

TESIS DOCTORAL

**THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE**

**J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.**



**AUTOR**

**JUAN MERCADÉ BRULLES**

**ARQUITECTO**

**DIRECTORES DE TESIS**

**Dr. Luís Bravo Farré**

**Dr. Héctor Mendoza Ramírez**

Patrimonio Arquitectónico, Civil, Urbanístico y Rehabilitación de Construcciones Existentes.  
(P.A.C.U.R.C.E)

Departamento de Representación Arquitectónica (R.A.)

Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Barcelona (E.T.S.A.B)



Barcelona 13 de Mayo de 2019

## **AGRADECIMIENTOS:**

*En primer lugar a mi esposa Miriam, que la muerte no le ha permitido ver el resultado de este trabajo, pero mientras vivía siempre insistió en que lo realizara.*

*A mis hijos y nietos, por entender y aceptar el tiempo robado, que espero compensar, a las labores de padre y “aví”.*

*Al doctor arquitecto Miguel García Lisón (1941-2004) primer director de tesis, amigo, maestro docente y catedrático de la Escuela de Arquitectura, que me animó a empezarla.*

*Al doctor arquitecto y amigo Luís Bravo Farré, por la insistencia de continuar la tesis, cuando quedé “huérfano” por la pérdida de mi director.*

*Al doctor arquitecto Héctor Mendoza Ramírez, por haber aceptado la codirección y sus opiniones en el “cierre” de la misma.*

*A la doctora en Bellas Artes Montserrat Bigas, por las observaciones como experta de la obra de Miralles, y destacada fotógrafa, que me ha permitido mejorar las fotografías.*

*A la familia Jujol por facilitarme el acceso al “Sancta Sanctorum Jujoliano”, situado en el “Arxiu Jujol” de su casa familiar, a la documentación e información en primera persona recibida de su director su hijo Josep María. Así como a su colaborador Jordi Amenós por el trabajo intangible de digitalización documental.*

*A Carlos Flores, por el juvenil empuje de una persona de 91 años, descubridor e impulsor desde Madrid de la figura de Josep María Jujol y que me ha confirmado que mis teorías, se pueden decir en voz alta en la E.T.S.A.B.*

*A todos los ilustres personajes entrevistados, alguno de ellos ya desaparecidos, por el tiempo tan interesante que pude disfrutar aprendiendo mucho de sus explicaciones, acabando las entrevistas con una amigable tertulia arquitectónica.*

*A Marta por aportarme motivación e insistirme para que finalizara la tesis.*

*A las personas anónimas, pero no por ello menos importantes que las señaladas, que hacen posible que los trabajos se hagan con gran calidad y que sin ellos, el resultado no sería el mismo. Señalando la facilidad en el “buceo” en los archivos de la biblioteca de la E.T.S.A.B. y guía en los mismos, por parte de Eduard Minobis; y especialmente de la persona que posee un pozo sin fondo de orden y paciencia como es la colaboradora y amiga M<sup>a</sup> Pilar Fernández, que ha transcrito y corregido las veces que han sido necesarias la presente tesis.*

*A todos que por olvido involuntario no incluyo, pero espero me disculpen.*

Barcelona 13 de Mayo de 2019

## **TOMO I**

<b>A. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA. CONTEXTO. ESTRUCTURA DE LA TESIS.</b>	<b>Pág.4</b>
A.1 OBJETIVOS.	Pág.6
A.2 METODOLOGÍA.	Pág.9
A.3 CONTEXTO.	Pág.12
A.4 ESTRUCTURA DE LA TESIS.	Pág.13
<b>B. LOS ELEMENTOS DEL DIBUJO:</b>	
B.1 ANTES Y DESPUES DE JUJOL, RUSKIN, LE CORBUSIER, ASPLUND Y MIRALLES.	Pág.23
B.2 ENTREVISTAS	Pág.37
B.2.1 JOAN M <sup>a</sup> de RIBOT y de BALLE	Pág.39
B.2.2 JORDI BONET ARMENGOL	Pág.51
B.2.3 ENRIQUE COMAS DE MENDOZA	Pág.68
B.2.4 ORIOL BOHIGAS GUARDIOLA	Pág.95
B.2.5 FEDERICO CORREA RUÍZ	Pág.110
<b>C. JUJOL - MIRALLES</b>	
C.1 CONCEPTOS, ESTILO, ORNAMENTO. ARQUITECTURA, VIDA, TRANSFORMACIÓN, METAFORA	Pág.143
C.2 ESTRATEGIAS	
C.2.1 MEMORIA, PREEXISTENCIA, RUINAS	Pág.155
C.2.2 PAISAJE, LUGAR	Pág.214
C.2.3 ESTRATEGIAS GRAFICAS	Pág.244
C.2.4 CONCEPTOS, RECURSOS, DIBUJO Y PROYECTOS.	Pág.283
C.3 ENTREVISTAS	Pág.313
C.3.1 CARLOS FLORES LÓPEZ	Pág.315
C.3.2 PERE VIRGILI GATELL	Pág.332
C.3.3 JOSEP M <sup>a</sup> JUJOL I GIBERT	Pág.357
C.3.4 JOSÉP ANTONI LLINÀS CARMONA	Pág.399
C.3.5 JORDI FAULÍ OLLER	Pág.447

D. CONCLUSIONES	Pág.458
E. BASES PARA LA INVESTIGACIÓN	Pág.467

## **TOMO II**

### **F. ANEXOS GRÁFICOS**

F.1 RUSKIN CUARTO VIAJE A VENECIA	Pág.2
F.2 LE CORBUSIER VIAJE A LA TOSCANA	Pág.14
F.3 ASPLUND GRAND TOUR 1914	Pág.41
F.4 MIRALLES SELECCIÓN DE LINEAS	Pág.50
F.5 JOSEP MARÍA JUJOL DIBUJOS	Pág.60
F.5.1 APRENDIZAJE / ESCUELA GRACIA	Pág.64
F.5.2 APRENDIZAJE / ESCUELA ARQUITECTURA	Pág.91
F.5.3 ARQUITECTÓNICOS	Pág.122
F.5.4 LÚDICOS	Pág.133
F.5.5 RELIGIOSOS	Pág.185
F.5.6 INFANTIL - FAMILIA	Pág.198
F.5.7 IMAGINARIOS	Pág.214
F.5.8 DISEÑO INDUSTRIAL	Pág.229
F.6 DIBUJOS DE ESTUDIANTES DE J. M <sup>a</sup> JUJOL	Pág.262

G. BIBLIOGRAFÍA	Pág.313
-----------------	---------



**INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA. CONTEXTO.  
ESTRUCTURA DE LA TESIS.**

A.

Si se me pidiera que señalara cuáles podrían ser las tres personalidades más ricas, creadoras e imaginativas dentro del arte y la arquitectura españolas del siglo XX, sus tres figuras más importantes, no dudaría en proponer los nombres de Gaudí, Picasso y **Jujol**.

Carlos Flores López  
Arquitecto  
Conferencia C. o. A.M.  
Madrid. Octubre 1969

No podemos olvidar las palabras de unos de los mayores y trascendentes artistas de vanguardia del siglo XX, Antonio Tapies: “La historia ha debido de rehacerse y ha ido situando a **Jujol** en su justo valor.

“Gaudí en Japón” Autor: Antoni Tapies Puig.  
La Vanguardia 6 de junio de 1989 Barcelona.  
Jujol & Gaudí. Autos Josep María Jujol J.R.  
PÁGINA 23. Edit. Triangle Postals S.L. 2019 Memoria.

**Jujol**, era un arquitecto muy interesante, yo creo que era el único arquitecto catalán,...español de la época, que era diferente y original pudiéndose colocar al nivel del resto de arquitectos europeos....

Entrevista Oriol Bohigas.  
Autor: Juan Mercadé Brulles  
26 de junio de 2013

### A.1 OBJETIVOS.

El objeto de la investigación de la presente tesis, son los procesos y las estrategias de trabajo de Josep María Jujol, abordadas siempre desde el papel fundamental que en ellos juega una determinada forma de la expresión gráfica; ello no solamente en tanto que soporte y vehículo de pensamiento del arquitecto y de su imaginación, sino también en este caso, como factor determinante de la decantación de una determinada opción arquitectónica. El análisis de las estrategias y de las actividades gráficas de Josep María Jujol en general, se hace desde los parámetros que definen el contexto metodológico de la arquitectura contemporánea. La investigación mostraría que el método de Jujol, su aparentemente personalísima forma de actuar en la que la arquitectura se mezcla con disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la artesanía y todas las modalidades del diseño, presentado en realidad importantes coincidencias con la de otros autores contemporáneos; se trataría, precisamente de aquellos que menos se ajustan a las limitaciones que definen las tendencias arquitectónicas que se han sucedido desde el siglo pasado hasta la actualidad.

La investigación mostraría esa actitud metodológica de los procesos de producciones arquitectónicas de Jujol a través del análisis de sus dibujos como reflejo de su pensamiento y forma de interpretar el mundo reflejado en su obra. Nos centramos –para ello- principalmente, en aquellos dibujos que no son directamente expresiones de su arquitectura ni están encaminados a documentarla para su ejecución.

Se presentan en la tesis una serie de dibujos del arquitecto, casi en su totalidad inéditos sobre diversos temas, desde su periodo iniciático en su época juvenil previa a la universidad, su periodo de formación en la Escuela de Arquitectura, dibujo lúdico (con apuntes de su entorno próximo, construcciones rurales o de viaje) religiosos, familiares e infantiles, imaginarios o divertimentos y de diseño en todas sus vertientes (interiorismo, industrial, gráfico, ornamentos,

etc.) Con diversas técnicas, desde lápiz a tinta, blanco y negro o color, aisladas o mezclándolas, ya que las dominaba todas con gran virtud y sobre cualquier tipo de soporte que podía considerar era válido para dibujar y que permitirán entender esa concepción artística integral de la obra de Jujol que se podría considerar actual.

Se analizan aquellos aspectos de la estrategia de Jujol en todas sus disciplinas, especialmente el dibujo. Además de arquitecto, se le podría considerar un artista del Renacimiento o un “artist and craftsman” del siglo XX, convertido en un referente para destacados arquitectos contemporáneos.

Su forma de enfocar el diseño, la filosofía subyacente en su metodología de ideación, es homologable a la de algunos autores arquitectónicos coetáneos, como Le Corbusier, Asplund, posteriormente Miralles y en la actualidad Llinás.

En esos coetáneos podemos apreciar la revolución ideológica que significó el paso de los diversos historicismos y clasicismos a la modernidad que a través del Art Nouveau, halla sus raíces en el pensamiento, entre otros, de Ruskin y Morris. El papel de la religión y la naturaleza combinadas en una visión renovadora del mundo da lugar al Art Nouveau belga y francés, el Jugendstil alemán, la Sezession austriaca o el Liberty italiano en Europa, y el Modernismo en España, especialmente en Cataluña (“Modernisme”) Valencia y Melilla, para seguir evolucionando hasta la radicalidad del movimiento moderno.

En cualquier caso, una vez superada la etapa extremada del primer tercio del siglo XX, el organicismo recupera algunos de los elementos de la tradición como el valor de lo vernáculo y lo contextual.

Si en el caso de Asplund, el entusiasmo por el racionalismo es efímero para dar lugar a una síntesis de clasicismo contextual, referencias de carácter vernáculo y modernidad organicista, en arquitectos como Jujol el modernismo sigue su evolución ignorando totalmente la fase racionalista; sobre Jujol podría afirmarse lo mismo que se dijo sobre Asplund:

“aunque sería fácil demostrar que Asplund (en nuestro caso, Jujol) fuera, poco o mucho, romántico, clásico, iluminista, expresionista, funcionalista, constructivista,

orgánico,...eso no nos ayudaría a deducir de sus obras la línea coherente que Asplund seguirá hasta su muerte, su fatigoso camino hacia la realización de un ideal arquitectónico". (*Bravo, Ll. 2c Construcción de la ciudad nº19*)

El estilo, por tanto, no es ya más la cuestión central en la arquitectura; la arquitectura es una visión del mundo donde se integra el arte, la religión, la filosofía y tradición, con la naturaleza y la vida como principales referencias cuyos valores y cualidades se trata de reproducir. La arquitectura no se limita a imitar a la naturaleza y a la vida, si no que se convierte en una manifestación más de ésta. Ahí es donde el dibujo juega un papel fundamental.

Los objetivos principales de la tesis son, averiguar el papel fundamental del dibujo en la formación del arquitecto, referenciado a Jujol como maestro de esta disciplina. Analizar su evolución posterior a través del dibujo no arquitectónico, indisociable de la ideología subyacente en su concepción de la arquitectura. Y finalmente, compararlo y/o relacionarlo con otros personajes, como Ruskin, Le Corbusier y Asplund entre los clásicos de la modernidad y otros como Enric Miralles entre los maestros contemporáneos.

A partir de este planteamiento, se muestra como la arquitectura de Jujol, su forma de proceder y la visión del mundo que subyace en su arquitectura se mantienen también vigentes y actualizadas, en la obra de destacados arquitectos contemporáneos, siendo el más destacado Josep Llinàs.

## **A.2 METODOLOGÍA.**

El material base de la investigación se apoya en la revisión de la bibliografía (histórica, biográfica y crítica) de libros y revistas de las pocas tesis doctorales existentes, además de las visitas y análisis de sus obras construidas, conocer su estado actual comparándolo con lo proyectado. En segundo lugar, la realización de entrevistas con todas aquellas personas relevantes que han tenido una relación directa con Jujol como arquitecto o profesor, además de con quienes puedan dar testimonio directo o indirecto de sus procesos de diseño o de construcción de su arquitectura y con estudiosos de su legado.

Puesto que la tesis se centra en el aspecto determinante del dibujo en el periodo de formación y la manera de hacer característica del arquitecto, ha sido fundamental el trabajo realizado en el Archivo Jujol, situado en su casa familiar en el municipio Els Pallaresos (Tarragona), donde se conservan la mayoría de los dibujos originales del arquitecto; también se ha trabajado con algunos de los depositados en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña en su sede de Barcelona y los de sus alumnos depositados en la Biblioteca Oriol Bohigas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de la Universidad Politécnica de Cataluña.

En el Archivo Jujol, su hijo José María Jujol Jr., está haciendo una labor tenaz y encomiable de recuperación y catalogación de todos los trabajos del padre, que han sobrevivido a cuatro mudanzas: Tarragona, Gracia, Barcelona y Els Pallaresos. La cantidad de material existente se puede decir que es incuantificable, muy variado y de gran calidad.

Para esta tesis, a lo largo de años de visitar el archivo invirtiendo mucho tiempo consultando muchos documentos, se ha recogido solamente una muestra de lo que podríamos considerar solo la punta del iceberg del material existente.

Entendiendo que lo que no he considerado especialmente por ser inabarcable, es también de una gran calidad y con toda seguridad puede ser

fuente para muchas y diversas investigaciones que espero se produzcan a partir de la presente.

En el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña en su sede de Barcelona, básicamente están depositados dibujos de periodos de formación universitaria “prestados” por el Archivo Jujol y dibujos de proyectos profesionales, unos procedentes de los trámites administrativos en el Colegio de Arquitectos y otros también procedentes del Archivo Jujol.

En cuanto a la Biblioteca Oriol Bohigas de la E.T.S.A.B., existe un fondo muy importante de trabajos de alumnos que tuvieron como profesor a Josep María Jujol, casi todos ellos de gran calidad artística. Existe ahí la dificultad de estar este material en proceso de clasificación y ordenación por haber estado prácticamente olvidados en un archivo durante mucho tiempo. Algunos de estos dibujos están en proceso de rehabilitación por el estado en que se encuentran, enrollados o archivados desde hace más de cien años, aunque algunos de ellos se han podido incluir en esta tesis.

También es necesario señalar las fuentes utilizadas más destacadas de información y conocimiento sobre aspectos de la vida y la obra de Jujol, por parte estudiosos del tema; destacaría sobre la biografía familiar complementaria a la facilitada por su hijo y sobre todos los trabajos que Jujol hizo en Sant Joan d’Espí, que han sido muchos y muy importantes, a la Doctora en historia Montserrat Duran Albareda.

Al Doctor arquitecto mejicano por la U.P.C. Diego Alberto Rodríguez Lozano, por sus estudios histórico-arquitectónicos de toda la obra de Jujol como arquitecto, recogidos en su tesis: “Sobre el oficio y la técnica en la obra de Josep María Jujol” , básicamente dedicada a todos los proyectos construidos a lo largo de su trayectoria profesional.

Al equipo de investigación formado por los doctores, Luís Bravo, Montserrat Bigas y Gustavo Contepomi, con quienes he colaborado en artículos y numerosas ponencias presentadas en congresos Internacionales de Expresión

Gráfica, especialmente respecto a los temas de Le Corbusier, Asplund y Miralles, de los cuales son investigadores de reconocido prestigio internacional.

La investigación mostrará cómo, paradójicamente, producciones tan aparentemente personales como la de Jujol, Le Corbusier o Miralles comportan una serie de elementos básicos en la composición del núcleo ideológico de su concepción y en la propia metodología de su concreción. Pudiéndose comprobar que si bien Gaudí se puede considerar un genio, a Jujol se le podría considerar “ex aequo” en ese pódium, con una personalidad artística propia y un perfil arquitectónico diferente; un gran maestro que ha creado escuela con sus correspondientes seguidores, no tanto discípulos, como pueden considerarse el mismo Enric Miralles y en la actualidad Josep Llinàs, señalando su último proyecto en Bogotá (Colombia), es en muchos aspectos un proyecto que podría firmar el mismo Jujol.



### **A.3 CONTEXTO.**

Se podría situar la tesis en el contexto de las pocas investigaciones doctorales existentes sobre Jujol, la presente se ha centrado en el análisis, principalmente, de sus dibujos de formación y lúdicos. Se aporta y analiza una serie de materiales inéditos hasta el momento, dibujos realizados por el propio Jujol y otros de alumnos suyos durante los cursos por él impartidos como profesor en la Escuela de Arquitectura en Barcelona. Estos sostienen la hipótesis del presente trabajo de investigación, pudiendo ser también una base de partida para posibles desarrollos posteriores.

Se utiliza siempre como base los diferentes tipos de dibujo, en las diferentes vertientes que el realizó, excepto los puramente arquitectónicos, así como los testimonios directos o indirectos de algunos de sus alumnos, algunos de ellos grandes arquitectos de renombre como José Antonio Coderch de Sentmenat , Federico Correa y Oriol Bohigas, estos dos últimos posteriormente fueron catedráticos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, que invariablemente lo han considerado, además de un gran profesor, uno de los referentes en su formación arquitectónica.

#### **A.4 ESTRUCTURA DE LA TESIS.**

La tesis distribuida en dos tomos, está estructurada en tres grandes bloques, que se pueden sintetizar en:

- Los elementos del dibujo, donde de alguna forma se reconoce el valor oculto de Jujol relacionándolo con arquitectos coetáneos como Le Corbusier y Asplund, compartiendo todos ellos una serie de rasgos en su formación conectados al pensamiento artístico y a la forma de dibujar de Ruskin.

El bloque va acompañado de entrevistas a reconocidos arquitectos que tienen el denominador común de haber sido alumnos suyos en la Escuela de Arquitectura y lo reconocen como gran profesor y arquitecto.

- Jujol y Miralles. La exposición conceptual de Jujol a través de su personalidad, como arquitecto pero sobre todo como artista completo.

Su metodología de trabajo, con referencias al desaparecido Enric Miralles, jujoliano confeso y puntualmente al arquitecto Josep Llinás, quien llegó al conocimiento y admiración por Jujol -cuya influencia reconoce también- a través de la intervención en la restauración de algunas de sus obras,

Se incluyen entrevistas con personas que de alguna manera han tenido relación personal directa con él, cómo su hijo J.M<sup>a</sup> jujol Jr. y Pere Virgili, este último en la construcción de Mas Carreras, estudiosos de su obra como los arquitectos Carlos Flores y Josep Llinás, para concluir con el arquitecto Jordi Faulí, actual director de la obra de la Sagrada Familia, obra en la que había participado Jujol codo con codo con Gaudí.

- Anexos gráficos. Es el tercer bloque, consistente en una serie de dibujos clasificados conforme a los siguientes apartados:

- Ruskin. Cuarto viaje a Venecia.

