

CONCLUSIONES

Invariantes.

Más que una especie de resumen o decálogo de ciertas invariantes reconocibles en su modo de hacer, queremos enfocar estas últimas notas como reflexiones sueltas, que lleven al lector a múltiples lugares, a diversos cuestionamientos sobre la práctica proyectual. Aunque sin olvidar que todas ellas están relacionadas con *una* manera de hacer arquitectura.



Capilla de Mas Carreras. 1935-1944. Roda de Bará (Tarragona). Detalle del altar.

Sobre la transformación epidérmica...

Considerar la superficie no solamente como un lienzo sino como verdadero material de trabajo, tan importante como un elemento constructivo o espacial, parece ser la máxima jujoliana por antonomasia. El trabajo con las manos sobre muros, suelos y cielos, no es reducido a un mero *decorativismo*, no es tratado como algo prescindible. Todo lo contrario, se encuentra en el origen y en la esencia de la obra. La incidencia que el tratamiento epidérmico tiene sobre la forma y el espacio es tan significativa, que se convierte en su principal atributo. A partir de un gesto formal aplicado a la superficie logra transformar por completo el espacio que hay alrededor; a través del tratamiento de un pilar, de un vértice, de una moldura, consigue cambiar la percepción de todo el espacio que le rodea.



Volumen y plano. Casa Negre. 1914-1926. Sant Joan Despí.

Sobre la discontinuidad...

Utilización de un método proyectual alejado de la síntesis, más cercano a la solución del detalle. Cada pieza, cada fragmento, solucionado en sí mismo. Distanciamiento de Gaudí a este respecto; la búsqueda por la continuidad no existe en Jujol. Discontinuidad entre plano y volumen (casa Negre), entre dos fachadas de un mismo edificio (casa Planells), entre estructura y superficie (iglesia de Vistabella). Se trata de una desarticulación tanto física como conceptual, entendiendo la síntesis como algo espiritual no como un conjunto de atributos visuales.



Boceto de fachada para la Tienda Manyac. 1911. Detalle del rótulo. DG-054.

Sobre el ritmo en el actuar...

Su natural habilidad para el dibujo le hace capaz de capturar sobre el papel una primera imagen del proyecto. La inmediatez de ese primer impulso después se ajusta al tiempo requerido por el propio material con el que se trabaja. El contacto directo con la materia le obliga a frenar el proceso y continuar con un ritmo lento, pausado. La secuencia *inmediatez-dibujo-pausa-contacto material* se convierte en la plataforma sobre la que Jujol opera. Sus actuaciones suceden en dos tiempos: *prisa* por dibujar... *infinita paciencia*

cuando toca el material. Un primer movimiento que captura el instante –cuya herramienta es el dibujo–, y un segundo momento compuesto por un estado de permanente calma y de lenta recreación en el contacto con la materia.

Sobre el carácter del primer impulso...

La primera visión del proyecto plasmada sobre papel suele ser un alzado. El carácter de este primer impulso no hace sino confirmar la importancia que se le otorga a la superficie: la fachada como un decorado, cuyo interior tiene que ser resuelto *a posteriori*. Lo que busca Jujol en estos casos es el edificio como imagen, como representación de una idea. De manera que, tanto el desarrollo de las plantas como la solución estructural, parecen derivarse de lo que se quiere representar a través de la fachada del edificio. Los esquemas de organización espacial nos hablan de una intención de Jujol por intentar ser arquitecto, por intentar ordenar, sin embargo en estos casos (recordemos Planells y Negre), su principal interés se encuentra en el exterior, en el contenido de dicha imagen y en lo que ésta comunica.

Sobre la exageración...

Los rasgos de los primeros bocetos del proyecto son con frecuencia exagerados. La intención que esconde esta práctica de dibujo es descubrir la verdadera naturaleza de los objetos representados. Jujol utiliza la exageración como recurso representativo de *énfasis*, y de esta manera, consigue plasmar la esencia de esas primeras visiones. Estos bocetos iniciales son reductivos y permiten enfatizar lo más importante del proyecto.

