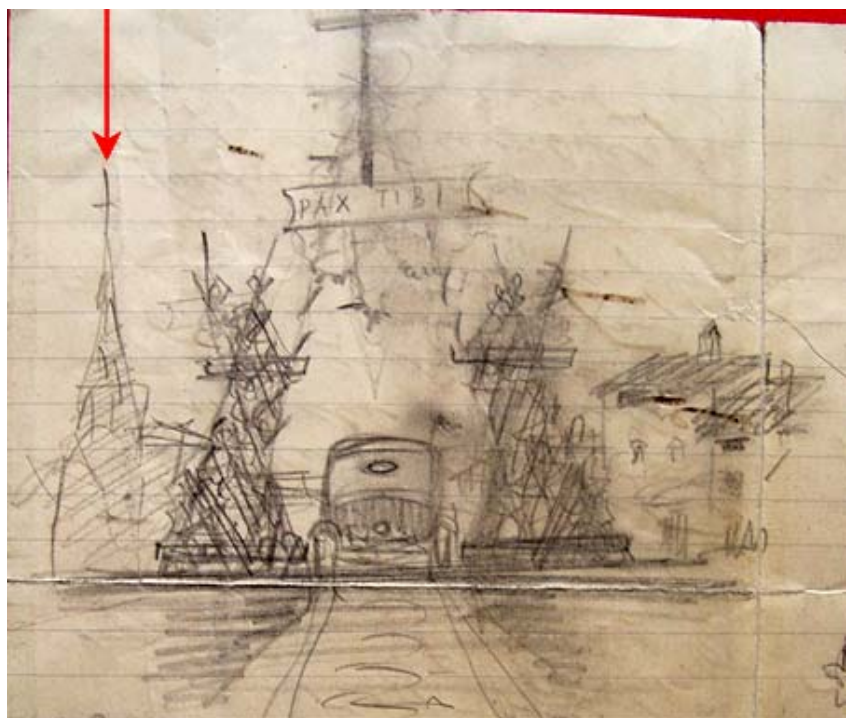
DG-233. Diseño de un estandarte. 1920-1923.



DG-234. Diseño de una ombrela. 1920-1923.



DG-231. Boceto en perspectiva del camino de acceso al templo y su decoración, 1920-1923.



DG-231a. Detalle del arco de acceso al pueblo, 1920-1923. Se indica la ubicación del templo.

Decorem domus tua.

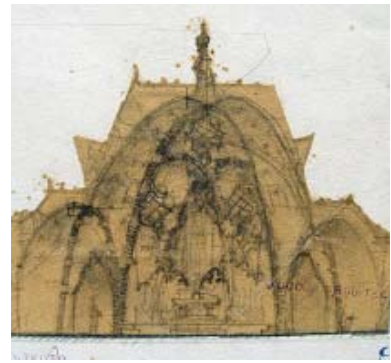
Este último recorrido por algunos dibujos accesorios no hace sino confirmar el interés de Jujol por lo decorativo. Por eso los hemos elegido para cerrar este capítulo. Representan el espíritu que se derrama sobre todo este templo.

Y aunque es verdad que el aspecto exterior carece de decoración –con excepción, por supuesto, de aquellas piedras provenientes de la viña–, no olvidemos que este proyecto es esencialmente espacial. Aquí, aquella imagen tan importante que el edificio debía de comunicar hacia el exterior (una fachada emblemática, como sucedía en casa Negre o en casa Planells) simplemente no existe. El elemento más destacado de la volumetría es la torre-campanario, y como vimos, ésta no surgió hasta en una segunda etapa del proceso. No estaba presente en la primera imagen del templo. Recordemos esa primera imagen: la figura de unos arcos entrecruzados confinando un espacio ricamente decorado. Jujol tiene siempre más en mente el interior del templo, simplemente porque es ahí donde el montaje ornamental tiene lugar.

En el sobrio y unitario aspecto exterior, lo decorativo se reduce a un único elemento: la piedra del lugar. Además de ser considerado por Jujol como *materia divina*, lo significativo de este material en términos de proceso, es que su único impacto sobre el proyecto es como ornamento. Es necesario incidir en que este material, a pesar de sus dimensiones y de sus propiedades, no condiciona la respuesta proyectual. Como vimos antes, ni las plantas ni las secciones responden a la geometría de estas piezas pétreas. Este material simplemente es considerado como motivo decorativo, y como tal, es incorporado al proyecto, utilizándolo de la manera más noble posible, mostrándolo tal como es. El hecho de que su única función sea la metáfora, lo convierte en material ornamental.