Dibujo de Ruskin; como referente de los dibujos académicos de Jujol, Asplund y Le Corbusier; realizados antes del nacimiento de todos ellos,

centrándolos en el cuarto viaje que hizo a su “fascinante” Venecia durante el año 1849, recogido en la publicación “The Stones of Venice”

- Le Corbusier. Viaje a la Toscana.

Dibujos de Le Corbusier, todos ellos de 1907, año de inicio de la carrera profesional de Jujol, para comprobar que en aquel momento los dibujos de ambos eran similares en cuanto a temática, estilo, calidad, con una importante base de aprendizaje académico ; una forma de dibujo que Le Corbusier, posteriormente, dejaría de utilizar.

- Asplund. Grand Tour 1914.

Dibujos de Asplund de lúdicos y de viaje del segundo periodo a partir de 1914 coincidiendo con el “Grand Tour”, descubriendo la luz del Sur de Europa que tuvo una importante incidencia en su dibujo. Continuando con una creciente madurez académica.

- Miralles. selección de líneas.

El dibujo sorprendentemente lo sintetizaba, con un resultado compuesto por una selección de líneas. Nada que ver el academicismo y realismo de Ruskin, Le Corbusier, Asplund y Jujol, pero curiosamente con un proceso de dibujo diferente a Jujol, era admirador suyo y con un proceso de creación arquitectónica parecida.

- Josep María Jujol. Dibujos.

Dibujos de diferentes periodos y temáticas de Jujol, con excepción de los puramente arquitectónicos o profesionales, ya tratados en anteriores investigaciones.

- Dibujos de estudiantes de Josep María Jujol.

Dibujos realizados por estudiantes de Josep María Jujol, cuando lo tuvieron como profesor.

A continuación, para facilitar una visión de conjunto de la estructura de la tesis, se comentan sintéticamente los contenidos de los bloques expuestos según los apartados recogidos y ordenados de acuerdo con el índice general.

## **B. LOS ELEMENTOS DEL DIBUJO.**

Tomando como referencia a Ruskin y sus teorías de cómo aprender a dibujar, así como sus dibujos. Señalamos la similitud del origen del dibujo, consciente o inconscientemente, de Jujol, Asplund, Le Corbusier, a la vez que Miralles por la vía de Jujol.

La arquitectura, de Jujol, Asplund, Le Corbusier o Miralles, poseen una gran densidad de significados, más allá del espacio, luz o proporción. Son grandes dibujantes que intentan en algunos casos reflejar con anticipación el tiempo de sus obras en los dibujos y que estos eviten un control de la forma.

Los proyectos son seres vivos y los dibujos ayudan a darles vida, situándolos en un alto nivel artístico.

## **C. JUJOL - MIRALLES**

### **C.1 CONCEPTOS, ESTILO, ORNAMENTO, ORNAMENTO, ARQUITECTURA, VIDA, TRANSFORMACIÓN, METAFORA.**

Ideario de Ruskin respecto al aprendizaje del dibujo, Le Corbusier lo reconoce como su referente artístico inicial y de su pensamiento arquitectónico:

Desaparición de jerarquía en la arquitectura de Le Corbusier, Asplund, Jujol y Miralles, y la necesidad de llegar a dibujar en la piel de los edificios.

Ruskin señala una tendencia filosófico-artística de trabajo artesanal para evitar las simples construcciones inertes, señalando también otros autores, y que se contraponen a otra más racional y universal sometida a leyes estilísticas y constructivas como sería el caso de Viollet-Le Duc.

En estas líneas se insiste en señalar a Jujol como arquitecto – artista, hombre universal, renacentista y artesano.

Con Miralles estaríamos en la misma línea de visión interdisciplinar, del dibujo y las manualidades.

Se referencia la similitud de Jujol con Miralles y la admiración que le tenía, especialmente en la forma artesanal de trabajar

El empleo de la metáfora aplicándola a objetos o elementos colocados en sus obras aparentemente con gratuidad. Pieza de un arado en la puerta de la Casa Bofarull, o en ésta misma “el porrón” de la cubierta, objeto de culto surrealista de Dalí y Buñuel y otros muchos más.



Luís Buñuel y Salvador Dalí.



Casa Bofarull

Ante todo ello cabe recordar aquí que Jujol no tenía relación ni afinidad ninguna con toda esta vanguardia artística (surrealismo) -más bien todo lo contrario- especialmente por su intensa y nunca disimulada religiosidad.

## C.2 ESTRATEGIAS

### C.2.1 MEMORIA, PREEXISTENCIA, RUINAS.

De Jujol se analizan aspectos de su formación influida conscientemente por Viollet Le-Duc e inconscientemente por Ruskin; además del entorno del “Modernismo” local, del cual “bebió” aunque sin utilizarlo, o más bien se puede decir que lo utilizó sólo tras asimilarlo, transformarlo y personalizarlo.

Se recuerda que su maestro fue Gallisá y no Gaudí, del quien fue gran colaborador pero no seguidor. De Gallisá aprendió la técnica del esgrafiado que él empleó, a diferencia de Gaudí que nunca lo empleó, y que se inclinó por el “trancadís” de Jujol o el coloreado cerámico como el de la Casa Batlló, también de su colaborador Jujol.

Se hace un recorrido por sus obras señalando su afición por los detalles, sus “manualidades” de todo tipo; el empleo de lápices apurados hasta el final; se podría entender que “dibujaba directamente con las manos” y cabe recordar que Jujol era ambidiestro. Estas habilidades en técnicas manuales lo condujeron a la práctica de lo que hoy definimos como diseño industrial.

Se compara esta forma de trabajar con la posterior de Miralles en todos sus aspectos, dibujo, artesanía y técnicas manuales.

### C.2.2 PAISAJE y LUGAR

Su conocimiento de la cultura popular es aplicada por Jujol, mezclada con la tradición religiosa. Todo ello combinado a la vez, cuando es posible, con la integración entre el paisaje y las edificaciones.

Ejemplo de metamorfosis arquitectónicas siempre transformando sencillas construcciones tradicionales en excelentes exponentes de arquitectura doméstica, como en el caso de la reforma de la Casa Negre, de masía rural a casa señorial, igual que la Casa Bofarull.

El uso de materiales del lugar, como la “piedra del país”, en la Casa Bofarull o la Iglesia de Vistabella, o en los arcos de refuerzo de la Capilla de Mas Carreras .





THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

Se destaca la similitud de Miralles en este aspecto cuando trabajaba en sus inicios en los proyectos locales, como el instituto de enseñanza de bachillerato La Llauna, Cementerio de Igualada, mobiliario por el diseñado y su propio estudio.



Instituto La Llauna



Fundación Miralles



Mobiliario Miralles

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

Los interiores de algunas obras también serían comparables, desde similitud en pilares con “mordiscos”. O interiores con tratamientos estéticos similares, como podría ser el Parlamento de Edimburgo y el Teatro Metropol





### **C.2.3 ESTRATEGIAS GRÁFICAS**

Jujol emplea un dibujo técnico, reglado y tradicional en la representación de sus proyectos, aunque estos no sean tradicionales y un dibujo académico elegante, en muchos casos a un alto nivel de detalle, en sus dibujos lúdicos no arquitectónicos.

Miralles es totalmente diferente, abandona la representación tradicional por un grafismo más complejo pero a la vez simple y sensible. Pero su manera de redibujar numerosas variaciones sobre el mismo tema, lo mismo que sucede con Jujol en el ejemplo que comentamos de la casa Negre, acaba produciendo transformaciones en los dibujos con resultados diferentes al planteamiento original, ciertamente con resultados también muy positivos.

Se resalta la gran capacidad tanto de Jujol como de Miralles para trabajar en diferentes proyectos al mismo tiempo, no sólo por su capacidad y dedicación, sino por su metodología y estrategias de proyecto que les permite trasladar y evolucionar temas y soluciones de un proyecto a otro.

### **C.2.4 CONCEPTOS, RECURSOS, DIBUJO y PROYECTOS.**

El concepto del dibujo en el proceso creativo, frente al acto de proyectar o diseñar. Análisis y comparación del dibujo de Jujol y Miralles, para comprender sus transgresiones e innovaciones aplicadas en sus obras

El sentimiento de Miralles por la obra y forma de trabajo de Jujol y la capacidad y respuesta frente a los proyectos.

Jujol como profesor catedrático de “Dibujo Copia de Elementos Arquitectónicos” según definición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona ; y la admiración y respeto que le tenían sus alumnos por su increíble dominio en esa disciplina. Su reconocida capacidad artística, siendo capaz de presentar obras en tres apartados diferentes -pintura, escultura, arquitectura- en una exposición de una reconocida Sala de Arte.

Se concluyendo con el paralelismo de Jujol y Miralles en cuanto al concepto de artista completo y su labor académica en la Universidad; Miralles

también fue catedrático en la Escuela de Arquitectura del Vallés de la asignatura de Proyectos Arquitectónicos.

#### **D. CONCLUSIONES**

Podríamos concluir sintéticamente con varias máximas en diferentes apartados, tales como:

Jujol, Miralles diluyen los límites de su arquitectura y creatividad en diferentes disciplinas artísticas.

Diferente actitud frente al dibujo, Jujol en académico y a Miralles evita voluntariamente el clasicismo y esteticismo.

La naturaleza, ha sido comun de los núcleos temáticos de la arquitectura en Ruskin, Le Corbusier y Asplund.

A diferencia de Asplund, Mies o Le Corbusier, es significativa la trayectoria arquitectónica de Jujol impermeable a la vía racionalista y a otras modas del siglo XX, lo que no ha impedido ser referente de grandes arquitectos

Jujol tiene producción a escala modesta pero prolífica y de alta calidad arquitectónica.

Concede una gran importancia al dibujo y las artes manuales, que traslada personalmente a su arquitectura.

La metodología de trabajo de Jujol se puede entender “desde una mirada contemporánea” por alguno de los arquitectos actuales.

#### **E. BASES PARA INVESTIGACIÓN**

A partir de la presente tesis se señalan como referentes básicas de partida, líneas y temas de investigación que puede concluir en futuras tesis.

#### **TOMO II**

#### **ANEXOS GRAFICOS**

#### **BIBLIOGRAFIA**

**LOS ELEMENTOS DEL DIBUJO:  
ANTES Y DESPUES DE JUJOL, RUSKIN, LECORBUSIER,  
ASPLUND Y MIRALLES**

## **B.1 ANTES y DESPUES DE JUJOL. RUSKIN, LE CORBUSIER, ASPLUND y MIRALLES.**

El libro de John Ruskin “LOS ELEMENTOS del DIBUJO “(*Ruskin, J. 1946*) está dirigido, según su autor - a aquellos que quieren aprender a dibujar para apreciar las obras de los grandes maestros. Según Ruskin, cualquiera puede aprender a dibujar con una mínima dedicación – concretamente 150 horas repartidas a lo largo de 6 meses o 1 o 2 años. El resultado del aprendizaje será, principalmente, la capacidad de “ver por sí mismo”, de tener la capacidad de apreciar y juzgar el arte sin intermediarios y sin el lastre de la obsoleta ortodoxia cultural clasicista dominante hasta entonces:

Querido lector: La utilidad que ha de procurarte este libro depende únicamente de la razón que tengas para querer aprender a dibujar. Si solamente deseas poseer una ejecución agradable, la capacidad de hablar fluidamente sobre el dibujo, o divertirme negligentemente durante las horas libres, entonces no te puedo ayudar. Pero si deseas aprender a dibujar para poder anotar claramente y de una manera útil cosas tales que no pueden describirse verbalmente, ya sea para ayudarte en el acto de recordarlas, o para transmitir nuevas ideas de ellas a la gente: si quieres obtener una percepción más rápida de la belleza del mundo natural y preservar algo semejante a una imagen verdadera de las bellas cosas que desaparecen o que estás obligado a abandonar: si además, quieres comprender el ingenio de los grandes pintores, y ser capaz de apreciar en forma sincera sus obras, véndelas por ti mismo y amándolas, no aceptando simplemente los pensamientos de los otros sobre ellas, entonces, puedo ayudarte, o lo que es preferible, puedo mostrarte la manera de que te ayudes tú mismo. (*Ruskin, J. 1946*)

El texto profundiza en el significado de las formas y los colores, descubriendo más allá de las apariencias, las leyes de formación, funcionamiento y evolución del mundo animal, la vegetación y la geología.

Los colores se propone observarlos a través de las ventanillas recortadas en una cartulina gris para neutralizar tanto los efectos de la interacción entre ellos como los prejuicios que tenemos sobre los colores que supuestamente tienen los diferentes elementos naturales: azul para el cielo, verde para las montañas cubiertas de vegetación o para la hierba: "si observamos los colores aisladamente, ignorando su condición ligada a un supuesto color asignado, podemos apreciar el verdadero efecto de la luz en su superficie y representar elementos como la hierba reflejando el color amarillo o rojizo del atardecer o las montañas lejanas en color azul / violeta por razón de la luz a través de la atmósfera a pesar de estar recubiertas de vegetación.

La semilla de la abstracción formal está presente también en esa obra. Por ejemplo, para reproducir fielmente una rama, propone "observarla recortada contra el fondo del cielo e imaginar que se trata de "un río con sus afluentes". Otros modelos son elementos de Geología, piedras, donde se trata de reproducir todos los matices formales, todos los accidentes que definen su perfil, por un lado y las sutiles variaciones de la luz reflejada en su superficie, por el otro.

Para ser capaz de reproducir una forma – dice - deberemos ser capaces de olvidar los prejuicios conceptuales existentes, aquello que supuestamente "sabemos" sobre ella, y obtener una nueva interpretación en la que se unirían, paradójicamente, la apreciación más exacta de su apariencia, con el entendimiento más profundo de su estructura interna de funcionamiento, basada esta última en analogías extrapolables a diferentes niveles y esferas de conocimiento.

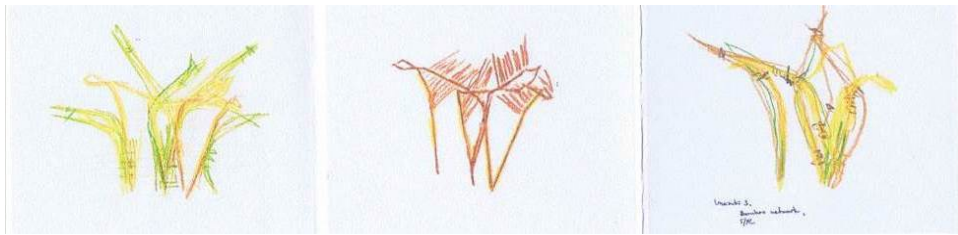
Junto a la naturaleza, los otros referentes vertidos serán, para Ruskin, aquellos artistas que mejor le han comprendido y explicado, Giotto, el renacimiento Veneciano, el gótico, J.M.W Turner....etc. En el epílogo de su libro *L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI*, (*Ruskin, J. 1925*). Le Corbusier confiesa que el origen de toda su producción está en las enseñanzas de Ruskin:

Notre enfance fut exhortée par Ruskin. Apôtre touffus, complexe, contradictoire, paradoxal. Les temps étaient insupportables: cela ne pouvait durer; c'était d'un

bourgeoisisme écrasant, bête, noyé dans le matérialisme, enguirlandé dans le décor idiot et tout mécanique, décor fabriqué par la machine qui, sans qu'on s'ût le lui interdire, produisait, pour les jubilations d'Homais, le carton-pâte et les rinceaux en fonte de fer. C'est de spiritualité que parla Ruskin. Dans ses Sept Lampes de l'Architecture, brillaient la Lampe de Sacrifice, la Lampe de Vérité, la Lampe de force, la Lampe de beauté, la Lampe de vie du souvenir, la Lampe de d'obéissance.

Voilà comment Ruskin secoua de profondes exhortations notre entendement de jeunes.

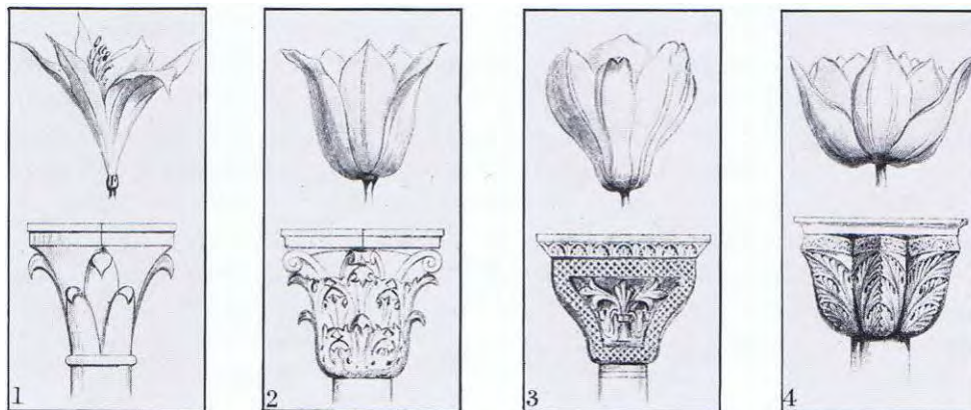
Grasset fut le géomètre et l'algébriste des fleurs. Il fallut avec lui admirer jusque dans le secret de leur structure toutes les fleurs, les aimer tant, qu'il était de rigueur de les disperser sur toutes les œuvres que nous aurions aimé entreprendre.



Unazuki – Miralles. Técnica Frotage

Notre, enfance fut éclairée par les miracles de la nature et nos heures studieuses étaient penchées sur les mille fleurs et les insectes; les arbres, les nuages et les oiseaux étaient l'objet de nos questions; nous essayions de comprendre la courbe de leur existence et nous étions arrivés à admettre que seule la nature était belle et que nous ne pouvions être que les humbles imitateurs de ses formes et de ses matières merveilleuses

Ruskin questionnait les chapiteaux fleuris du Palais Ducal, et parcourait dans ses portiques et ses stalles, la «Bible d'Amiens », tandis que Grasset établissait, une fleur à la main, et le scalpel du chirurgien botaniste à portée, la *Grammaire de l'Ornement*.



The Four Venetian Flower Orders. Ruskin.

On nous avait dit : « Allez dans le calme de la bibliothèque explorer le grand album d'Owen Jones, *l'Histoire de l'Ornement*.

Examen plus grave, celui-là. L'un après l'autre défilait les ornements purs que l'homme a créés entièrement dans sa tête.

Ah, mais, c'est que nous trouvions là bien davantage l'homme de la nature et si la nature était omniprésente, l'homme y était tout entier avec ses facultés de cristallisation, avec sa formation géométrique. De la nature nous passions à l'homme. De l'imitation à la création. Ce livre était beau et vrai, car tout y était résumé de ce qui fut fait, profondément *fait* : le décor du Sauvage, le décor du Renaissant, du Gothique, du Roman, du Romain, du Chinois, de l'Indien, du Grec, de l'Assyrien, de l'Égyptien, etc. Avec ce livre, nous sentîmes que le problème se posait : L'homme *crée une œuvre qui l'émeut*.

Recuperar la mirada “inocente” sería, para Ruskin, la condición primera para ser capaz de apreciar las obras de arte más auténticas de la historia, aprender de ellas, y desde ahí producir una nueva interpretación del mundo, un arte nuevo, una visión actual.

Es fácil ver ahí la conexión entre esa concepción artística y el desarrollo posterior del impresionismo, así como la posterior evolución al cubismo y la abstracción de la vanguardia del primer tercio del siglo XX y, posteriormente el expresionismo.

Hemos visto como Le Corbusier, en *l'Art Decoratif d'Aujourd'hui*, confiesa el origen ruskiniano de todo su pensamiento arquitectónico: una concepción integral como cosmovisión que abarca la naturaleza, la religión, el arte y

determinados momentos de la historia de la cultura como principal referencia para la renovación de la arquitectura, la escultura, la pintura y todas las demás artes. El dibujo, no como mero instrumento de representación sino como la más apropiada fuente de conocimiento y comprensión profunda del mundo natural y de las más destacadas manifestaciones de la cultura. Interdisciplinariedad espontánea, necesaria e inevitable en la práctica de la arquitectura como arte que comprende e integra a todas las demás.

Le Corbusier se desmarca así de aquellos que, a partir de una lectura superficial de los *slogans* con que acompaña y difunde sus obras, lo encasillan en la simple abstracción cubista o racionalista. La arquitectura de Le Corbusier, - como las de Jujol, Asplund o Miralles, posee una gran densidad en sus niveles de significado que va mucho más allá del simple juego con el espacio, la luz y la proporción. Lo que tiene en común con Miralles, Asplund y Jujol es esa concepción integral del proyecto como sistema de relaciones donde desaparecen las jerarquías, donde cualquier pequeño detalle forma parte del conjunto al mismo nivel que cualquier elemento arquitectónico clave. La arquitectura adquiere así esa cualidad especial, esa organicidad que equipara lo proyectado con los seres vivos.