Sobre el origen del impulso creativo...

Para Jujol, el sentimiento religioso no es únicamente origen y fuente inagotable de creatividad, sino que también es lo que termina por dar sentido a sus desordenados impulsos. Todo su trabajo se deriva y está inscrito dentro de su profunda fe cristiana. Si hay algún aspecto en su obrar que todo lo envuelva, que pueda considerarse sintético, este es definitivamente su amor a Dios.

Sobre el fragmento como detonante...

La idea de que un fragmento del proyecto opere como detonante a partir del cual se deriven otros elementos surge sin intención, pero siempre a partir del propio acto de dibujar. Aparece entonces, una relación jerarquizada y de dependencia entre ciertas piezas: un elemento generador de otro. Siendo que dicha relación se produce en el dibujo, pocas veces importa el carácter del mismo. Recordemos que en el caso de la casa Negre el elemento detonador es la tribuna –producto de una primera imagen en alzado–; y que



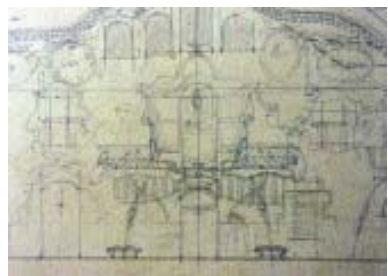
Detalle del letreiro de la Tienda Manyac. 1911. Barcelona. DG-055.



Casa Negre. Primer boceto, 1914. DG-109.



Torre de la Creu, 1913. Boceto del primer proyecto. DG-068.



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



Casa Negre. Quinto boceto de la tribuna. DG-120.



Capilla de Mas Carreras. 1935-1944. Roda de Bará (Tarragona).

en el caso de la casa Planells, el detonador es la escalera –producto del esquema en planta–. Solamente sobre el papel puede ocurrir que la prolongación involuntaria de un trazo sea generadora de otra cosa.

Sobre la proximidad entre autor y materia...

Jujol no desprecia la técnica. Al contrario, otorga un altísimo valor al *saber hacer*. Su trabajo es tan personal que es imposible separarlo de sus manos. Todas las teorías de las primeras vanguardias relacionadas con el automatismo del arte, con la despersonalización del proceso creativo, no solamente son ignoradas por nuestro autor, sino que son absolutamente opuestas a su *hacer*. Lo que hace Jujol con la materia surge y depende absolutamente de sus propias manos.



Medallón cerámico en la sala hipóstila del Park Güell. 1911.

Sobre la inclusión...

La yuxtaposición desinhibida y sin prejuicios forma parte consubstancial de la manera de hacer de Jujol. Agregar sin prejuicios implica nunca excluir, no dejar fuera nada; sin filtro alguno, sin depuración, todo puede ser añadido. Y aunque este espíritu es evidente en sus intervenciones sobre la superficie, no deja de estar presente en toda su obra. Ahora bien, este carácter incluyente de su *hacer* no proviene de un desafío. A la pregunta: *¿porqué no...?* la obra de Jujol no responde porque ni se la plantea.



Candelabros para la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.

Sobre la mirada hacia la materia... (sobre el reciclaje...)

Poseedor de una mirada singular, Jujol es capaz de reducir cualquier objeto o material a sus propiedades estrictamente perceptivas. Mediante esta operación, consigue restituir esa condición de *extrañamiento* que todo objeto alguna vez tuvo. Desnudando al material de cualquier posible significado cultural consigue mostrarlo como si lo viésemos por primera vez. Ahora bien, esta condición de considerar toda materia como *esencialmente igual* tiene su origen en un profundo sentimiento espiritual. Jujol siente esa presencia que todo lo unifica y que lo lleva a destruir jerarquías. Y dicho sentimiento sólo puede ser producto de un amor. Ver en los objetos desechados una oportunidad creativa sólo es posible porque Jujol se dirige a ellos con amor. Y cegado por su amor –o quizá mejor, dotado de una mirada de la que nosotros carecemos–, nuestro autor construye lámparas, muebles, rejas, veletas, etc., con estos objetos inútiles, y al hacerlo, restituye en ellos la unidad primigenia, su origen divino.