Aunque por otra parte, también es verdad que dichas piedras fueron utilizadas como material eminentemente constructivo, con ellas se levantaron muchos muros de esta iglesia, y con ellas se reforzaron algunos arcos. El carácter especial –casi de excepción– de este material no debe confundirnos. Realmente existe una lógica detrás de la relación que propone Jujol entre elemento constructivo y elemento decorativo. Esta correspondencia entre soporte y decorado queda inmejorablemente expuesta a través de las propias palabras del autor. Una cita en la que se refiere a la descripción de la cubierta del templo es la que, a nuestro parecer, aclara mejor esta relación, y de paso, resume la esencia de este proyecto:

CUBIERTA. La posee doble esta iglesia: una de bóvedas que sostiene y limita la masa de aire interior; la otra de soleras de gruesos de *rajola* sostenida en la primera, sufre los frescores de las humedades, escurre las aguas y recibe directamente los cambios ambientales de frío y calor, quedando entre una y otra una cámara de aire aisladora. El salitre no



DG-180. Sección, 1918. Arcos parabólicos entrecruzados definiendo el espacio central.



DG-238. Imagen de las obras. Arcos parabólicos principales terminados, 1919-1922.



DG-239. Imagen de las obras. Arcos parabólicos principales terminados. Cimbra de los arcos que cubren la capilla del Roser, 1919-1922.

DG-241. Imagen de las obras. Vista de las bóvedas centrales ya terminadas, 1920-1922.



DG-243. Imagen desde el suroeste de la iglesia ya terminada, 1923.

DG-244. Vista parcial del altar mayor, 1923.



DG-245. Vista parcial del altar mayor a través de uno de los arcos trilobulados, 1923.

DG-247. Vista del altar mayor y su decoración original, 1923.



aflorará en las bóvedas destruyendo la decoración, como sucede en la bellísima Catedral de Barcelona que, esperando la segunda cubierta, ha perdido las espléndidas coronas de follaje que rodeaban las claves de sus bóvedas mayores.²⁶

Fijémonos que al describir la cubierta del templo, Jujol realmente de lo que habla es de la decoración. Su interés por la cubierta viene marcado por su intención de utilizarla como lienzo. La proeza técnica de la doble cubierta en superficies paraboloideas no responde a un alarde constructivo, sino a conseguir las mejores condiciones para poder intervenir en la superficie. Tanto los arcos parabólicos como el sistema de cubiertas son simples medios para conseguir las superficies necesarias para la decoración. Y ésta es la clave, *pensar la estructura desde la superficie*. Para Jujol, el tratamiento en la superficie es tan importante como los fundamentos del templo, ya que es lo que le permite conseguir el efecto espacial deseado, es lo que le permite conseguir ese acto de *transformismo* que él vincula al origen de la profesión.

Queda como buena muestra de todo esto, la manera en cómo firma esta obra. En un rinconcito cercano al altíll, prácticamente invisible, pero estratégicamente dirigido hacia el Santísimo Sacramento, coloca su nombre precedido con la epígrafe latina: *Domine dilexi decorem domus tuae*.²⁷ Significativa frase que incluye una conjugación del vocablo *decōrum*, en cuyos múltiples significados encontramos conceptos como el decoro, lo conveniente, lo adecuado; pero que también esconde acepciones como lo hermoso, lo bello, lo elegante, lo digno. Interesante combinación que mezcla la subjetividad estética con convenciones sociales necesarias. En el *decōrum* conviven la estética y la necesidad. Evidentemente, este vocablo latín origina el término castellano *decorar*. Por tanto, la propia etimología pone en crisis la idea de pensar la decoración como algo prescindible, como algo innecesario. Y si también –como perfectamente nos autoriza la etimología para hacerlo– traducimos dicha frase como: *Señor, yo amé la decoración de tu casa*, comprobamos que el mismo mensaje es rotundamente contrario a considerar el decorado como algo superficial y sin contenido. La decoración es el esplendor, lo más importante del templo. ¿Porqué utiliza Jujol el término decorar, en lugar de construir, levantar, edificar? Porque para él, la decoración es un acto constructivo, es la creación de una arquitectura.



Ubicación de la firma de Jujol dirigida hacia el Santísimo.



Domine dilexi decorem domus tua. Jujol.



Imagen actual de la capilla del Santísimo.

²⁶ Josep Ma. Jujol; op. cit., p. 137. El original en catalán: “COBERTA. La posseix doble aquesta església; una de voltes sostenidora i limitant la massa d’aire interior; l’altra de soleres de gruixos de rajola sostinguda en la primera, sofreix les frescos de les humitats, escorra les aigües i reb directament els canvis de fret i calor ambient, quedant entre una i altra una cámara d’aire aïlladora. La salina no florirà! les voltes destruïnt la decoració, com succeeix en la Catedral bellíssima de Barcelona que tot esperant la segona coberta ha perdut les corones de fullatge que voltaven les claus de ses voltes majors.”

²⁷ Frase que se rezaba siempre después del ofertorio y durante el lavatorio según el antiguo ritual de la Misa de Trento, cuya traducción habitual es: *Señor, yo amé el esplendor tu casa*.



Imagen actual de uno de los vitrales a través de un arco trilobulado.



Imagen actual de la capilla del Roser.



Imagen actual del altar mayor con decoración restituida por la hija de Jujol.