En el proyecto de Asplund para la Exposición de Estocolmo de 1930, en unos edificios de carácter inequívocamente racionalistas, en los que predominan el acero y el cristal, utilizando una mirada más pausada y atenta, podemos encontrar los mismos detalles alusivos a la religión y a los mitos tradicionales que aparecían en sus obras neoclásicas anteriores:

Las lámparas del restaurante como manzanas gigantes junto a la serpiente (de nuevo el mismo tema que los tiradores con reproducciones de Adán y Eva en la biblioteca de Estocolmo), el sol y la luna....en otros proyectos como el cementerio de Enskede aparecen los relojes, los diseños integrales de elementos de iluminación, etc.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



La arquitectura de Asplund es una máquina cuidadosamente diseñada para actuar sobre las emociones. El arte está integrado de forma natural en esa arquitectura, ya sea mediante actuaciones directas del propio arquitecto o mediante colaboraciones de otros artistas. Esa consideración delicada de los sentimientos por parte de Asplund, es destacada a menudo por Miralles, al citar el ejemplo del relieve en el pavimento a manera de alfombra en las salas de espera del cementerio, justo frente a los bancos, para recoger la previsible mirada de los usuarios.

Jujol suele mezclar también motivos religiosos, alusiones a la naturaleza como creación divina y elementos sencillos alusivos a la poética de la cotidianidad (recipientes de cristal, cerámicas...) Traslada sus dibujos simbólicos a las fachadas de sus edificios. Los edificios hablan directamente al observador. La religión forma parte de la esencia de su visión del mundo y por tanto incorpora a la naturaleza, el mundo y todos los seres que lo habitan, como el modelo y la referencia de toda creación. Se trata pues de una visión totalmente Ruskiniana de la arquitectura y el arte. (*Jujol Sant Joan d'espí. Pp.104-113*)



Torre Serra-Xaus.



Casa Rovira.

San Joan Despi. Fotos Qim Roser.

La afirmación de Ruskin, tan frecuentemente malinterpretada, de que la diferencia a la arquitectura de un simple cobertizo respecto a un edificio noble es aquello que se expresa en la ornamentación añadida podría aplicarse también a Jujol.

Le Corbusier cuya obra consideran paradigmática del movimiento moderno, se ha ocupado personalmente de aclarar lo erróneo de esa afirmación (Le Corbusier 1980, *Confesión*) y reivindicar el origen inequívocamente Ruskiniano de su obra; toda su inspiración proviene de su observación e interpretación permanente, a través del dibujo, de la naturaleza y de las arquitecturas que mejor han expresado, en el pasado esa visión del mundo. Le Corbusier colecciona en sus *carnets* solo tipo de impresiones, de reflejos de las reacciones de su pensamiento entre las obras de arte, los trabajos del hombre y el mundo natural. Los dibujos de su época de formación son sorprendentemente parecidos a los de Ruskin y sus bocetos de su primer viaje en 1907 a la Toscana y Florencia (Ver Anexo gráfico F.2) podrían confundirse también con los de Asplund y Jujol (ver anexos gráficos).

Le Corbusier es sensible al espíritu de su tiempo; a esa necesidad del viajar y dibujar se une la necesidad del viaje interior y la exploración de su subconsciente. Cada día de su vida dedicará una gran parte a pintar en su estudio. El aspecto cubista de su trabajo, evolucionando desde el academicismo inicial lo alinea con el arte de vanguardia en pintura y literatura. Su arquitectura será la expresión de la combinación y las interacciones deseos dos universos que confluyen en cada ser humano.

En realidad, tanto Jujol como Asplund, Le Corbusier o Miralles, tienen necesidad de llegar a dibujar en la superficie de los edificios.



Se diría que para Jujol la situación más favorable el encargo preferido, sería aquel que no parte del papel en blanco sino que consiste en insuflar significado, en convertir en arquitectura aquello que hasta entonces solo era – como decía Ruskin- simple construcción.

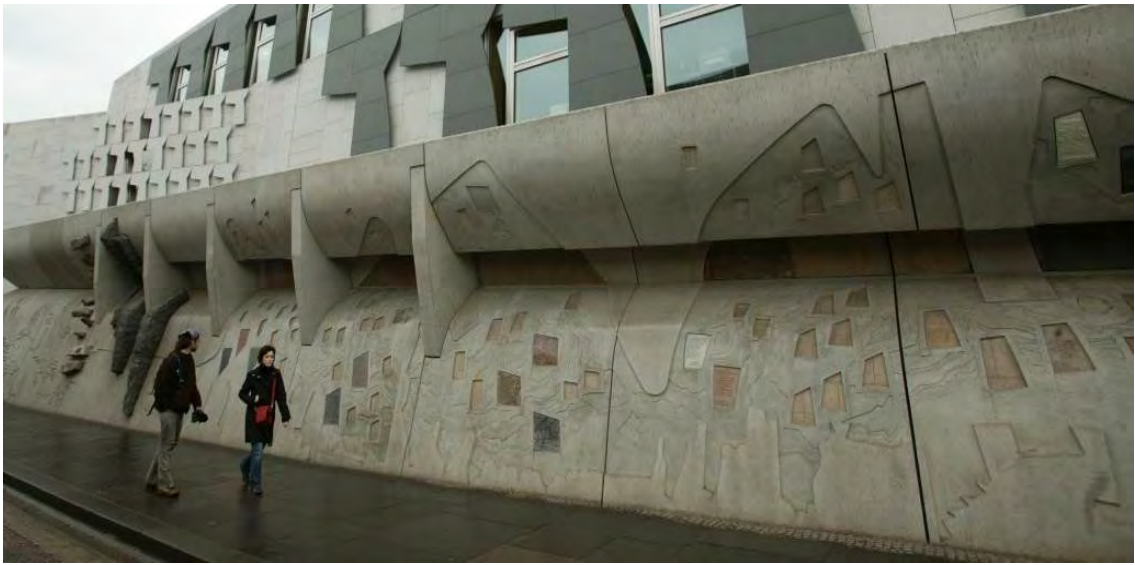
Miralles ha expresado también a menudo su desconfianza de la banalización del racionalismo que reduce la arquitectura a un simple juego espacial acrítico, vacío y superficial; no en vano uno de sus escritos se titula “De l’espai no l’en refiïs mai” (Del espacio no te confíes nunca) y en sus proyectos, desde sus primeras obras como el Cementerio de Igualada hasta el Parlamento de Escocia muestra su voluntad de producir una obra especialmente densa, con diversas capas de significado, reflejando el propio proceso vivo de su



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

concepción y su realización. Miralles dibuja sobre el hormigón fresco del cementerio, incrusta piedras y realiza inscripciones dirigidas al público en el muro protector del parlamento en Escocia. De la misma forma que Jujol, muchos años antes, incrustaba piedras y porrones, esculpía ángeles, rejas y barandillas o coloreaba elementos infundiéndole a sus obras esa cualidad inimitable que las equipara con los seres vivos.



Edimburgo – Miralles



Teatro Metropol (Foto Meritxel Rovira)

De la misma manera, Asplund siente también la necesidad de llegar hasta el último detalle, de disolver el límite entre lo estructural, lo espacial y las características más epidérmicas de sus edificios, Invita a los artistas a participar.

Diseña cada complemento (lámparas, pavimentos, relojes....) siempre desde la consideración de la emoción que produce el significado, al cual la obra sirve, en una actualización de los principios que han generado siempre la arquitectura de la antigüedad. Cada uno desde su visión, Asplund y Le Corbusier, han expresado su admiración por aquello que está detrás de las mejores obras de la arquitectura clásica y su declarada intención de hallar la manera equivalente, la que correspondería a nuestro tiempo, de tal forma de actuar.

Se diría que en Jujol todo eso sucede de una forma más natural, aparentemente instintiva, proveniente de su extraordinaria sensibilidad.

Tiene muy claro cuál es el objetivo de su trabajo, lo que su arquitectura tiene que contar, que comunicar. Todo el proceso está subordinado a ese objetivo sin importar el tipo de proyecto o de cliente de que se trate: una catedral, una pequeña tienda o hasta un pequeño mueble. Cualquier ocasión es aprovechada para comunicar ese mismo mensaje.

Pocos ejemplos existen tan claros – como estos de Asplund y Jujol- de creadores que trabajan toda su vida en un mismo proyecto, un ideal arquitectónico que se expresa una y otra vez y evoluciona y se perfecciona en sucesivas variantes a través de sus obras.

El caso de Asplund no puede ser más claro: intenta desde su última obra reproducir lo que descubrió en su viaje de iniciático al Mediterráneo: la luz, el cielo, el espíritu clásico, la cultura vital de los pueblos del Sur....(Ver Anexo F.3)

La extraordinaria imaginación y sensibilidad de Jujol le permite descubrimientos similares sin necesidad de alejarse mucho de su entorno inmediato: la misma admiración –compartida por otros modernistas- por la fuerza y el espíritu de la arquitectura clásica y medieval, el retomarla en sus orígenes y reinterpretarla desde su visión integradora de naturaleza, vida, arte y religión, y todo ello plasmado de forma más efectiva gracias a su sorprendente e insuperable capacidad para la expresión plástica: dibujos, escultura.

Fuera de forma consciente o no, si consideramos el peso de los planteamientos arquitectónicos de Violet y Ruskin en la obra de Jujol, la balanza

se inclina hacia este último. El interés por lo inacabado, el valor evocativo de las ruinas, el dibujo como canalización de una forma de conocimiento y comprensión del mundo basada en la intuición y en la pre-eminencia de lo emocional, lo psíquico y lo espiritual, todo ello aparece reiteradamente en la obra de Jujol y posteriormente también de Miralles.

El tipo de dibujo espontáneamente utilizado por Jujol, (Ver Anexo F.5) cuando se trata no tanto de proyectar sino sencillamente de aprender, admirar, contemplar, revela claramente su interés por la espontaneidad del descubrimiento, el dibujo inacabado, la repentina profundización en un aspecto sensible, en un detalle. La conexión y el tránsito espontáneo de la reproducción sensible a la imaginación y la especulación, como cuando desarrolla sus propias fantasías a partir de los códigos ornamentales de su admirado barroco romano.

Su enseñanza académica en la Escuela de Arquitectura de Barcelona se basaba, aparentemente, en la copia de detalles ornamentales canónicos en la mejor tradición clasicista Beaux Arts. (Ver Anexo F.6). Sin embargo, tal como muestran los testimonios de sus alumnos, su sensibilidad permanecía siempre abierta a liberar la creatividad y avanzar por terrenos desconocidos aprovechando cualquier circunstancia azarosa como el vertido accidental de la tinta sobre la lámina del estudiante.

Si comparamos los dibujos espontáneos de los motivos arquitectónicos más admirados por personajes aparentemente tan diversos como Ruskin, de Le Corbusier y Jujol, encontraremos similitudes importantes hasta el punto de poder confundirse entre ellos. En los tres aparece esa extraordinaria sensibilidad ruskiniana apreciable en el tratamiento de las texturas, el intento por reflejar el paso del tiempo, el carácter romántico reflejado en el gusto por lo inacabado, ya sea el propio dibujo o el edificio en ruinas, reales o conceptuales como cuando se deja a la vista una estructura sin completar sugiriendo o delimitando un espacio virtual. Encontraríamos numerosos ejemplos de esto en los tres autores: Le Corbusier aprovechando directamente los restos de un estadio inacabado en Firminy, Miralles, en uno de sus episodios más corbusierianos al proyectar

directamente las ruinas de una Iglesia en el cementerio de Igualada. Sin pavimento, sin fachadas ni cerramiento, apenas cubierto, su eficacia emocional se basa en la simple relación entre la tierra y el cielo, cuya luz se filtra -junto al agua y el viento- por los huecos de la cubierta, donde, además aparece, horizontal, la única referencia simbólica religiosa y directa en forma de gran cruz.

Volviendo a los dibujos, por tanto, vemos en ellos el rastro de esa veneración por la historia y el paso del tiempo. En esos dibujos, la ruina y lo antiguo no se entienden como algo para restaurar perfectamente acentuando su carácter medieval como sostenía Violet en sus escritos y en sus obras construídas. Ruskin, Le Corbusier, Asplund (y también su admirador y en ocasiones discípulo Alvar Aalto) apreciaban el poder evocativo de los efectos del tiempo sobre los materiales e intentaban preservarlo en sus obras reflejándolo antes en sus dibujos.

Observando dibujos como los de la serie del viaje a Toscana y a Florencia. (Ver Anexo F.2) nadie o muy pocos los atribuirían a Le Corbusier. Quien conozca la obra gráfica de Ruskin, (Ver Anexo F.1) sus acuarelas de viaje por el gótico y el renacimiento italiano temprano, no dudarían en atribuírselos. Sin embargo, es el propio Le Corbusier el que reivindica como esencial en su formación el espíritu de esos dibujos, realizados a partir de las enseñanzas de Ruskin a través de su maestro L'Epplatenier. El ya citado capítulo *Confession*, en *L'Art Decoratif d'Aujourd'hui*, es fundamental para entender la relación permanente y prioritaria de Le Corbusier con aquellos elementos que aportan el significado a la arquitectura desempeñando un rol igual o equivalente al de los ornamentos. La importancia atribuida a las alusiones a la historia, la visión cosmológica de la naturaleza, los símbolos, el rastro del trabajo manual y los oficios, los diversos niveles de contextos físicos o mentales, el proceso de construcción... todo ello se puede rastrear en los proyectos y los dibujos de Jujol y Le Corbusier.

En el caso de Miralles, esos mismos elementos *decorativos* aparecen en su arquitectura, reservando al dibujo un papel preeminente en la fase de previa

de la ideación. (Ver Anexo F.4). Miralles toma apuntes, se sumerge en la cultura y el contexto local físico, geográfico, topográfico, sociológico. Utiliza la cámara fotográfica para dibujar a la manera de David Hockney, todo ello con un solo objetivo: evitar que su facilidad gráfica pueda afectar al proyecto prefigurando estilísticamente el resultado final. Evitar que el dibujo se traduzca en un previo control de la forma que la impida emerger de un proceso autónomo de experimentación del que resulten opciones y posibilidades realmente ajustadas a la especificidad del proyecto y su temporalidad. El método del mosaico fotográfico de Hockney no captura la forma, es una mirada en el tiempo que apunta indiscriminadamente al detalle y al conjunto, al objeto y a la complejidad del contexto, a los valores sensibles, las texturas, la atmósfera y la luz.

Miralles trabaja constantemente para un mismo proyecto en diversas maquetas, diferentes propuestas y diferentes escalas. El proyecto construido no es más que un momento concreto en ese proceso, que continuará después evolucionando y transformándose en encargos posteriores. Un detalle o un gesto pueden aparecer en un mismo proyecto en distintos niveles de protagonismo. Si tomamos por ejemplo el Parlamento de Escocia, vemos como la curva que aparece en el concepto inicial procedente de las hojas del manojó de hierbas, se transforma en la gran curva de las gradas de la planta de la cámara de debates, en las curvas de las claraboyas del vestíbulo jardín, en la curva de la bóveda del techo del vestíbulo de entrada, en las hojas de los motivos vegetales de la reja homenaje a Mackintosh, y podríamos seguir....





De esa forma el proyecto adquiere unos ritmos, un cierto tipo de orden, una cualidad fractal que lo asemeja a lo orgánico, vivo y natural.

Sin embargo, a pesar de utilizar cada uno variaciones metodológicas en el proceso de ideación acordes con su tiempo y sus características personales, el objetivo de Jujol y Miralles es el mismo. Lo que convierte a Jujol en un referente metodológicamente inspirador, atractivo, intrigante y admirado a la vez para Miralles y otros muchos autores actuales como Josep Llinás, Antonio Tapies, Frank Gehry, etc. Es que Jujol es capaz de conseguir la misma intensidad con la sola ayuda de su extraordinaria intuición y sensibilidad. Sorprende su extraordinaria capacidad de transformación en construcciones como las casas Bofarull o Negre. Se diría que su intervención es arquitectura concentrada en los mínimos elementos aplicados a una construcción.

No hay diferencia apenas entre sus extraordinarios dibujos sobre papel o la calidad arquitectónica que sus dibujos, diseños, o manipulaciones plásticas de diversos tipos son capaces de insuflar a cualquier construcción. Jujol convierte la construcción en arquitectura haciendo aquello que mejor sabe hacer: dibujando, coloreando, esculpiendo, imaginado, diseñando los objetos que facilitarían y celebrarían la vida, la cultura y las tradiciones de los usuarios, celebrando su concepción del mundo como confluencia del espíritu y lo natural.

De esta manera, no sólo es capaz de convertir en extraordinaria arquitectura una simple construcción sino que es capaz de añadir incluso a la mejor arquitectura -como es el caso de la de Gaudí- una nueva dimensión que la sitúa en un nivel superior por su sensibilidad artística, combinando fuerza expresiva, finura y emotividad.

## **ENTREVISTAS**

B.2

El objetivo de las siguientes entrevistas realizadas a personas que han conocido y tratado a Josep María Jujol en su periodo universitario, es saber de viva voz, como fue su relación con él, su influencia en su formación como arquitecto y como enseñaba a dibujar. No ha sido fácil encontrar arquitectos que tengan el recuerdo fresco de su periodo de alumno de Jujol, pero si los que hemos localizado, son arquitectos que han tenido gran influencia en la arquitectura catalana y algunos en la formación de nuevos arquitectos, Bohigas y Correa, catedráticos de Arquitectura.

Después de las interesantes y fructíferas charlas, podríamos generalizar como conclusión en que hablar de Jujol, es hablar de un gran profesor además de un gran arquitecto, quizás sería más adecuado definirlo como un “Maestro de Arquitectura”, reconocido por la mayoría de ellos.

Se han ordenado las entrevistas por antigüedad del título de arquitecto, empezando por Joan de Ribot del año 1947 hasta Federico Correa del año 1953.

Las entrevistas han sido planteadas mediante unas preguntas comunes a todos para intentar establecer un hilo conductor de temática Jujoliana y del dibujo, que a la vez permita libertad total para el entrevistado, con el aún riesgo de derivar a temas paralelos, que han salido y se han respetado íntegramente. Complementado las explicaciones con ejercicios de su periodo estudiantil de los entrevistados o de compañeros de reconocido prestigio, relacionado con los que se hacían en las asignaturas impartidas por Jujol; evitando una relación cronológica de las mismas, siempre recomendable, pero no absolutamente necesaria en una temática de Dibujo. También en algún caso señalando alguna obra profesional suya que fuera reconocida, para conocer mejor la faceta arquitectónica del entrevistado. Curioso ha sido conocer cuál era el pensamiento arquitectónico en el periodo 1940-1950, después de la guerra española y mundial, así como notar una falta de especial interés por Gaudí y al hablar de éste, la obligación de hablar del tema referente la continuación de la Sagrada Familia en cuanto a la obra en sí y la no continuidad en ella de Jujol.

*“como los arquitectos nos hemos podido equivocar tanto”*

**JOAN M<sup>a</sup> de RIBOT y de BALLE**

B.2.1



**JOAN M<sup>a</sup> de RIBOT y de BALLE**

Girona 24 de febrero de 1919  
Girona 21 de septiembre 2014

Título arquitecto 1947  
Doctor arquitecto 1965  
Alumno Jujol.  
Entrevista realizada  
Septiembre 2012

**J.M.= Juan Mercadé Brulles**  
J.M.R.= Joan M<sup>a</sup> de Ribot i de Balle

El conocimiento de Joan M<sup>a</sup> de Ribot y de Balle, ha sido a través de las conversaciones mantenidas con Josep María Jujol Jr., señalándome la relación que había tenido con su padre primero como alumno y destacar como buen dibujante ser contratado para colaborar en su despacho durante su periodo estudiantil. Fue junto a Miguel Brullet i Monmany (título 1930) antes de la guerra civil y colaborador como delineante-dibujante de los proyectos para la Exposición Universal de 1929, fuente de la Plaza de España y Palacio del Calzado, siendo los dos únicos colaboradores que consta había tenido Jujol en su vida profesional.

Joan M<sup>a</sup> de Ribot además de numerosas obras en la provincia de Gerona, fue responsable del Servicio de restauración de la Diputación, miembro de la junta de gobierno del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares como delegado de la provincia y también alcalde de Gerona durante el año 1957.