Casa Negra, 1915-1926. Rejas fabricadas con objetos reciclados.

Sobre el azar...

Si el azar sólo existe como convención humana para llenar de intención aquello que no comprendemos, es imposible considerarlo como técnica proyectual. La mirada de aquel con un proyecto en

mente siempre contiene una intención, todo se percibe *desde el proyecto*. Por tanto, la mirada de nuestro autor está cargada de intención, cada material que encuentra es visto desde esta perspectiva. El tipo de reciclaje *jujoliano* es un buen ejemplo de la absoluta negación del azar como técnica en el proceso creativo. Y más aún, si Jujol mismo no cree en el azar, es por su profunda convicción de que todo material esconde y contiene una intención divina.



Casa Negre, 1915-1926. Detalle de una reja.

Sobre la metáfora...

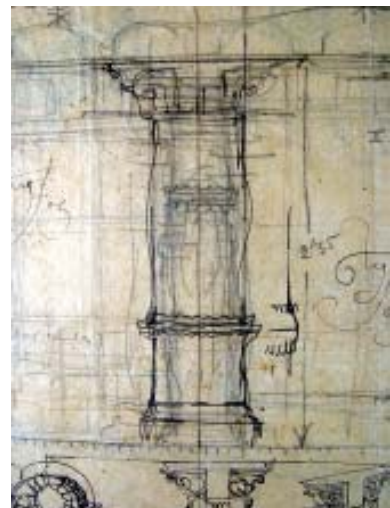
La utilización de piezas u objetos cuya único objetivo es el de sustentar la metáfora nos habla de la importancia que se le otorga al acto de *transformar*. Porque finalmente, una de las búsquedas constantes de Jujol es conseguir la transformación de un edificio en imagen. Mediante este movimiento expansivo, una casa, una iglesia, o una tienda, terminan siendo mucho más cosas que todo aquello vinculado a lo estrictamente utilitario. Cada uno de estos edificios se extiende más allá de sus límites físicos y tipológicos gracias a la *metáfora*. Objetos y piezas insignificantes desde un punto de vista compositivo –hemos visto porrones, vajillas, arados, etc.–, se descubren como verdaderos mecanismos metafóricos. ¿Existe acaso alguna función más noble que ésta? Cualquier otro atributo de la obra palidece ante el poder de *transfiguración* que contiene este recurso lingüístico.



Teatro del Patronato Obrero, 1908. Rincón del segundo anfiteatro.

Sobre la superposición de trazos...

Jujol dibuja sobre lo dibujado, borra con trazos. Esta costumbre de transformar los trazos existentes mediante un método de superposición no hace sino reforzar el papel de nuestro autor como un terminador, como alguien que se siente cómodo trabajando *sobre* algo. Al igual que sus habituales esfuerzos por transformar la superficie, su práctica en el dibujo delata un gusto por el trabajo en capas, por añadir trazos encima de otros. Método más vinculado a lo pictórico que a lo arquitectónico



Reforma del Ateneu Barcelonés, 1903. DG-021b.

Sobre el dibujo como escape...

Alejado de la seria concentración en una sola cosa, y situado en un estado de constante distracción, Jujol hace trazos que le llevan a sitios muy dispares. Este espíritu de dispersión recorre toda su producción sobre papel, y toma forma principalmente, a través de infinidad de bocetos periféricos que acompañan y se entrelazan con sus dibujos arquitectónicos. En este estado perceptivo tan sensible, cualquier tipo de imagen mental que aparece de improviso se convierte en estímulo para generar otro boceto. Y así, se van sumando, hasta terminar representando ese otro mundo que Jujol persigue incansablemente mediante estos escapes. Finalmente, estos bocetos son pequeños *divertimentos* que lo alejan del problema



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



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272a.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272b. Ambientación y escape.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. DG-272g. Bocetos periféricos.