Me desplazo a Gerona, voy a visitarlo a su casa, situado en un edificio muy interesante proyectado por él, recibíndome en el estar, donde nos sentamos en unos sofás para charlar tranquilamente.

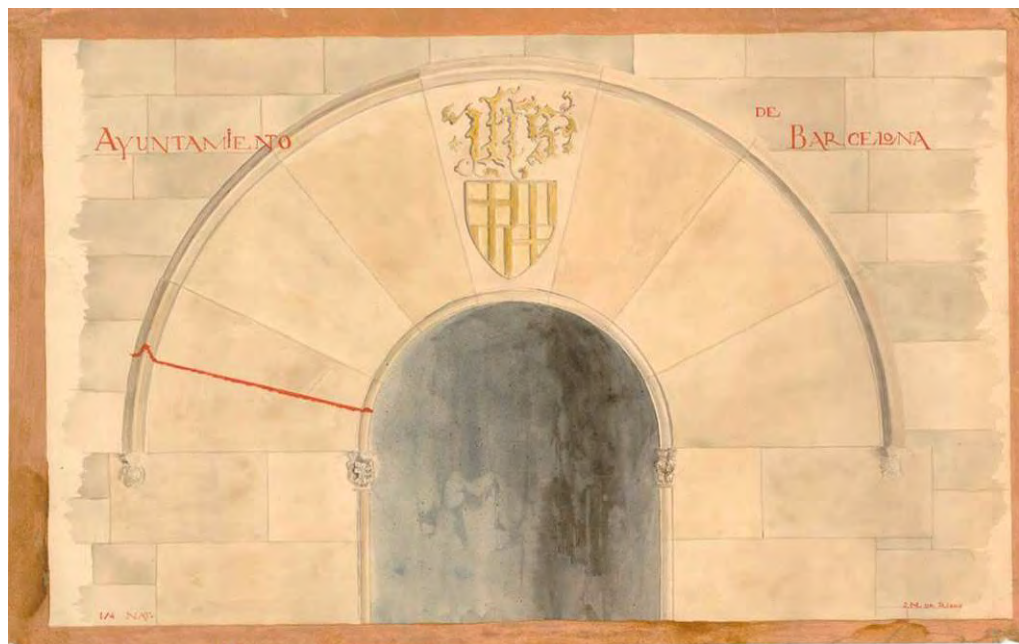
**Juan Mercadé.- El arquitecto de Ribot tuvo doble relación con Josep M<sup>a</sup> Jujol, fue alumno y colaborador como delineante. ¿Qué relación personal tuvo con Jujol?**

Joan María Ribot.- Durante mi época de estudiante en Barcelona, colaboré como delineante y dibujante en su despacho.

**Ribot recuerda y comenta diferentes aspectos de su vida estudiantil y de aprendizaje, hoy diríamos prácticas, junto a Jujol como profesor y como arquitecto profesional. ¿Cómo fueron los estudios de arquitectura?**

Del aprendizaje en la escuela recuerdo de una primera fase la asignatura de “Composición”, que equivalía a una introducción al diseño, recordando dos ejercicios sobre el estudio de los grafiados de:

- Iglesia de Sant Cugat.
- Puertas laterales del Ayuntamiento de Barcelona.



Proyecto: Ayuntamiento de Barcelona.  
Descripción: Arco de puerta.  
Autor: Ribot del Balle, Juan M<sup>a</sup> de.  
Fecha: Escala: 1:25      Medidas: 50 x 79.8cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5673      Cajón: 52  
Técnica: Lápiz, tinta china, acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: A la cara de la lámina: "1/4 Nat.". Firmado por el autor.

Posteriormente en la asignatura de proyectos, se hacían prácticas básicas de “proyectar”, en que se insistía en el “uso de materiales” y su aplicación en los proyectos.

### **¿Cómo era Jujol como profesor?**

En la primera fase de la formación, tengo como referente a Jujol, señalando su inquietud por el dibujo, “Dibujaba constantemente”, hablaba, explicaba y dibujaba a la vez, tenía una gran capacidad de simultanear la expresión verbal y gráfica. También recuerdo que Jujol aprovechaba las cenizas para trabajar, también había llegado a emplear “posos de café” para usarla en la aguada como si fuera vieja.

Jujol tenía gran capacidad de trabajo, de realizar clases con diferentes ejercicios y temas a la vez (uno por alumno) como símil de lo que serían las partidas simultáneas del ajedrez. Si bien es cierto que el número de alumnos era reducido, siete alumnos por clase; señalando y potenciándolo también como buen docente a sus colaboradores especialmente a Pericas, compañero y amigo de promoción.

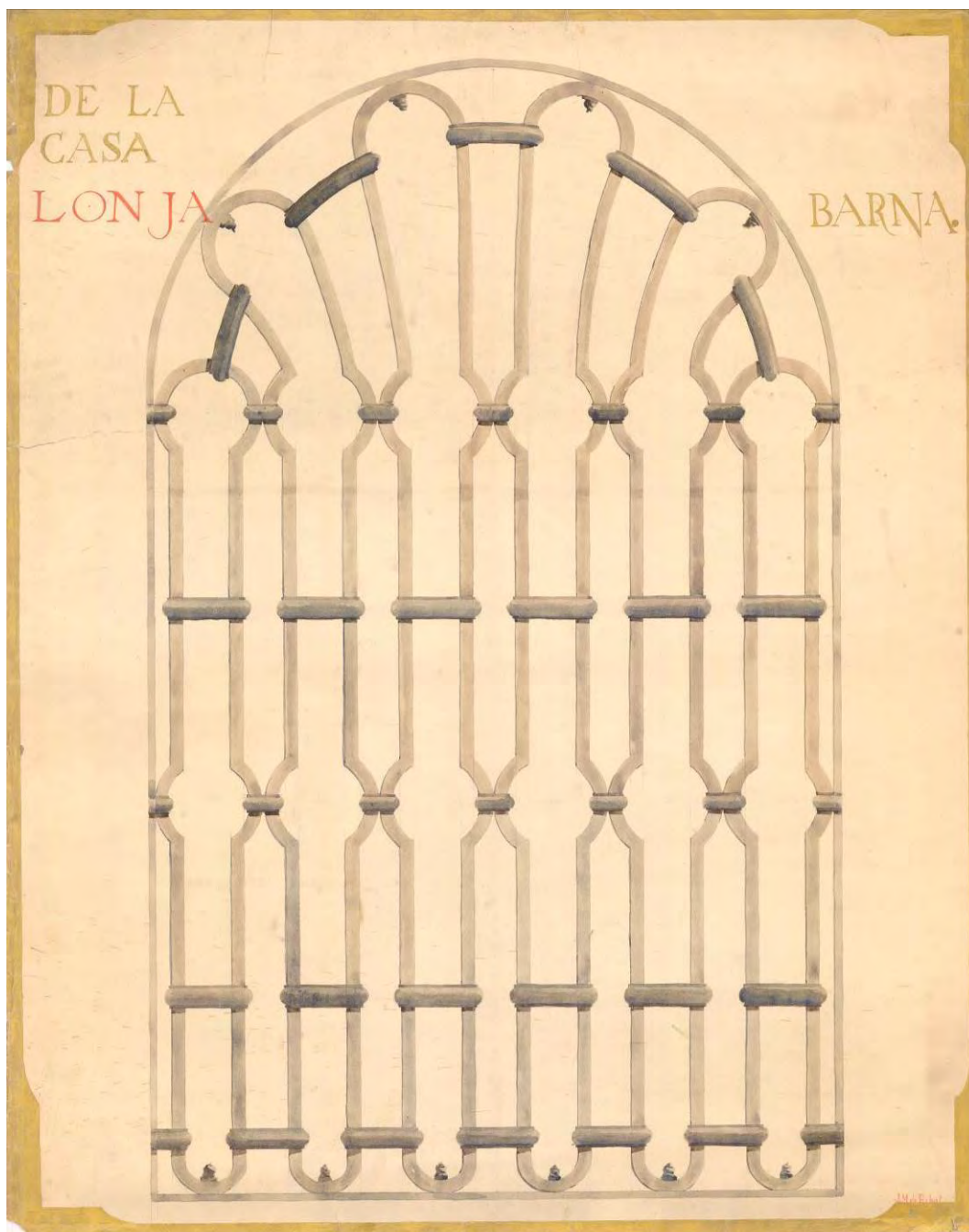
### **¿Qué pasaba en la escuela de arquitectura de la “posguerra”?**

Recuerdo que cuando finalicé los estudios y presenté el Proyecto Final de Carrera, para la obtención del título, en la escuela de Barcelona en el año 1947, acabaron siete alumnos y doce en la escuela de Madrid. (Las dos únicas escuelas que existían en aquel tiempo).

Yo era el primer plan de estudios después de la guerra, iniciado en 1939, constaba de dos cursos de exactas y el famoso “Ingreso”, en que había que superar Matemáticas y Dibujo, estando esta disciplina compuesta por dos apartados: “Figura” y “Lineal”.

La primera promoción de estudios de Barcelona, que se inició después de la guerra civil, corresponde al curso 1939-1940, siendo el inicio de las clases en septiembre de 1939.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Proyecto: De la Casa Lonja Barcelona.  
Descripción: Rejas / Hierros artísticos.  
Autor: Ribot del Balle, Juan M<sup>a</sup> de.  
Fecha: Escala: Medidas: 110 x 87.6cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5175 Cajón: 44  
Técnica: Lápiz, tinta china, acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: Firmado por el autor.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Hierros artísticos / Iglesias - Barcelona.  
Descripción: Sa. María ferro de la trona.  
Autor: Ribot del Balle, Juan M<sup>a</sup> de.  
Fecha: 1914 Escala: Medidas: 63.5 x 96cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5674 Cajón: 39  
Técnica:  
Notas:



Proyecto: Monumentos Funerarios. Capilla de Santa Lucía.  
Descripción: Lápida.  
Autor: Ribot del Balle, Juan M<sup>a</sup> de.  
Fecha: Escala: Medidas: 56 x 123.5cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5115 Cajón: 44  
Técnica: Lápiz, acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: Atribuido a Juan M<sup>a</sup> Ribot del Balle según la Orden de Registro del Curso Jujol – Lápida.

---

### ¿Qué se estudiaba en ese periodo?

En mis inicios de los estudios en la escuela, recuerdo que se estudiaban las Exposiciones Universales de Barcelona de 1888 y 1929. En ésta el choque, aunque no se consideraron muy significativos, que representa Mies van der Rohe con su pabellón Alemania con el resto de edificaciones.

Al finalizar los estudios 1947, empezaban a “sonar” en la escuela los nombres de Le Corbusier y Aalto.

### ¿Qué relación “profesional” tuvo con Jujol?

Siendo alumno de curso de Jujol, fui “contratado” por éste, para dibujar (delinear) algún trabajo recordando mi colaboración en:

- Proyecto de Urbanización en Sant Joan de Espí, proyecto que después no se ejecutó.

- Proyecto de “Bandera” para Tarragona, que el mismo lo hizo en madera (mástil) y su esposa bordó la “carga” (\*) y la “pendiente” (\*\*) de la bandera. Hay que entender que Jujol tenía conocimientos de “Vexilología” (\*\*\*), si bien no toda la teoría en profundidad, si la práctica.



Estandarte de la Piedad, 1943  
“Gremi de Pagesos”



Estandarte Santa sepulcro, 1926  
“Gremi de Pagesos”

(\*) CARGA: Elemento situado en el paño de la bandera.

(\*\*) PENDIENTE: El borde libre de la bandera, el que ondea al aire.

(\*\*\*) VEXILOLOGÍA: Estudia la descripción y las formas de una bandera.

Es curioso resaltar una anécdota técnica de “química aplicada” en este proyecto de bandera / estandarte para Tarragona.

Yo fumaba “vicio” que Jujol no tenía. El mástil de la bandera era de madera, en el cual apareció carcinoma, Jujol siempre comentaba que la nicotina “mata” y se me ocurrió proponerle “infusiones” de tabaco para atacar y matar a la carcinoma con éxito, como así fue, en consecuencia y por necesidad Jujol permitió que fumara su ayudante para obtener colillas para hacer infusiones. El tabaco era caro y escaso y apuraba los cigarrillos hasta quemarme los dedos.

#### **¿Qué otros recuerdos....?**

También colaboré en el proyecto y construcción de un “Baldaquino” para la iglesia de un pueblo situado entre Sant Celoni y Santa Fe del Montseny del que no recuerdo nombre, (ni el que suscribe ha podido localizarlo), que fue colocado un domingo después del oficio, estando Jujol presente y yo colaborando (“echando una mano”)

#### **¿Qué material se usaba para dibujar?**

En este periodo 40-47, el material y soporte para dibujar era difícil de encontrar y caro especialmente en Gerona. Se usaba el papel que se encontraba. Jujol siempre con lápiz de madera que aprovechaba al máximo y sacaba punta con una navaja. Nunca vi que usase pluma estilográfica y para la plumilla se usaba tinta, que se hacía con agua y barra (\*).

El instrumental de dibujo que empleaba en la época era: juego de escuadras, regla, regla “T”, todo ello de madera, con pesas de plomo para “fijar” el papel al tablero. Los tiralíneas, compases y plumillas, eran malos, de poca calidad, difícil de encontrar y caros, por lo que en base a lo que decía el profesor Eusebio Bona (\*\*) “Se proyecta con goma” o sea con el lápiz de grafito y madera.

(\*) BARRA / TINTA: Suspensión de pigmentos de carbono en goma laca o en un agente aglutinante sintético que tenga una base de resina. También podía estar formado por tinta de calamar y partículas de carbón, o bien de hollín.

(\*\*) Bona – Eusebio. Arquitecto Catedrático ETSAB. Gerona 1890 – Barcelona 1972.

### ¿Jujol como arquitecto?

Señalo y destaco de Jujol, que las direcciones de obra eran totalmente personales, que en realidad se podría considera una faceta de arquitectura-escultura ya que acaba haciendo “maquetas al natural”. Un claro ejemplo seria, el altar lateral izquierdo de la Catedral de Mallorca (“simétrico” al de Barceló). Considero que Jujol lo hizo “In situ”.



Lateral izquierdo Catedral de Mallorca



Detalle

Me llamaba mucho la atención el conocido pensamiento de Jujol y que manifestaba a sus alumnos “No concebía poder ser arquitecto, sin saber latín correctamente”.

También señalo la intervención personal de Jujol en la ejecución de las 33 barandas (\*) de la Casa Milá de Barcelona, con su presencia en los talleres de los hermanos Lluís y Josep Badia Miarnau durante la ejecución. Observando las barandas del edificio, seria de fácil señalar, las que se realizaron con Jujol presente en el taller y las que se hicieron según sus directrices pero sin su presencia.

(\*) Baranda de hierro forjado: De carácter “Abstracto” con un conjunto indefinido de algas pero con realismo puntual: una paloma, una máscara de teatro, una estrella de seis puntas, (Leitmotiv de las baldosas del Paseo de Gracia) el escudo catalán y diversas flores.





Baranda Casa Milà



Detalle baranda Casa Milà

**En 1911, se puso la primera en el tercer piso de la fachada del chaflán. Baranda totalmente dirigida personalmente su ejecución por Jujol. ¿Qué se comentaba de la arquitectura en la escuela, durante la época estudiantil?**

Como síntesis y en líneas generales, podría decir que: Gaudí, no tenía valor en vida en el momento de su mayor producción arquitectónica. Igual que la “Casa Milà” y la “Sagrada Familia”. Ni para los profesores ni tampoco para los estudiantes de aquel momento 1939-1947.

El modernismo para los futuros arquitectos ingresados en la escuela 1942-1947, era extravagante y de mal gusto.

El arquitecto que marcaba pauta durante mis estudios fue: Pedro Benavent de Barberá, especialmente el libro de cabecera para los alumnos. “Como debo construir”.

No conocí a Domenech como profesor, aunque si se le reconocía como arquitecto.

Tuve como director de la ETSAB a Francesc de Paula Nebot i Torrens.

Puig i Cadafalch, tenía y se le reconocía un gran prestigio pero no como arquitecto, ni por su arquitectura y obra arquitectónica, sino por: “estudiar el románico” y como “político e historiador”.

Después de la guerra en la escuela, lo que estaba de moda era Herrera y El Escorial, todo lo bueno era “herreriano”. Mies y el resto “no existía”.

Se consideraba que Jujol, tenía que ser el continuador de Gaudí.



Pabellón de Alemania 1929.  
Mies Van der Rohe



Escorial. Madrid. 1563.  
Juan Bautista de Toledo  
Juan de Herrera

**La entrevista al “joven arquitecto” que suscribe la presente, delante de un ilustre gran arquitecto de Gerona de casi 93 años, acabaría enmarcando su frase final, justo antes de dar por acabada la entrevista y despedirnos.**

**“COMO LOS ARQUITECTOS NOS HEMOS PODIDO EQUIVOCAR TANTO”**

**Creo que es de una gran humildad y a la vez de una gran grandeza, creo que una frase que se podría enmarcar en la escuela para los futuros arquitectos.**

**Juan Mercadé.-** Joan M<sup>a</sup> de Ribot es una de las personas que desde el punto de vista arquitectónico tuvo más contacto con Jujol. Primero como alumno y después durante sus años universitarios, colaborador como “delineante” en diferentes proyectos profesionales. Persona muy culta interesada tanto en la rehabilitación y/o reforma de edificios históricos y religiosos como la Catedral de Girona, Iglesia de Sant Nicolau, Monasterio de San Pere de Galligans y otros edificios civiles, donde conjugaba sus conocimientos arquitectónicos con un atento rigor arqueológico y de historiador compaginándolo con una arquitectura moderna actual, quizás muy influenciado por su amigo Alberto Sartorius uno de los arquitectos italianos más reconocido como teórico del racionalismo en Italia. En algunos casos, como la rehabilitación de la Fontana d'Or, (Palacio Gótico) casi sobrepasando los límites del respeto entre la obra original y la innovación restauradora.

Su obra del “Garage Forné”, en 1957, empleando por primera vez la técnica del muro cortina de Girona, fue un proyecto futurista de la época y que fue recogido en el registro del Docomomo.



Garaje Forné



Hotel Alga en Calella

Otros edificios destacados, son la fábrica Optimas, el Hotel Alga en Calella de Palafrugell también recogido en el registro del Docomomo y el edificio donde el residía en la calle Emili Grahit finalizado en el año 1970, donde la intemporalidad del volumen y las fachadas, da una respuesta de permanente actualidad, ya que si uno piensa en lo que decía Coderch “Detrás de cada edificio siempre hay un arquitecto” solo en el vestíbulo del edificio, ya se puede apreciar que hay un arquitecto y que en este caso es Joan M<sup>a</sup> Ribot.

*“En la sagrada Familia todo es providencial!!”*

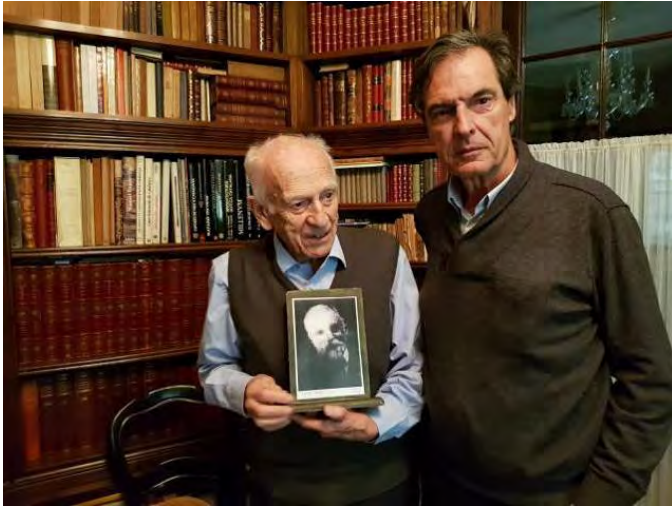
**JORDI BONET ARMENGOL**

B.2.2



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



**JORDI BONET ARMENGOL**

Barcelona 1925

Título arquitecto 1949

Arquitecto Director

Templo Sagrada Familia 1987-2012

Alumno Jujol.

Entrevista realizada.

6 de abril de 2018

**J.M.= Juan Mercadé Brulles**

J.B. = Jordi Bonet Armengol

Voy a visitarle a su casa, mansión señorial situada en la parte alta de Barcelona, me recibe en el despacho – biblioteca, toda la atmosfera y entorno es Gaudí y la Sagrada Familia en estado puro, con numerosos pilares sobre las mesas.



**Juan Mercadé.- Tengo especial interés en hablar de Jujol como profesor tuyo, como arquitecto y su relación con la Sagrada Familia.**

Jordi Bonet.- Todo lo que yo sé y recuerdo sobre Jujol está a tu disposición.

**¿Recuerdas cuando tuviste a Jujol como profesor?**

Si lo recuerdo, aunque primero diría que con la forma de enseñar de hoy no estaría nada de acuerdo y lo digo con todos mis respetos. Yo creo que en mi época de estudiante aprendí mucho.

**¿No hay nada negativo de aquella época de estudiante?**

Yo aprendí mucho, aunque tuve muchas ventajas ya que era hijo de arquitecto, circunstancia que era de gran ayuda, ya que en el despacho de mi padre colaboraba pasando a máquina memorias, dibujando planos....etc.

**¿Qué profesores recuerdas?**

Sobre todo recuerdo un profesor de historia, que cuando hablaba y explicaba a Gaudí lloraba, esto no lo podía decir nadie. Os imagináis un profesor hablando de Gaudí y que le caigan las lágrimas. Era un hecho extraordinario. Este profesor era Rafols.

Rafols se emocionaba cuando hablaba de Gaudí, le caían las lágrimas. Quiero decir que Gaudí era una persona fuera de serie, era una persona extraordinaria e impensable. Pero además Gaudí también era una persona normal, extraordinaria, humana con el que se podía hablar normalmente.

Mi padre que también era una persona extraordinaria trabajó con Gaudí.



**Se levanta y coge dos fotos y señala con un gran orgullo filial.**

El de esta foto es mi padre. Lluís Bonet Gari que murió en el año 1993 a punto de cumplir el centenario.



En la otra foto soy yo Jordi Bonet Armengol con mi esposa que soy un escalador que no escala, solo sube montañas y que antes de subir siempre pienso que hay que bajar y en primer plano mi esposa.

**¿Qué profesores recuerdas con más agrado?**

El primero Rafols, que venía ayudar a mi padre, antes de ser profesor.

Yo fui a una escuela a estudiar el bachillerato, que fue clausurada en el año 1939, por anti - española.

Mi padre vivió casi cien años, y mi madre casi sesenta, cuando murió ella, decía que se encontraba solo. Mi madre tuvo cinco hijos, para criarlos necesitaba ayuda y vino una señora alemana del Tirol, lo cual me permitió aprender el alemán que hablo correctamente. Yo aprendí alemán en casa y de pequeño. Aprovecho para decir, que el saber catalán sirve para aprender lenguas, yo diría que la ventaja es que tenemos muchos monosílabos. El que habla solo castellano le cuesta más aprender lenguas.

Yo nací en la calle Princesa de Barcelona, mi abuela vivía en una casa de propiedad, en el principal.

Mi madre tuvo un aborto consecuencia de vivir una circunstancia muy desgraciada durante la guerra civil, al principio de la misma en el año 1936, aparecieron en mi casa unos milicianos que buscaban a una persona (cura) para darle el "paseo", pero resultó que se confundieron de casa. Pero el hecho fue que para intentar localizar a esta persona y para forzar hablar a mí madre, me apuntaron a mí que tenía diez años con un fusil, lo que le causó un fuerte shock provocándole el aborto. Consecuencia de este hecho, el médico aconsejó a la familia irnos de Barcelona.

Nos fuimos a Ginebra, estuvimos viviendo un mes gracias a la colección de sellos de mi abuelo que me habían escondido en mis bolsillos. Cuando se acabaron los sellos, nos quedamos sin dinero y volvimos a España en tren, a Sevilla vía Irún. En Sevilla vivimos con mis tíos que no tenían hijos, fui a un colegio, pero antes tuve que examinarme, recordando una anécdota. En religión me preguntaron los mandamientos y quede callado, lo que le sorprendió al examinador, insistiendo en la pregunta, yo le dije que solo los sabía en catalán, me admitió que los dijera en catalán y me pusieron un 10, yo soy “creyente”.

**¿Tuvo como profesor a Bona?**

Si Bona, daba dibujo y era muy exigente.

Jujol era un profesor muy bueno. Las clases se daban en castellano por obligación. Pero cuando te corregían personalmente lo hacían en catalán.

**¿Conoces a Carlos Flores?**

Sí, lo conozco es una persona excepcional, éste entiende el catalán.

**¿Llegaste a conocer a Gaudí?**

No. Gaudí muere en 1926. Yo nací en 1925.

**El continuador de la Sagrada Familia, ¿quién fue?**

Domènec Sugrañes, le sucedió Francés de Paula Quintana junto a Isidro Puig – Boada y Lluís Bonet Garí, mi padre.

**¿Cómo es que Jujol no fue el continuador de Gaudí en la Sagrada Familia?**

No lo sé, yo era pequeño.

**En la fachada del nacimiento, el ciprés y las palomas. ¿Pueden ser obra de Jujol?**

Posiblemente, él trabajaba y colaboraba con Gaudí, pero no puedo confirmarlo.

**¿Quién queda de compañero de clase y alumno de Jujol?**

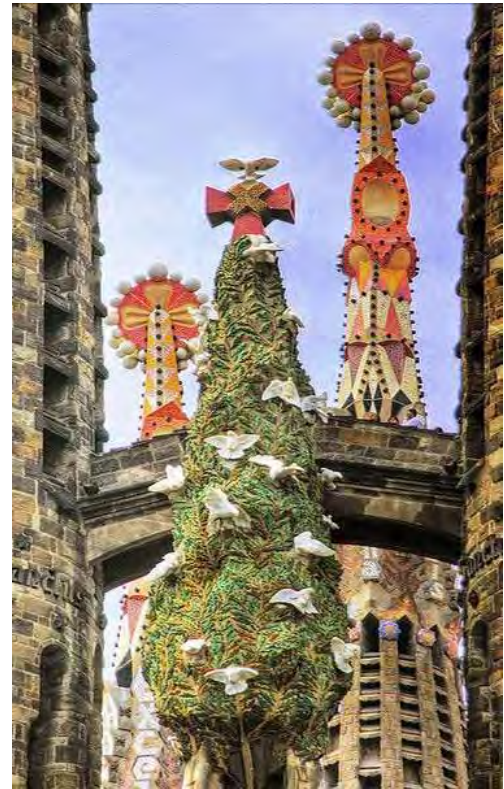
Correa, Bohigas...

Durante dos años fui el arquitecto más joven de España.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Ciprés Sagrada Família



Detalle palomas del ciprés de la Sagrada Família



Arxiu Jujol

**¿Qué profesores recuerdas especialmente?**

Además de los tres mencionados, Rafols, Bona y Jujol, los demás todos por igual.

**¿Cómo eran los estudios de arquitectura en tu época?**

Yo recuerdo en la facultad de ciencias, empezar cincuenta alumnos y al cabo de ocho años acabamos nueve en arquitectura. Después de dos años de selectivo de ciencias, uno de ingreso y los cinco de carrera.

**¿Quién era el director de la escuela en su época?**

Francesc de Paula Nebot.

**¿Recuerdas los ejercicios de Jujol?**

Nos hacía cosas sencillas. Yo estaba muy bien preparado antes de la universidad. Iba a la escuela Blanquerna, situada en lo que hoy es el Instituto Menéndez Pelayo.

**¿Y la relación entre Gaudí y Jujol?**

Era muy buena.

**¿Consideras que Jujol fue el sucesor de Gaudí?**

.....????

**Se encoge de hombros y no contesta.**

**¿Cómo fue tu intervención profesional en la Sagrada Familia?**

Acabé la carrera en 1949. Entré en la obra de la Sagrada Familia para hacer un servicio puntual. Mi padre trabajaba para la Sagrada Familia, pero no en exclusiva ya que trabajaba básicamente para el Banco Vitalicio, hizo todos los edificios de la aseguradora en las capitales de España. Lo del Vitalicio venía de la familia Armengol. Mi tío fue el presidente del banco. Aquí en Barcelona está en Gran Vía Paseo de Gracia, chaflán Sur Oeste, antes había un solar con un chalet. El proyecto era de antes de la guerra de 1936, era un proyecto con el mismo volumen edificado y con un acabado racionalista, pero se ejecutó al acabar la guerra con un estilo más clásico. El edificio del Vitalicio en Valencia, lo dirigió personalmente con tres visitas al mes; se desplazaba con ferrocarril, el viaje a Valencia duraba una noche y dormía en el tren.

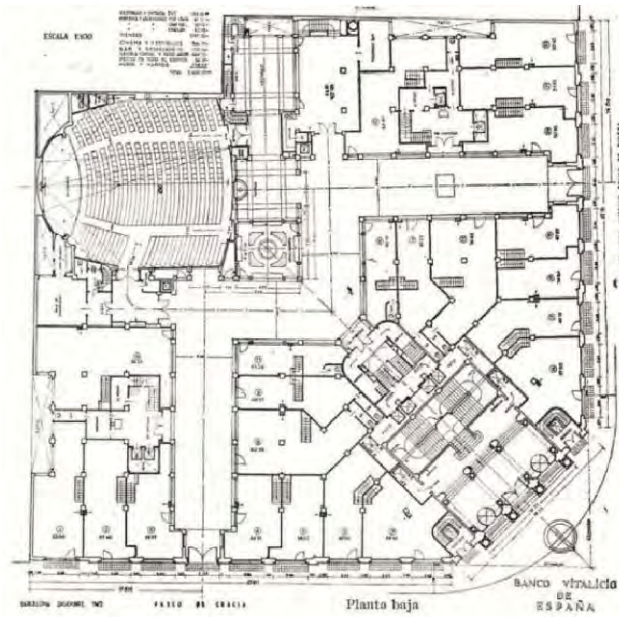
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



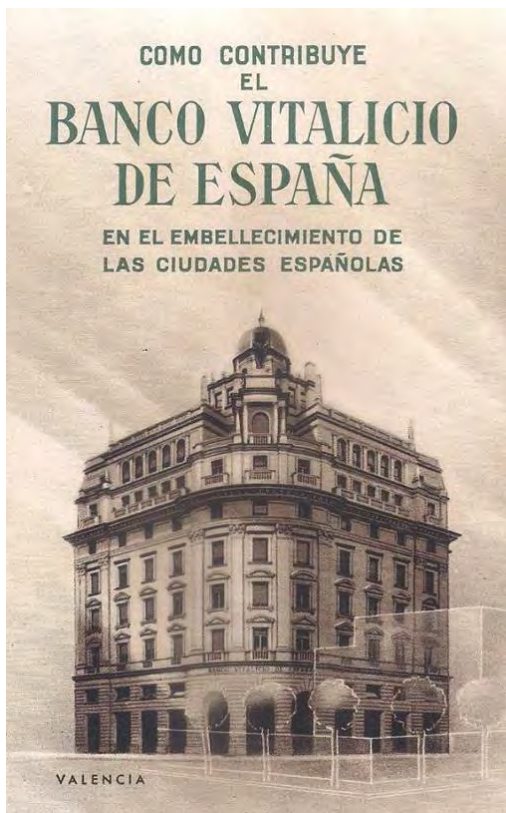
Barcelona



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Barcelona



Valencia



Valencia – Madrid – Palma de Mallorca - Tarragona



**¿Cuál fue la participación de Jujol en la obra de Gaudí, especialmente en la Sagrada Familia, que puedas confirmar como cierta?**

Lo desconozco porque era un niño.

**¿En la Sagrada Familia, te dedicaste en exclusiva?**

Fue una decisión complicada, cuando me lo propusieron (la Junta de Obras), había una gran discusión.... Entre dejarla como estaba y no continuar o derribarla. ¿Y yo debía continuarla....?

Mi padre tenía un gran interés en que se continuaran las obras y que fuera yo el que las continuara, creo que me sentí obligado por esta circunstancia. Si hubiera dicho que no, le hubiera causado un gran disgusto.



**Los proyectos de continuidad de la Sagrada Familia en aquella época ¿dónde y cómo se hacían?**

En mi despacho durante mucho tiempo, después se estableció una oficina en la misma Sagrada Familia.

Primero antes de ser arquitecto, fui miembro de la Junta de Obras de la Sagrada Familia, que fue donde se tomaban las decisiones económicas y donde se me propuso formalizar el encargo como arquitecto.

**¿Rafols que hizo en la Sagrada Familia?**

Rafols dio soporte, especialmente, como profesor de la Escuela de Arquitectura.

**¿Hoy diríamos como consultor externo?**

Sí.

**¿Qué opinión podía tener Coderch sobre Jujol?**

Coderch, decía que Jujol fue el mejor profesor que tuvo y que merecía la pena escucharle.

**¿Qué ejercicios hacíais con Jujol?**

Te hacía ir a tomar medidas por la ciudad (monumentos), para después dibujarlos. En la escuela impartía clases por la mañana, en aquella época se dibujaba mucho, también estatuas.



Proyecto: Columnas / Catedral – Barcelona.  
Descripción: Catedral de Barcelona. Perspectiva militar de la sección de la base de una columna de la nave.  
Autor: Bonet Armengol, Jorge.  
Fecha: 1943-1944      Escala:      Medidas: 74.6 x 57.4cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5053      Cajón: 42  
Técnica: Copia sobre papel. Tinta.  
Notas:

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

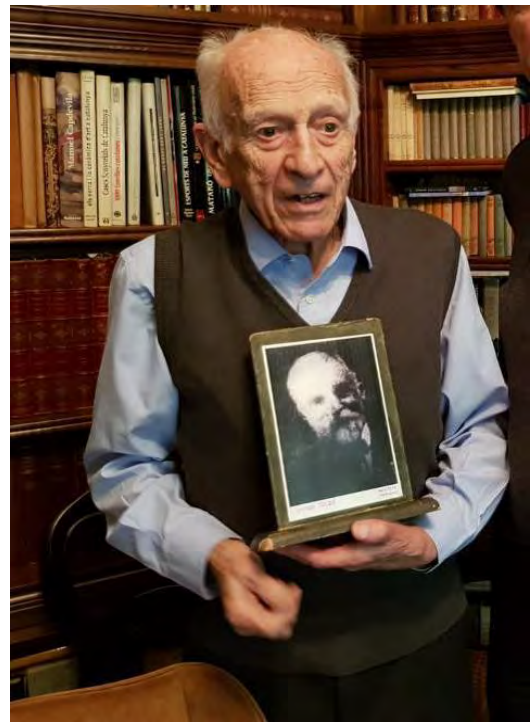
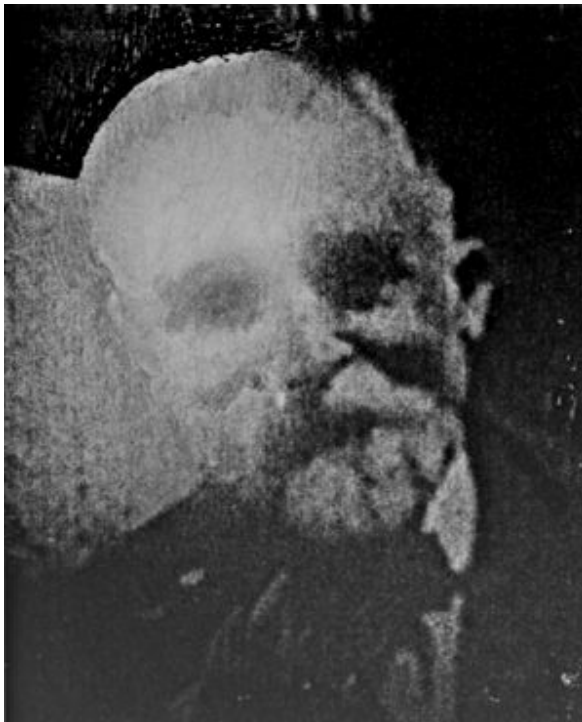


Proyecto: Monumentos Funerarios.  
Descripción: Catl. Claustro: Barcelona. Lápida.  
Autor: Bonet Armengol, Jorge.  
Fecha: 1943-1944 Escala: Medidas: 65 x 50.3cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5023 Cajón: 42  
Técnica: Acuarela y ténpera sobre papel.  
Notas: Dibujo enganchado sobre otra lámina.

**Jordi Bonet indisoluble a la Sagrada Familia, habla, explica y la siente como una parte indisoluble de su vida.**

**Al despedirnos me fijé en una foto y pregunté. ¿Quién es?**

Es Gaudí. Foto sacada de una película que sale Gaudí, en que el flash quemó su cara y yo me vi obligado a redibujarlo. Es la última foto que existe de Gaudí. Mi padre lo admiraba y sobre todo lo veneraba.



**Ya saliendo de su despacho, donde se “respira” Gaudí, hago una última pregunta. Queda la fachada principal de la Sagrada Familia, la más importante, la de la Gloria, la que da a la calle Mallorca ¿quién será el escultor de la fachada?**

No se sabe quién será el escultor. Pero hay suficiente información documental para el proyecto.

**Aprovecha para comentarme el último libro sobre la Sagrada Familia, escrito por él. Explicando alguna anécdota, como que, Gaudí copió un árbol que existía en la calle Marina, como pilar estructural en el interior del templo.**



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



También comenta el entorno de la Sagrada Familia como debería de ser. La posible solución de la fachada principal y que actuación debería hacerse en la manzana frente a ella, donde existe un edificio que fue promovido por la inmobiliaria “Núñez y Navarro” y que hubo gran polémica por la concesión de la licencia de obra.

**Finaliza la entrevista con una frase.**

En la Sagrada Familia todo es providencial!!.

**A continuación comenta que:** en la puerta principal, el arquitecto Jordi Faulí



entonces mi ayudante, escribió en la puerta el Padrenuestro (oración), yo le señalé que a un metro de altura y separados 30cm, deberían colocarse unos tiradores. Dándose la circunstancia y observando que por casualidad los tiradores podían ser unas letras que

sobresalieran de las demás y estas fueran la A y la G, las iniciales del arquitecto Antonio Gaudí.

**Gaudí, la Sagrada Familia y Bonet, son una macla perfecta.**

**Juan Mercadé.**- Curioso e interesante es conocer de viva voz, circunstancias vividas por la saga de arquitectos Bonet, Garí padre y Armengol hijo, respecto a la Sagrada Familia; pero también a la vez sorprendente, en referencia a la relación Gaudí-Jujol y su colaboración en los trabajos del proyecto y obras de la Sagrada Familia.

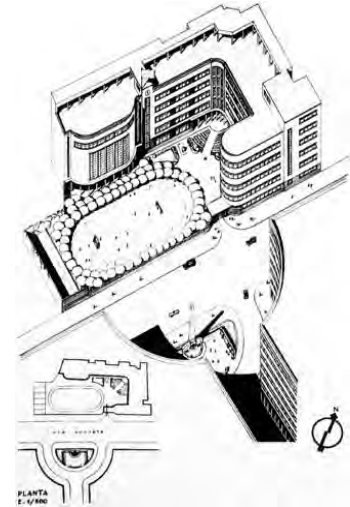
Luis Bonet Garí (1893-1993) padre del entrevistado, pudo compatibilizar el proyecto de la Sagrada Familia que se realizaba en su despacho privado con los grandes proyectos de la compañía de seguros “Banco Vitalicio” por diferentes ciudades españolas, ejerciendo la dirección ejecutiva de los mismos, quizá podríamos decir: “eran otros tiempos”, y sobre todo la relatividad que podía tener en aquel momento el proyecto y la obra del Templo de la Sagrada Familia, con un perfil arquitectónico muy bajo.

Significativas las ventajas de Jordi Bonet, tanto en la formación como en la profesión al ser hijo de arquitecto, especialmente en aquellos años que abundaba el sistema “autodidacta” en la formación arquitectónica.

Jordi Bonet es y se considera a sí mismo “gaudinista total” quizá impregnado por el padre, el cual parece ser fue la persona que durante la Guerra Civil salvó toda la documentación original del proyecto de Gaudí que existía en la Sagrada Familia, que aun no había sido destruida por las hordas anarquistas y por ser el arquitecto continuador durante muchos años del proyecto de Gaudí, primero en su despacho privado y después creando una oficina técnica en el mismo Templo.

Claro nacionalista catalán, que inconscientemente se traduce con cualquier excusa durante la entrevista, incluso desde su periodo del bachillerato en la escuela Blanquerna, edificio del GATCPAC del arquitecto Jaume Mestres, hoy aun en funcionamiento como instituto Menéndez y Pelayo, situado en la calle Vía Augusta de Barcelona.