Torre Blasco, 1922. Boceto de fachada. Trazos de peces que son origen de algo distinto.

arquitectónico a resolver. Pero también sucede a veces que el fondo se extiende y termina envolviéndolo todo. El resultado de esta transformación es una especie de baño uniforme que cubre la totalidad del dibujo, cuyo origen se encuentra en la ambientación, en la caligrafía, en lo periférico. Nuestro autor se recrea en los márgenes porque ahí encuentra cobijo, es ahí donde encuentra el espacio propicio para verdaderamente disfrutar del dibujar.

Sobre el dibujo como experiencia...

Para Jujol, el dibujar no surge ni de una necesidad ni de una imposibilidad, sino que es producto de una búsqueda por la experiencia en el *hacer*. Es evidente que su preferencia por la parte recreativa de un dibujo —aquella que reside en su ambientación, en sus notas caligráficas— proviene parcialmente de un rechazo por enfrentar problemas tangibles. Pero no es menos cierto que también proviene del hecho de entender el dibujo como verdadera *experiencia en sí misma* y no sólo como herramienta para buscar soluciones. La afirmación acerca de que su manera de dibujar es lo menos adquirido cobra aquí más sentido. Su dibujar se aleja de la enseñanza del dibujo arquitectónico precisamente porque no tiene ese carácter de ser solución de algo. Lo valioso de este conjunto de dibujos no está en su contenido directo sino en la experiencia productiva, en el *gozo* con el que fueron producidos.

Sobre el reposo como condición...

El estado propicio para que se genere una actitud escapista y recreativa en el dibujo no es otro que el de un *contemplativo reposo*. El hecho de estar instalados en este estado mental nos permite un *actuar* apoyado en la divagación y el escape. Huir del trabajo, intentar siempre volver a ese estado de ensoñación germinal que representa el descanso dominical... eso es lo que parece buscar Jujol constantemente, situarse en ese lugar desde el cual es posible evadirse. Al menos, esta actitud es la que ha quedado grabada y retenida en sus dibujos. Ahora bien, quizá la característica más valiosa contenida en esta condición de reposo es su *carácter germinal*. La vacación y el descanso no solamente como escape, sino como origen, como brote. Esto aleja la posibilidad de considerar este tipo de bocetos como simples divertimentos, y en cambio, permite referirse a ellos como el inicio de algo, como *origen* de otras arquitecturas.

Sobre el carácter genitivo del dibujo...

Considerar al propio dibujo como materia de trabajo y no como una simple herramienta es un acto que aumenta el valor de lo producido sobre el papel. Los trazos que quedan no son únicamente una representación sino una acción verdaderamente *generativa*. Para Jujol, la práctica del dibujo supera su condición original de ser el

resultado de un pensamiento para convertirse en generador, en productor de pensamiento. Un solo boceto de estas características es capaz de disparar el desarrollo proyectual en muchas direcciones, y esto es un rasgo inequívoco de su carácter genitivo.

Sobre lo accesorio...

Lo *accesorio* nunca es considerado por Jujol como trabajo, como problema a solucionar. Si como hemos visto, lo periférico es el sitio donde nuestro autor se siente más cómodo, es fácil reconocer que existe una cierta urgencia por terminar con aquello que es central, con aquello que representa la resolución de un problema. Es así como se genera un proceso en el que los esquemas en planta y sección quedan definidos en una etapa muy inicial del proyecto, mientras que una numerosa y múltiple cantidad de detalles son *disfrutados* por el autor sobre la mesa de dibujo. Todo el proceso de la iglesia de Vistabella no es sino la confirmación de esta manera de hacer. Se trata de un recorrido por los márgenes del proyecto: ensayando ideas en miniatura, se traslapan soluciones para los altares adyacentes, para la decoración, para el mobiliario, para las lámparas, etc. El lápiz de Jujol aborda cada uno de estos aspectos accesorios como si fueran piezas fundamentales del proyecto.