Arquitecto Jaume Mestres i Fossas 1930 GATCPAC

Confirma y coincide con lo que también decía de Jujol el gran arquitecto Coderch de Sentmenat, considerado referente y “padre” de la arquitectura catalana y española, en cuanto a que Jujol fue el mejor profesor que tuvo, opinión procedente de un gaudinista como él, debemos de considerarla como “dogmática” y cierta.

La religiosidad y el fervor gaudiniano se refleja en los libros que ha escrito sobre Gaudí, llegando a considerar en algún caso la participación de la “providencia divina” en la Sagrada Familia o si mas no como “colaboradora” o “consultora”.

El tema de la autoría del ciprés y las palomas de la fachada del nacimiento de la Sagrada Familia, que el que suscribe siempre teorizaba señalando a Jujol como diseñador y “ejecutor” del mismo. El libro Jujol & Gaudí, de Josep M<sup>a</sup> Jujol Jr., editado el pasado mes de marzo de 2019 lo confirma y explica con todo detalle en las páginas 44,47 y 49.



*“y después lo de ese señor...., Le Corbusier, Ronchamp no me interesó”*

**ENRIQUE COMAS DE MENDOZA**

B.2.3

---



## ENRIQUE COMAS DE MENDOZA

Barcelona 29 de marzo de 1924  
4 de septiembre de 2018

Arquitecto y Jesuita  
Título arquitecto 1949  
Alumno Jujol.  
Entrevista realizada  
23 de julio de 2018

**J.M.= Juan Mercadé Brulles**  
L.B.= Luís Bravo Farré  
C.M.= Enrique Comas de Mendoza

Para conocer la opinión de otro antiguo alumno de José María Jujol, visitamos al arquitecto y jesuita Enric Comas de Mendoza, en una vivienda para jesuitas jubilados en Barcelona donde nos recibe muy amigablemente en la biblioteca.

**Juan Mercadé- ¿Fuiste alumno de José María Jujol?**

Enrique Comas de Mendoza.- Sí.

**Entonces queríamos hablar de tu relación con él, tus recuerdos, tu experiencia, el entorno de aquellos momentos, conocer opiniones de la arquitectura del momento.**

Tu pregunta y yo contestaré si puedo y lo recuerdo.

**¿Recuerdas en qué curso tuviste a José María Jujol como profesor?**

Supongo que después del complementario, en primero de carrera.

**¿Él daba clases en primero? Bravo.**

Mi memoria es fatal, pero en primero o segundo, era al principio de la carrera, puede que en segundo. En primero tuvimos a Florensa que era muy buen





Proyecto: Monumentos funerarios / Claustros / Catedral – Barcelona.  
Descripción: Lápida.  
Autor: Ribas Piera, Manuel. Catedrático de Urbanismo Plan 64 ETSAB  
Fecha: Escala: Medidas: 66.5 x 75.9cm.  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 5139 Cajón: 43  
Técnica: Lápiz, tinta, acuarela y témpera sobre papel. Dibujo enganchado sobre una lámina marrón.  
Notas: Firmado por el autor.

**¿Qué edad tienes?**

Yo nada más que 94.

**Entonces eres mayor que Bohigas y que Correa.**

Si.

**¿Ibas varios cursos por delante suyo?.**

Si, delante de ellos uno o dos años.

**Sí, porque Correa tiene 92, serían dos cursos por delante.**

Si, dos cursos avanzados.

**¿Y recuerdas compañeros de promoción?, ¿nombres?**

Sí. Busó Carreras.

**¿Carreras era de Tarragona?**

No. Carreras era de Barcelona, su nombre completo era Joan María Busó Carreras; uno de Palma de Mallorca, que se llamaba...., estoy viendo la cara pero no recuerdo el nombre (\*), con este me entendía muy bien, bueno ya saldrá. También un tal Juan José Estellés Ceba que era de Valencia, después estaba también este...., Alberto Marqués.

**¿Alberto Marqués?**

Y con quien más me relacionaba es...., que me sabe mal,.....el de Mallorca; caramba no me acuerdo.

**Tampoco es muy importante. De esta generación igual eres el único que quedas como representante.**

Buso sé que murió, Estellés le perdí la pista no sé porque, sé que murió, Marqués murió, Bassó también estaba, sí Bassó pasó a dar clases de construcción.

Después había otro que estuvo en el Ayuntamiento mucho tiempo y se dedicó a las estructuras.

**¿Fue catedrático? ¿Bordoy? Bravo.**

Bordoy era anterior.

**¿Cuántos erais por clase?**

Seis o siete, bueno en clase efectivos cuatro o cinco porque no todos venían.

**¿Por qué? ¿También había gente que hacía “campana”?**

Sí, claro.

**Hacer “campana” con tan poca gente....**

Yo me dormía y un día el profesor, no recuerdo lo que pasó pero me despertó y me dijo: usted siga mientras....no ronque.

**¿Bueno entonces recuerdas que ejercicios hacíais con Jujol?**

Nos enviaba a copiar: inscripciones, letras, dibujar la catedral.

---

(\*) Quizá era José Alcover Llompart.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Catedral – Barcelona.  
Descripción: Catedral Barcelona. Puerta de la Piedad  
Autor: Comas de Mendoza, Enrique  
Fecha: 1943-1944 Escala: Medidas: 82,5 x 78cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5288 Cajón: 47  
Técnica: Acuarela, témpera sobre papel.  
Notas:

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Catedral – Barcelona.  
Descripción: Capitel, figura y arranque de arco. Sección de la moldura del arco sobre dibujada.  
Autor: Barandiarán, Fernando.  
Fecha: 1914-1944 Escala: Medidas: 97.4 x 67.5cm.  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 5471 Cajón: 34  
Técnica: Acuarela, témpera y lápiz sobre papel.  
Notas:

### ¿Escudos heráldicos en la Catedral?

No tanto escudos heráldicos, si no inscripciones.

### ¿Letras? ¿Rotulación?

Las lápidas aquellas que tenían letras con relieve.



Proyecto: Monumentos funerarios – Barcelona.  
Descripción: Catedral de Barcelona. Claustro. Lápida.  
Autor: Comas de Mendoza, Enrique.  
Fecha: 1944 Escala: Medidas: 69.5 x 124cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5348 Cajón: 52  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas:

**Pero Correa contó que también os hacía copiar lápidas.**

### ¿Eran solo letras o eran dibujos también?

Lapiditas en la Catedral o donde fuera....Yo recuerdo de él, aparte del lapicito tan pequeño que siempre llevaba, le presenté un dibujo, bueno había varios dibujos en la misma hoja, hice unas rayas separándolos....así.... y Jujol dijo....esto parece de niños.

### ¿Había solo letras o había dibujos?

Lo que hacíamos era con un papel carbón, como si fuera difuminado y entonces situabas el papel sobre la lápida.



**¿Cómo calcarlo?**

Sí, situas el papel sobre la lápida y como tiene carbón era cómo calcar el modelo original sobre la lápida a tamaño natural.

**¿Sobre la lápida a tamaño natural?**

Recuerdo que les dije a Busó y Bassó Birulés, hacer el rosetón de Sant Cugat y ellos le preguntaron ¿a qué tamaño? Y él les contesto a tamaño natural.

**Nosotros (\*) lo hacemos ahora y el personal nos “corren a gorrazos”.**

Y lo hicieron al natural. Entre los dos: Busó y Bassó Birulés.

**¿Tenía como tres metros el diámetro? Bravo.**

No, no, como mínimo tenía seis metros, Uf, era enorme.

**¿Y con qué material trabajabais? ¿Se encontraba papel bien para trabajar?**

Sí. Papel Cansón, el que fuera, papel vegetal....

**Bueno porque en el año 49 era diferente, yo estuve hablando con De Ribot de Gerona, que empezó la escuela año 39 y acabó en el 44, debía de ser de dos o tres promociones delante de ti y decía que trabajaba con el papel que se encontraba, ya que era en plena posguerra.**

Pues yo lo encontraba todo, papel Cansón, teníamos, papel vegetal, teníamos papel sulfurizado...

**¿Qué años eran? Bravo.**

Yo empecé en el 41 y terminé en el 49. En la universidad con el selectivo. En la escuela en el 44. El complementario en el 43.

**¿Debía ser el selectivo de Ciencias?**

Sí, sí.

Es que yo lo recuerdo como abajo y después arriba, porque en el edificio de la Plaza Universidad; en la planta baja se hacía el selectivo de ciencias y después se subía arriba a estudiar Arquitectura.

---

(\*) Luís Bravo - Profesor titular. TU. ETSAV  
Juan Mercadé - Profesor titular. TEU. ETSAB

**¿Cómo fue lo de estudiar la carrera de Arquitectura?**

Un día terminado el bachillerato mis padres estaban tomando café en el comedor, yo pasé por al lado y me dijeron: ¿Enrique ya te has matriculado en la escuela? Y yo dije, ¿en qué escuela? Y me respondieron, en la de Arquitectura. Fui allí a preguntar y me dijeron que la matrícula era en el mes de septiembre.....Esto era en el mes de agosto.

En la Plaza Universidad en el edificio de la Central, estaba arquitectura en el tercer piso en una de las torres.

**¿Le llamaban “la Siberia”?**

Algo así.

**Según Joan Bassegoda. Le llamaban “la Siberia”, por el frío que se pasaba en invierno.**

**¿Recuerdas algún ejercicio más de Jujol?, ¿las láminas?, ¿las rotulaciones?**

No recuerdo. Solo recuerdo que íbamos a trabajar con lapidas y copiarlas.

**Era una asignatura bastante de dibujo.**

Si era total de dibujo. Creo recordar que la llamaban dibujo artístico.

**¿Y entonces una persona como tú que entraba y decías que no sabías dibujar, cómo aprendías?**

No. no eso yo no lo he dicho, yo no he tenido dificultades para el dibujo. Es que yo iba a la Baixas (\*\*), enseguida me pasaron con los veteranos. Era la academia que estaba en la calle aquella que va a la Plaza del Pino.

**Sí, en las Galerías Maldà. Yo también había ido a hacer prácticas de acuarela y carboncillo.**

**Yo de estatua. Bravo.**

Pero no tengo presente, si era un local o era un piso.

---

(\*\*) Baixas. Academia de Bellas Artes, situada sobre las galerías Maldà. Muy conocida en la época, por preparar para los accesos a las Facultades de Bellas Artes y Arquitectura, respecto a esta la asignatura específica de dibujo artístico.

**Era un piso, pero se podía entrar también por dentro de la galería pero daba a la fachada de Maldà.**

**Yo cuando iba a las Baixas....recuerdo también un ayudante. Bravo**

**Debía ser el padre Baixas,.... ¿o el hijo?**

En el año 41-42

**Y en esa época era joven. Bravo.**

Unos 40 años.

**40 años en el setenta más 30, puede ser, el hijo.**

**Yo fui en el 65. Ya puede ser, estaba mayor y le temblaba un poco el pulso.**

Bravo.

**Yo fui en el 70. Recuerdo que fumaba mucho.**

Fumaba mucho, con las batas aquellas que llevaban....

Estaba Fidel su ayudante, que se cuidaba del color y de poner orden.

**Así ya funcionaba la Academia Baixas. Si me suena un ayudante que tenía que se llamaba así.**

El que se encargaba también de la limpieza.

**En aquel momento que tuviste a Jujol. ¿El dibujo era dibujo artístico, con aplicación directa a la arquitectura?**

De arquitectura hacíamos poco.

**Bueno si era arquitectura, arquitectura funeraria, lapidas, arquitectura religiosa, rosetones, escudos también heráldicos de adorno de la catedral.**

No lo recuerdo.

**¿Diseño de cerámica?**

Tampoco lo recuerdo.

Hacíamos diseño, un poco libre. Para separar los dibujos hacíamos unas rayas previas.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Baldosas de Valencia.  
Descripción: Baldosas.  
Autor: Barba Corsini, Francisco Juan.  
Fecha: 1939 Escala: Medidas: 100 x 69.7cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5539 Cajón: 53  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: Título de la catalogadora. En el dorso de la lámina: "Baldosas (de varias procedencias)".

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Baldosas de Valencia.  
Descripción: Baldosas de Valencia.  
Autor: Gimeno Rovira, Luis.  
Fecha: 1947      Escala:      Medidas: 130.5 x 59.5cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5348      Cajón: 51  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas:

**¿Varios dibujos en una hoja y los separabais con líneas? Yo en clase también lo pido, haces un dibujo y haces otro, pero considero no hace falta que se ponga una raya de separación.**

**Hablaba solamente de dibujo Jujol, ¿no hablaste de arquitectura?**

Bueno supongo que alguna vez hablaría.

**¿Pero no recuerdas? Bravo**

No. Pero por ejemplo el rosetón era un dibujo con acuarelas.

Eso se lo encargaron a Bassó y Busó. Y era en colores, acuarelas.

**¿Y qué profesores recuerdas más con interés de esta época?**

Florensa.

**Florensa que estaba en primero. ¿Y enseñaba?**

Construcción. Algo así. Y después había también algún otro. De Florensa es el que me acuerdo más, también recuerdo a Canosa el de geometría descriptiva.

**Geometría descriptiva. ¿Canosa ya estaba?**

**Sí. Canosa cuando yo estudiaba ya era bastante mayor. Bravo**

Si en geometría descriptiva. Quien había en aquella época, era Canosa.

**Pero en el año 45. Si podía ser Canosa joven con unos 25 años, se llamaba Marino Canosa Gutiérrez perteneciente a una numerosa saga de arquitectos.**

**Recuerdo que hacía dibujos en la pizarra, con la escuadra y el compás, con unas escuadras de madera enormes y dibujaba en la pizarra con una gran precisión. Bravo**

Esto no lo recuerdo yo. Había uno que no sé lo que le pasaba, dibujaba en la pizarra, pero que era como un poco ciego. No sé cómo se llamaba, éste era muy buena persona, pero no sé cómo se las arreglaba pero dibujaba con orden.

**¿Y qué profesores más recuerda?**

Canosa, de geometría descriptiva.

De matemáticas un hombre famoso muy bueno.

**¿Pi Calleja?**

Pi Calleja no, estaba abajo en la universidad, en estructuras.



**¿No sería Terradas padre?**

Había un Terradas pero no era estructurista no sé de qué asignatura, pero el que digo yo, era muy buen profesor, muy buen matemático y muy buen estructurista. Nos puso un examen de estructuras de una bóveda para que la calculáramos y se sabía hasta el resultado con decimas de metro. ¿Cómo se llamaba éste? Muy bueno como profesor, muy bueno como arquitecto y sobre todo como estructurista.

**No sé quién podría ser.**

**¿Era arquitecto? Bravo**

Si era arquitecto.

**¿Jordi Dou Mas de Xaxá?**

Dou lo tuve en geometría.

**¿Jordi Dou?. Pero éste era matemático también.**

Si, si. Éste era de geometría. Buen profesor, muy serio, siempre llevaba unos pantalones muy bien planchados un poco por encima del zapato que se le veían unos calcetines amarillos.

**Ya debías de coincidir con Federico Correa que siempre iba muy elegante.**

**¿Coincidiste con Federico Correa?**

Si coincidimos. Nos conocíamos. Hay algunos que repetían. Correa dibujaba estupendamente, dibujaba el ojo perfecto, iba de menos a más (De lo pequeño a lo grande).

**Es lo contrario de lo que hay que hacer y lo que está escrito en los tratados.**

Lo contrario de lo que yo haría, pero él empezaba así.

**No sabía que Correa empezaba así sus dibujos.**

**¿Jujol os hacia demostraciones? ¿Dibujaba él? ¿Recordáis como dibujaba? ¿Dibujaba en la pizarra o en el papel? Bravo**

No me acuerdo de esto.

**¿Por qué dicen que dibujaba muy bien? Bravo**

Bueno con su lapicito cortito y hacia sus dibujos para enseñárnoslos a nosotros.



**¿Y la rotulación que hacías con él? Porque uno de los clásicos de Jujol era rotular.**

No me acuerdo.

**De aquella época como profesores en un ranking, ¿a quién pondrías primero?**

Florensa era muy buen profesor, también Canosa.

**¿Y Jujol que tal? Fue uno más o crees que....**

Jujol te enseñaba a dibujar.

**¿Se hablaba de arquitectura con Jujol? ¿Hablaban de Gaudí?**

**Hablaba Jujol de las obras “famosas” o distinguidas que había realizado, como podría ser el pebetero de la plaza España y el Palacio de la Metalurgia que hizo junto con Calzada, para la exposición del 29?**

No solía hablar de sus obras.

**¿Y los otros profesores hablan de sus obras. Florensa y compañía alguien hablaba de sus obras?.**

Por lo menos yo no recuerdo. Si hablaban, no me quedó grabado.

**O sea que el “ego” arquitectónico de los arquitectos, ha sido un fenómeno reciente, esto en aquella época no se daba, debían ser más humildes más humanos, menos divinos, porque ahora los divinos y aspirantes a divinos....en fin.**

**¿Y de que arquitectura se hablaba en aquella época en la universidad, se hablaba de arquitectura extranjera o solamente española?**

No sé de qué se hablaba. Me compré un libro que había mucha arquitectura contemporánea, estaba en inglés, pero en inglés americano.

**Porque en aquella época había uno que se llamaba “Summa Artis”, en realidad era una enciclopedia de la editorial Espasa Calpe.**



¿De arquitectura? Bravo

No, era de arte pero era el que tocaba algo más de arquitectura que el resto. "Summa Artis". Lo recomendaba especialmente por Sostres cuando fue profesor y Catedrático de historia de arquitectura. Por la edad, igual es de tu época más o menos.

¿Sostres Maluquer? ¿Lo recuerdas?

¿Sostres estaba en el Ayuntamiento de Barcelona?

Sostres no recuerdo, el que estaba en el ayuntamiento de Sant Joan Despí era Jujol.

¿Bona era profesor, que recuerdo tienes? Bravo

Muy buen profesor, la primera clase que tuvimos con él, hicimos un dibujo que estaba copiado de las Teresianas de Rambla Cataluña.

Cuando le presenté el dibujo me dijo, "arquitectura es orden y usted aquí no tiene orden". "Arquitectura es orden" decía Bona.



Casa Serra  
Diputación de Barcelona  
Puig i Cadafalch

**¿De Rambla de Cataluña. El de Puig i Cadafalch. Es el edificio donde está ahora la diputación?**

No sé de quién es.

**¿Bona era de proyectos?**

Si, algo así.

**Sí, lo que pasa es que en aquella época las asignaturas eran menos estancas. No había tantos proyectos, era más generalista. Bravo**

Ya pasado el complementario, había proyectos. El último año de carrera eran proyectos.

**Coderch también era de esta época. Bravo**

Coderch, también lo era, pero no recuerdo exactamente.

**Coderch tuvo a Jujol de profesor.**

**Consultaré el libro de los “125 años de la Escuela de Arquitectura”. Salen las promociones hasta el año 1975. Bravo**

Estaré hasta yo.

**Estás, con tu promoción.**

Éramos 10. Estaba Estallés que era de Valencia.

**Cada año acababan tres o cuatro o cinco. Bravo**

Bueno cuando acabábamos. Estaba Busó, Marqués, el de Baleares de Palma, con el que más me entendía yo.

**¿Era un apellido mallorquín? ¿Llabrés?**

Este no era de mi curso, era anterior o posterior. Pero el que vivía en Mallorca y es de Palma era Nicolau.

En Mallorca fue un cargo político, pero como se llamaba, ahora no me acuerdo.

**Concejal, Delegado de urbanismo?**

No, no, político político....no recuerdo.

**De arquitectura de que se hablaba, no se hablaba como ahora, que si éste ha hecho esto o lo otro....?**

Algo deberían de hablar, pero yo no recuerdo. Pero yo decía no me interesa lo que hacen los otros, me interesa lo que hago yo.

**¿Historia Arquitectura recuerdas si se estudiaba historia de arquitectura?**

Si, lo que pasa que en la historia de arquitectura hacíamos dibujitos. Como se llamaba este, uno que llegaba siempre tarde, la clase empezaba a las diez y él siempre llegaba sobre las once y media o así, pisando la clase siguiente.

**¿Y de Gaudí que se decía. Se hablaba de Gaudí?**

No especialmente que yo recuerde. Se hablaba de la Sagrada Familia, claro.

**Pero de la Sagrada Familia se hablaba en positivo o en negativo?**

En positivo, fuera de este....como se llamaba....Bohigas.

**¿Éste que decía?**

La Sagrada Familia que la dejen como está o que la tiren al suelo.

**¿Y tú qué crees de la Sagrada Familia, hay que acabarla o no?**

Claro que hay que acabarla.

**Hay que acabar con las directrices actuales?**

Hay que acabarla como estaba pensada por Gaudí.

**¿Qué piensas si Jujol hubiese acabado la Sagrada Familia? sería igual o sería diferente?**

Alguna variante habría, pero se habría adaptado bastante.

**¿Eras compañero de Bonet, el que continuó la Sagrada Familia?.**

Jordi Bonet, sí, éste era amigo mío.

**¿Conoces al actual arquitecto de la Sagrada Familia?**

Sí. Era de los escoltas, Jordi Bonet estaba buscando un arquitecto para que lo sustituyera cuando él lo dejara y me lo propuso a mí. Y yo le dije: "oye Jordi que yo tengo un año más que tú". Y entonces le propuse a Jordi Faulí.

**Jordi Faulí está llevando ahora el proyecto y dirección de la Sagrada Familia.**

Sí y muy bien.

**¿Después fuiste Jesuita?**

Sí, soy Jesuita.

**¿Y cómo fue? ¿Cómo compatibilizaste una cosa con la otra?**

Lo podía compatibilizar con cualquier cosa. No había ningún problema.

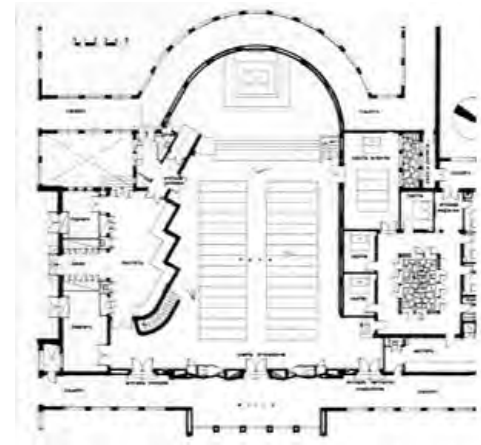
**¿Cuándo te hiciste Jesuita? ¿Después de acabar la carrera?**

Cuando acabé la carrera llevé alguna obra y entonces entré en la compañía de los Jesuitas, en cuanto finalicé los estudios pertinentes de los Jesuitas, me mandaron a América tres años a Bolivia para construir el obispado de allá, hice alguna otra cosa también, después volví y me encargaron Raimat hacer la iglesia del noviciado de allá.

**¿Raimat en Lérida?**

Sí, en Lérida. Esta iglesia es de las obras que yo creo es una especie de milagro, que está muy bien, también le han puesto una placa de las obras perteneciente al DOCOMOMO, como una de las más representativas de aquel momento.





Iglesia Raimat  
Autor: Comas de Mendoza

**¿Un estilo antiguo? ¿En qué estilo la podría incluir?** Bravo.

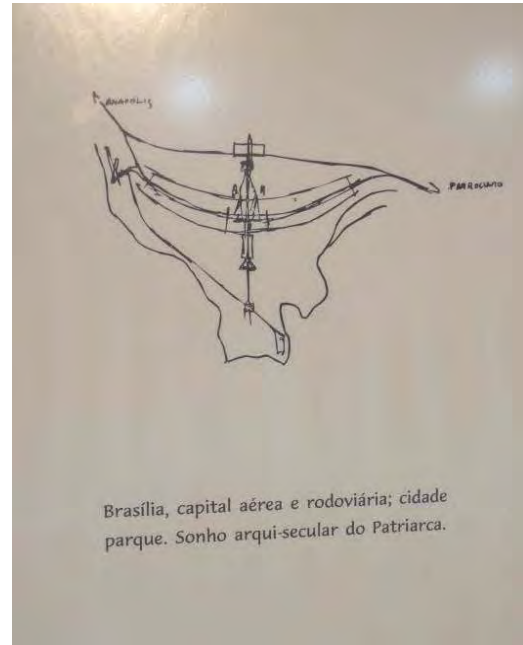
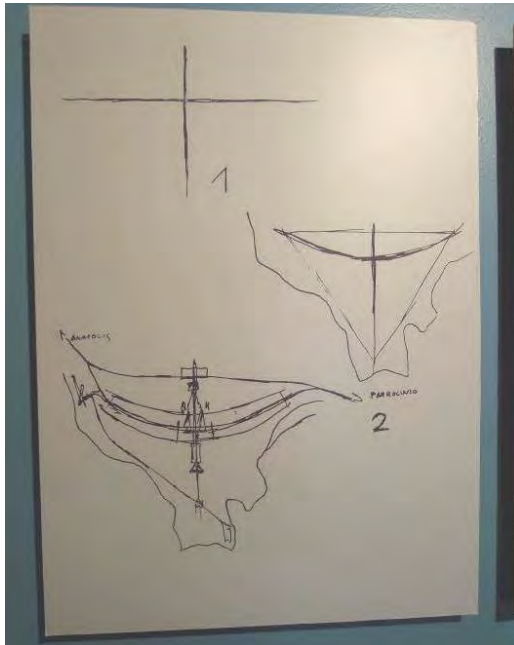
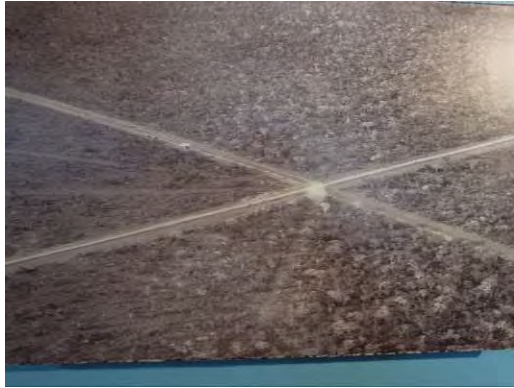
Un estilo mío. Yo hice proyecto inspirándome en algunas iglesias que vi por Alemania. Era una iglesia moderna, yo venía de América y allí moderno había poco, especialmente en Bolivia donde yo estaba. También Estuve en Brasil.

**¿Brasilia ya estaba construida?**

Estaba ya el proyecto y ejecutándose. El embajador español me puso un avión a mi disposición para ir a Brasilia, pero me dijo está en obras, yo le comenté así pues no vale la pena. Y no fui, pero estaba construyéndose entonces. Yo en América estuve en el año 57 o 58.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Idea y ejecución de Brasilia.

**En el 56 empezó Brasilia.**

Yo estuve en el año 58. ¿Qué estábamos diciendo?

**De la iglesia de Raimat. ¿Qué estilo era?**

**¿Moderna? ¿Copiando de un estilo antiguo? Bravo**

No, no, yo no copié nada. Me inspire en no sé qué, aquella iglesia era moderna, porque yo pedí que me dejaran hacer un viaje por Europa, para ver iglesias modernas y la compañía me facilitó un viaje por toda Europa. Visité Alemania por supuesto y también Suiza.

Y después lo de ese señor....., Le Corbusier, Ronchamp no me interesó. Pues yo vi todo aquello y salió lo que salió, pero no intenté copiar nada de aquello, algún detalle sí. Esos ladrillos que están puestos así en la fachada de la iglesia, nos enseña una foto, los encontré por Alemania.

**Pues está bien hacer un viaje por Europa para dar respuesta a un proyecto.**

Las cosas me gusta hacerlas bien.

**Bueno esto también lo hizo Mitjans con el campo del Barça, porque en esa época hacer un viaje era un algo muy importante.**

Bueno si....fui a Suiza, Ronchamp (Francia) y Alemania.

**¿Y estos viajes quién los pagaba?**

La compañía, como promotor de la iglesia de Raimat.

**¿Era de la compañía de los Jesuitas la iglesia Raimat?**

Sí. Del noviciado nuestro de Raimat y esta iglesia salió muy bien, es un milagro, un milagro del Espíritu Santo.

**¿Y con Ramón como empezaste, porque con Ramón Espar (Arquitecto profesor de dibujo de la ETSAB) trabajasteis mucho tiempo juntos?**

Ramón Espar estaba en la congregación Mariana, e igual que yo, también había estado con los Jesuitas y allí nos conocimos, no me acuerdo muy bien, pero le propuse que trabajáramos juntos pero le dije que no tenía despacho y entonces nos buscamos en la plaza aquella, en la Travesera de Gracia.... en la plaza, como se llamaba.....?

**En la plaza Gala Placidia....Travesera de Dalt. ?**

Eso Travesera de Dalt. Y allí nos montamos en un piso que era de su padre, en una habitación un despacho.

**¿Y Miguel García Lisón que era compañero suyo, lo conocías?**

**Fue Catedrático de dibujo en la escuela de arquitectura.**

García Lisón me suena, pero no me acuerdo.

**Una cosa que es curiosa de la exposición del 29 aquí en Barcelona, es todo el tema de Montjuic con un estilo muy claro, definido y muy regulado por el Ayuntamiento y en cambio aparece el pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe. ¿No sé comentaba este proyecto?¿No se comentaba en la universidad?**

Se comentaba como un ejemplo de arquitectura moderna buena.

**Y entonces si era un ejemplo de arquitectura moderna buena, la exposición del 29 no se podía calificar como buena, ¿no? ¿Cómo se calificaba?**

Esto era lo normal y el otro era lo bueno.

**¿Rubió Tudurí no era profesor? El de los jardines.**

En los jardines estaba Ribot.

**Ribot ¿Era profesor en la escuela?**

Yo no sé si era profesor, pero estaba en los Jardines del ayuntamiento.

**Bueno en principio es lo que queríamos saber de Jujol, su experiencia con él, si tienes algún recuerdo de específico?**

Como recuerdo eso “.....es de niños....” separar los dibujos con líneas y lo de emplear un lápiz muy pequeño para dibujar.

**¿Cómo profesores como sería tú ranking?, ¿el pódium?, si podía estar incluido Jujol o en este caso no porque considerabas que...?**

¿De profesores?.

**Sí, pero me refiero si lo tienes en la lista de los primeros de los más destacados o de....?**

Jujol de los medios; los que recuerdo como más destacados, pero que no me acuerdo del nombre, era el de estructuras y el de matemáticas.

**¿Hizo alguna obra importante que podamos recordar, el de estructuras?.**

**No sé quién podría ser, miraremos el libro de la historia de la ETSAB.**

Era muy bueno este.

**¿Era bueno como arquitecto? Bravo**

Como arquitecto, como constructor, más que nada.

**¿No sería Bassegoda? Bravo**

Bassegoda, yo era compañero de su hijo.

**Tú eras compañero de Buenaventura no de Juan, el padre también se llamaba Buenaventura y era catedrático.**

El padre me tenía un poco enfilado. Porque decía que: "Si la carrera durase un año más, no la terminaría porque yo no sé la dejaría acabar", no me veía muy bien su padre. Pero su hijo Buenaventura y yo éramos muy amigos, su hermano Juan era seis años más joven.

**A Buenaventura Bassegoda i Musté padre lo tuviste como profesor supongo.**

A Bassegoda sí.

**¿Cómo profesor de tecnología de construcción?**

Ese también era un profesor de aquellos que cumplen.

**No sé quién podría haber más entonces.**

Folguera también lo tuve y este era bueno, pero era de otra cosa, el que recuerdo muy bien es a Florensa.

**¿Ya dabais hormigón?**

Sí, también, lo que pasa es que el profesor de hormigón también era uno de estos que no cumplía. Yo hormigón aprendí por mi cuenta.

**¿Jujol sí que debía cumplir?.**

Jujol sí que venía. El hacia su clase a su manera y siempre cumplía.

**¿Hierro también dabais?**

Sí. Hierro y Hormigón.

**¿Cómo recuerdas tu currículum universitario?**

Selectivo de Ciencias y curso de Ingreso y después seis cursos.

**¿Con el proyecto incluido? El proyecto final de carrera me refiero.**

Sería el proyecto, después se puso el Doctorado.

**Exacto cuando hacías el primer proyecto eras Doctor. Bravo**

Cuando yo acabé no había Doctorado. No era Doctor. Cuando terminabas si hacías un proyecto y lo presentabas en la Universidad eras ya Doctor. Yo hice el proyecto, por eso soy Doctor. No tengo el título, porque ninguno lo teníamos. Fui a ver a Bonmatí el secretario de escuela y se lo dije.

**Bonmatí también era Jesuita. Fue Jesuita pero no fue ordenado, ¿No?**

No sé. Recuerdo que le dije, yo soy Doctor pero no tengo el título. Y él me contestó, eres Doctor igual. Con título o sin título que importa. A quien le importa el título....!!

**Juan Mercadé.-** Curiosamente de todos los alumnos de Jujol entrevistados, es el que menos lo recordaba como profesor, aunque sí su personalidad y los conocimientos que le transmitió. Señala y corrobora el tipo de enseñanza y ejercicios que realizó con él. Recuerda la necesidad que se tenía cuando se estudiaba arquitectura, respecto al “autodidactismo complementario” y a las “prácticas” a realizar especialmente en alguna disciplina como el dibujo, señalando en su caso la academia Baixas, la más famosa en los círculos estudiantiles de arquitectura durante mucho tiempo y que casualmente el que suscribe la presente así como su director Luís Bravo, también fueron alumnos de la misma.

Destacar la “curiosidad” de la técnica de dibujo que tiene el arquitecto Federico Correa que es desconocida: empezar a dibujar por el detalle y terminar por la generalidad (de pequeño a grande).

Los proyectos en su época eran una signatura que conjugaba conocimientos de dos diferentes asignaturas más que de diseño. Comas de Mendoza, quizás influenciado por su vocación religiosa de ser jesuita además de arquitecto, es un claro defensor de la continuidad de la Sagrada Familia. Curioso y casual el que fuera propuesto como arquitecto continuador de la Sagrada Familia, declinando

por edad el ofrecimiento y proponiendo al arquitecto Jordi Faulí que con el tiempo acabaría siendo el actual arquitecto de la obra.

Hizo las “Américas” construyendo para la compañía de Jesús en Bolivia; con gran satisfacción señala su obra de la iglesia del noviciado de Raimat en Lérida, como la mejor realizada. Curiosamente después de realizar un “viaje consulta” por Europa para conocer lo que se estaba haciendo en aquellos momentos, reconoce su fuente de inspiración “germánica”, pero sin especificar si de iglesias católicas o también de iglesias protestantes, recordando haber “encontrado” en Alemania un aparejo de ladrillos diferente a los locales, que cree le da un toque internacional a su proyecto.

Concluyendo la entrevista arquitectónica, con la sorprendente y curiosa afirmación de que conocía la obra de “un señor” llamado Le Corbusier, pero por lo que nos comenta sobre el mismo, no le llamó la atención, aún después de haber visitado Ronchamp recién terminada en el año 1955 cinco años antes de Raimat (1960).



*“¿Te podrías imaginar la Sagrada Familia continuada por Le Corbusier?”*

**ORIOl BOHIGAS GUARDIOLA**

B.2.4



## **ORIOI BOHIGAS GUARDIOLA**

Barcelona 20 de diciembre de 1925

Título arquitecto 1951  
Catedrático Proyectos ETSAB  
Director ETSAB 1977-1980  
Alumno Jujol.  
Entrevista realizada  
26 de junio de 2013

**J.M.=Juan Mercadé Brulles**  
O.B.= Oriol Bohigas Guardiola

Oriol Bohigas me recibe a las cuatro en punto en la biblioteca de su despacho profesional de la plaza Real de Barcelona, después de hablar de su época de Director de ETSAB y mi colaboración con su equipo de dirección como miembro de Jefatura de Estudios, paso a iniciar una entrevista para conocer opiniones e impresiones de un destacado antiguo alumno de Josep María Jujol, la cual transcribo según discurrió.

**Juan Mercadé.- El objetivo de ésta, es conocer tu opinión sobre Jujol arquitecto, que creo ha quedado eclipsado por Gaudí. Según mi opinión podría considerarse técnicamente más completo que Gaudí, pero que en este mundo una cosa es serlo y la otra es que los demás lo sepan y que también lo quieran admitir.**

**Dicho esto si me lo permites, voy a hacerte unas preguntas.**

**¿Jujol qué asignatura te dió? ¿Composición?**

Oriol Bohigas.- No. La asignatura era de primer curso: "Copia de Elementos Arquitectónicos". Aunque tuve dos profesores. El otro profesor que no recuerdo su nombre, nos hacía copiar modelos naturales....pájaros, elementos de la naturaleza. Jujol nos hacía copiar elementos arquitectónicos.

**¿Cuántos erais en clase?**

Dieciséis.... diecisiete. Podía variar en más o menos uno o dos, dependía de si habían dejado el curso o lo remontaban.

**Yo estuve con Joan de Ribot en Girona, que acabó en el 1947. Tú acabaste en el 1951, cuatro años de diferencia respecto a Ribot. Recuerdo que le pregunté, ya que en algún momento puede ser difícil situarte en el tiempo,...en su tiempo. ¿Cuántos eran ellos en clase? Me contesto: “siete”, comentándole que esto era como ir a clases particulares. Con los números de estudiantes de la actualidad....parece el equivalente a una universidad americana y muy elitista.**

**¿Sobre qué papel dibujabais?**

Papel Cansón.

**Los arquitectos Ribot y Brullet padre, habían trabajado como delineantes en el despacho de Jujol, en su época de estudiantes; aunque fueron excepciones ya que Jujol, se lo hacía todo él. Ribot me comentó que era un auténtico artesano de la arquitectura, el instrumental que usaba Jujol era de madera, escuadras, regla, pero la regla “T”, ¿Ya se hacía servir?**

Si, ahora recuerdo que la regla “T”, apoyada en el canto de la mesa, la había y la hacíamos servir, lo demás el papel, los pesos para fijar el papel es fácil de recordar.

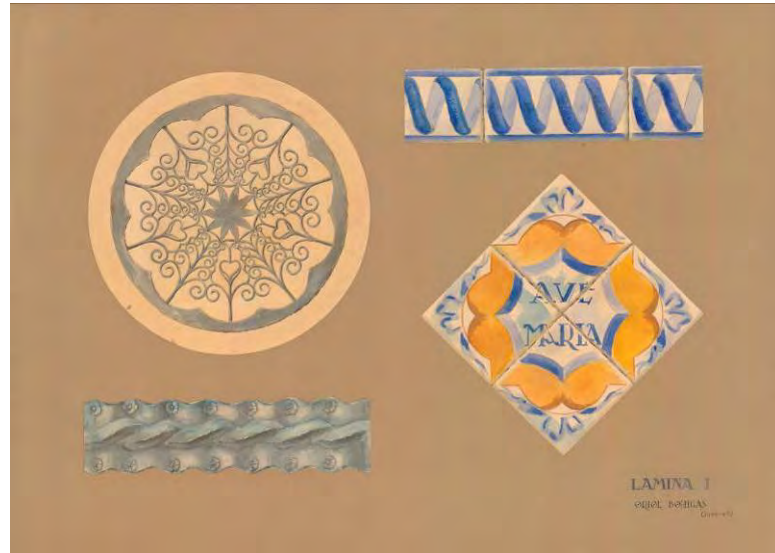
**¿Qué tipo de enseñanza recuerdas de Jujol?**

Enseñanza teórica ninguna, todo era práctica, ponía los ejercicios que tu ibas haciendo, pasaba corrigiendo y “ponía su mano”. Te los corregía a la vez que te lo explicaba. Recuerdo que el primer ejercicio que nos puso fue;....un pilar....a escala natural, también recuerdo que la planta....estaba llena de molduras. Los ejercicios, los comentaba y los corregía personalmente uno a uno. Tenía una mano increíble, siempre te acababa de completar el dibujo. En cierta ocasión le comenté la dificultad de finalizar el trabajo, de pilares. Me dijo no se preocupe tráigame guache amarillo, azul y un poco de purpurina....y me hizo una exhibición. Con letra Jujoliana y/o Gótica escribió: “Planta del pilar de la catedral,

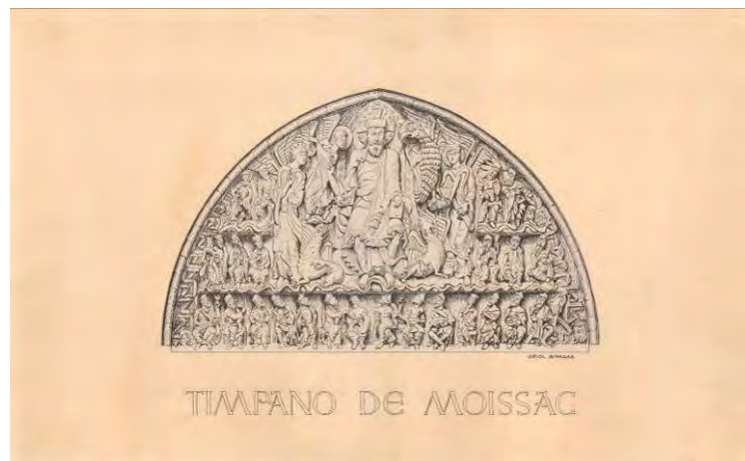
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

dibujado por Oriol Bohigas”. Dibujaba increíblemente muy bien, hacia una letra muy personal, rotulaba también muy bien. Yo recuerdo que me hacía mucha gracia y eran sorprendentes los resultados.