Sobre el uso de la historia...

Existe una tendencia por resolver lo arquitectónico apoyado en la memoria, creando un *soporte inicial reconocible* cuya funcionalidad esté garantizada. Elegir esquemas del pasado tiene que ver con la premura que tiene Jujol para dar solución a un problema, es un atajo para concluir la parte arquitectónica y poder entonces iniciar la recreación decorativa. Lo particular es que este *soporte inicial* –cuyo origen es la historia–, nunca termina encorsetando las propuestas añadidas; es decir, que el *obrar* de Jujol, no está condicionado por el *esquema canónico* aplicado.

Sobre el arquitecto como creador de una imagen...

El esfuerzo dedicado a los numerosos elementos vinculados a la ceremonia cristiana no solamente nos habla de la importancia que Jujol otorgaba al acontecimiento religioso, sino también del valor que le daba al ritual en sí mismo, por lo que tiene de acto, de instante. Jujol enfoca estos eventos como verdaderas puestas en escena, donde la labor del arquitecto debe ser más que ostensible. En estos casos, se trata de producir gestos que indiquen que el acontecimiento es importante y que debe distinguirse de cualquier otro momento de la vida cotidiana. Para Jujol, estos gestos efímeros se encuentran muy cerca de la esencia de nuestra profesión. Y le vemos convencido de que la producción de estas imágenes que pretenden transformar la realidad por un instante, equivale por completo a una operación arquitectónica.



Herrajes y arandelas en el muro exterior de la casa Bofarull. 1914-1931.



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



Iglesia de Vistabella. Decoración del camino de acceso al templo. 1923. DG-231.



Convento para las Carmelitas en Badalona. Boceto de un pilar interior y su recubrimiento, 1919. DG-251b.

Sobre el ornamento y lo decorativo...

Para Jujol, la decoración es lo más importante de cualquier proyecto, es el esplendor. La estructura es sólo el soporte para lo verdaderamente importante: lo decorativo. La lógica que propone para la relación entre elemento constructivo y elemento decorativo es sencilla: pensar la estructura *desde la superficie*. De hecho, al describir la cubierta del templo de Vistabella, Jujol realmente de lo que habla es de ornamento. Su interés por la cubierta viene marcado por su intención de utilizarla como lienzo. El fin último de la estructura debe ser siempre conseguir las mejores condiciones para poder intervenir en la superficie. Con toda intención, Jujol utiliza el término *decorar* para acompañar su firma en la iglesia de Vistabella. Lo elige por encima de construir, levantar, o edificar, ya que para él, la decoración es un acto constructivo.



Casa Planells, 1923. Detalle del pilar en el piso principal.

Por otra parte, lo ornamental también tiene una incidencia en el ritmo del trabajo: se resuelve rápida y eficientemente los esquemas estructurales y organizacionales, para después lentamente, recrearse en los detalles ornamentales más minúsculos. El objetivo del Jujol arquitecto es el de establecer una base sólida sobre la cual se aplicarán diversas capas transformadoras.

Rapidez en la solución general, lentitud en los detalles, en lo ornamental. Lo que pone en crisis la obra de Jujol es la consideración de que lo primero es lo importante. La relevancia de lo estructural, de lo organizacional, de todo lo que representa lo tradicionalmente arquitectónico, es puesta en duda por esta obra. A través de su práctica Jujol parece plantear la siguiente pregunta: ¿Es verdaderamente importante todo esto? El poco tiempo que Jujol dedica en resolver estos problemas nos habla de que él no lo consideraba así. ¿Qué es lo estrictamente arquitectónico? ¿La estructura, la esquematización en planta, la racionalidad de la sección? ¿O es quizá lo que tiene el edificio de representación, de imagen fabricada para representar algo? Éstas son las preguntas que hace Jujol con su obra. Preguntas que permanecen vigentes en la actualidad.