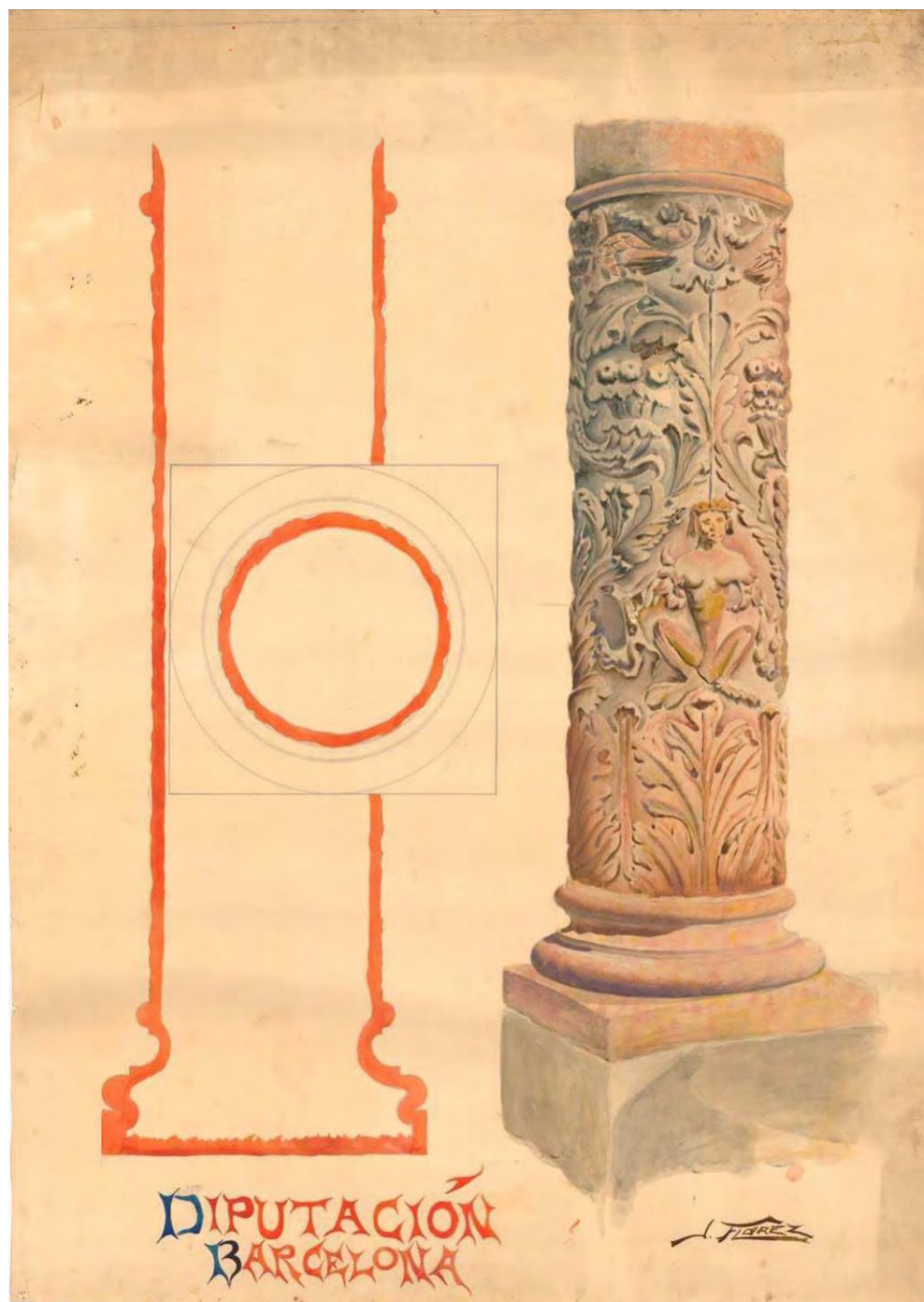
Proyecto: Cerámicas  
Descripción: Cerámicas  
Autor: Oriol Bohigas Guardiola  
Fecha: 1945-1946 Escala: 2:1, 1:1, 1:5 Medidas: 50 x 70cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario AG-3432 Cajón: 243  
Técnica: Gouache a color



Proyecto: Tímpano de Mosaico  
Descripción: Alzado del tímpano  
Autor: Oriol Bohigas Guardiola  
Fecha: 1951 Escala: Medidas: 30 x 49cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario AG-3329 Cajón: 255  
Técnica: Tinta china a plumilla. Papel pegado sobre cartulina.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

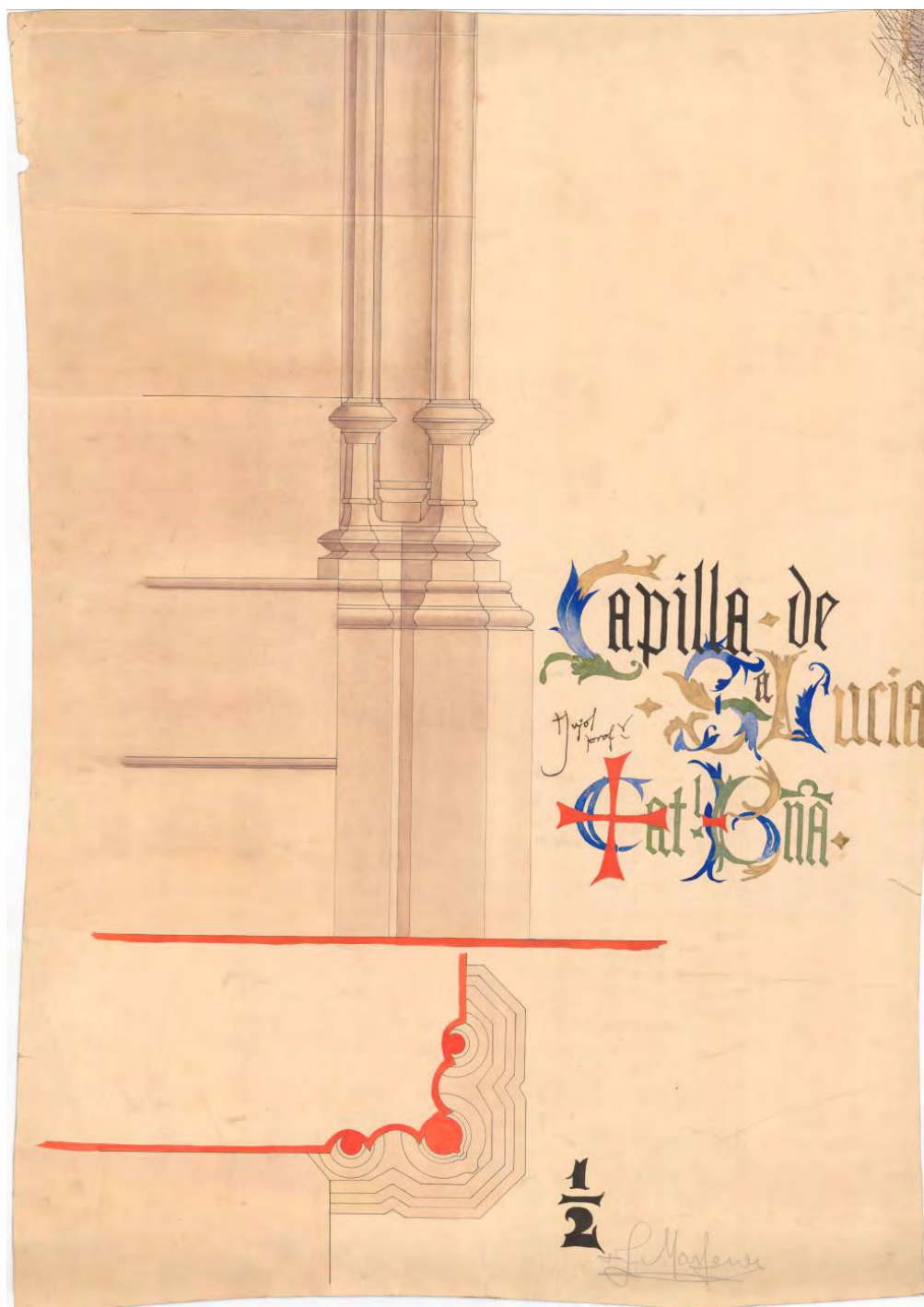
---



Proyecto: Columnas / Barcelona. Diputación.  
Descripción: Diputación de Barcelona. Columna (Madera)  
Autor: Florez, José.  
Fecha: 1940                      Escala:                      Medidas: 99.5 x 70.7cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5348                      Cajón: 52  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: Al dorso de la lámina: "J. Florez". Base de una columna.

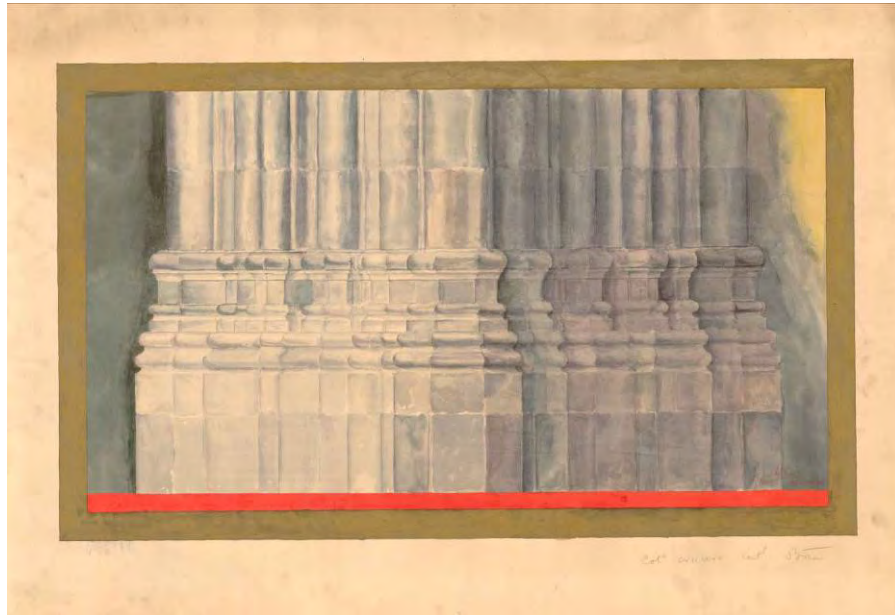


THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Proyecto: Columnas / Catedral – Barcelona.  
Descripción: Capilla de Santa Lucia. Catedral de Barcelona – Basamento.  
Autor: Masferrer Homs, Ramón.  
Fecha: 1914      Escala: 1:50      Medidas: 95 x 66.5cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5415      Cajón: 51  
Técnica: Acuarela y tinta sobre papel.  
Notas: A la cara de la lámina: "1/2". Firmado por el profesor José M<sup>a</sup> Jujol.





Proyecto: Columnas / Catedrales – Barcelona.  
Descripción: Columna crucero Catedral. Barcelona  
Autor: Carsi Vergez, José María.  
Fecha: 1940                      Escala:                      Medidas: 64,7 x 96cm.  
Biblioteca ETSAB: N<sup>o</sup> inventario 5101                      Cajón: 50  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas: Autor anotado en el dorso de lámina. "Columna crucero  
Catedral de Barcelona Base"

### **¿Os hacia también rotular a vosotros?**

Te hacia rotular, aunque el que más rotulaba era él, hacia servir los colores básicos, rojo, azul, además del negro, con un acabado (perfilado de letras) de purpurina. Siempre recordaba: "Traiga también purpurina".

### **¿La purpurina se podía conseguir fácilmente?**

Era cara, pero se podía acceder pagándola bastante cara.

### **¿Cómo era la relación de Jujol con los alumnos?**

Era una persona muy seria, muy despistado, pero muy serio y respetuoso con los alumnos. Nunca llegaba tarde, pero tenía cosas muy sorprendentes, un día al llegar a clase preguntó a un alumno. ¿Usted sabe si hoy pagan en secretaria? Era un poco como un sabio despistado.

### **Jujol les hablaba de Gaudí o de sus proyectos y obras?**

No, nunca.

**Parece que desde la distancia que se puede tener en la actualidad de lo que podía ser el año 1926, cuando murió Gaudí, sería lógico pensar que el sucesor y continuador de la Sagrada Familia debería de haber sido Jujol.**

Sí. Desde luego era su colaborador de mayor confianza, pero quizás era de los más jóvenes,...aunque el título era de 1906, ya tenía una experiencia de 20 años en la profesión. Pero es cierto que podía haber sido el continuador. Quizás Gaudí, tenía una consideración social que Jujol no tenía....pero en realidad no sabría decir....

**Referente a la “sucesión arquitectónica” en la Sagrada Familia, creo que el interés por el proyecto y la obra en los años 1926 en adelante, no se miraba con los mismos ojos que en la actualidad.**

Depende de qué momento. Hay que tener en cuenta que Gaudí no fue modernista en la Sagrada Familia y que su construcción desde el punto de vista técnico no era el de la época; por ejemplo en cuanto al uso del hierro.

Jujol ya en estos años (1926), tenía una arquitectura diferente a la que hacía Gaudí y en cuanto al arte se puede considerar que era un avanzado respecto de los movimientos artísticos de la época en Europa, fue en algún aspecto lo que podíamos decir “avant la lettre”.

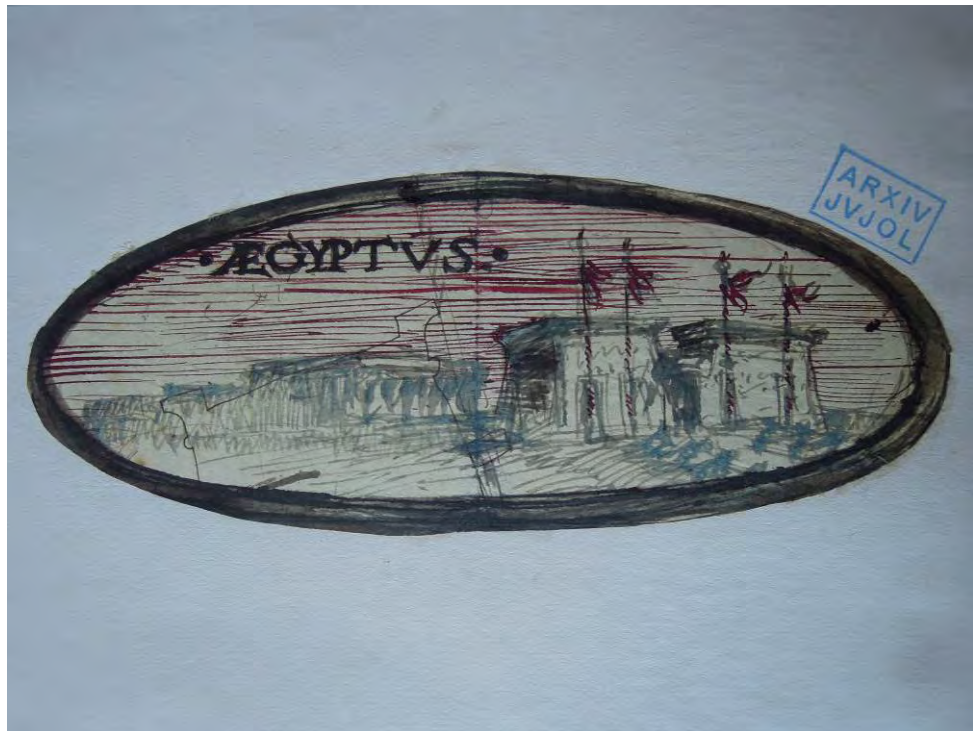
**Sí, pero inconsciente, ya que no salió de España de viaje, excepto a Italia y para el viaje de boda. Gaudí no salió nunca.**

Pero de alguna manera, los movimientos artísticos se conocían, especialmente en arquitectura, el Modernismo de Barcelona,.... Viena.... París,....Bruselas.

Todos los arquitectos de la época estaban suscritos a las revistas de arquitectura y conocían los movimientos de la época.

**Siento poner en duda lo manifestado, ya que si pensamos como hoy en que una noticia puede conocer simultáneamente en el lugar de los hechos y en las antípodas.....pero en los años 20 del siglo pasado, las noticias y novedades en la arquitectura tardaban, costaba que las revistas “traspasaran” las fronteras.**

Pero llegaban....se puede comprobar en la biblioteca del colegio y de la escuela; pero al menos llegaban revistas extranjeras, especialmente francesas y belgas. **Jujol era muy aficionado a visitar la biblioteca del Ateneo en Barcelona y desde allí sentado “viajaba” mucho, ya que siempre consultaba todas las novedades bibliotecarias; especialmente a la referente a temas artísticos, lo que le permitía “conocer a distancia”, pensar y actuar como si hubiese estado. Dibujaba mucho de fotos e ilustraciones que observaba en los libros e enciclopedias. También dibujaba de postales, que le enviaba un cliente suyo, que por motivos comerciales viajaba por Alemania y Suiza. También un familiar Gibert, hizo algún viaje por Europa y le enviaba postales que las reproducía con un estilo muy personal. Hay que situar en la época las postales, como casi objetos de lujo ya que no tenían el consumo que se tuvo posteriormente con el boom turístico.** Yo creo que se tenía en la época previa a la guerra civil, información de la arquitectura de Austria y Alemania.



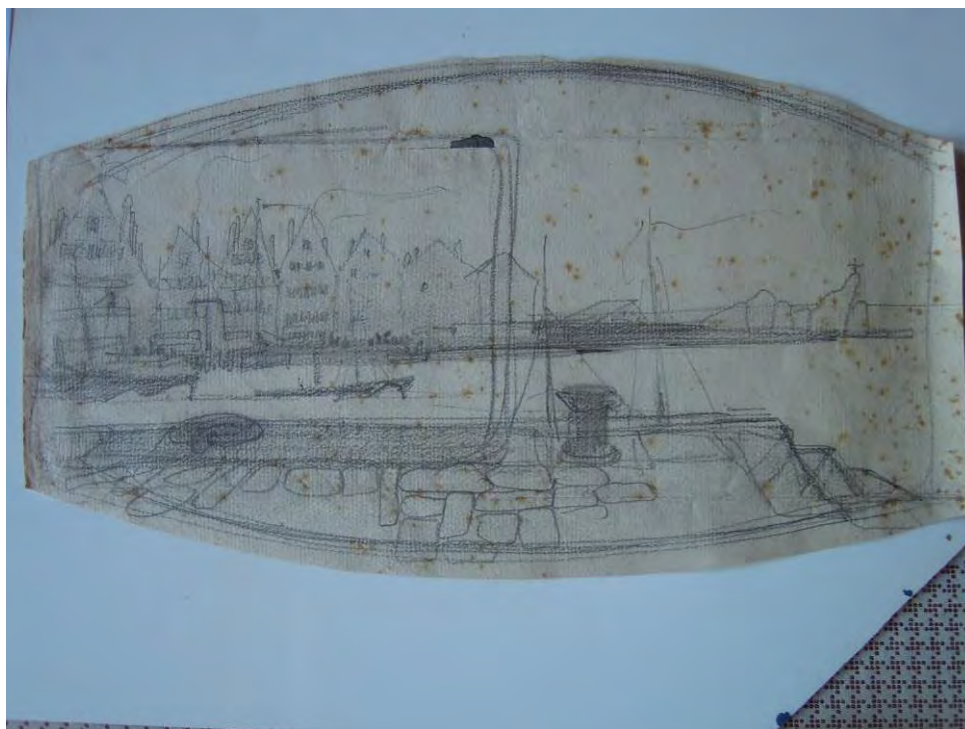
*“Imaginación Egipcia”*

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Alemania

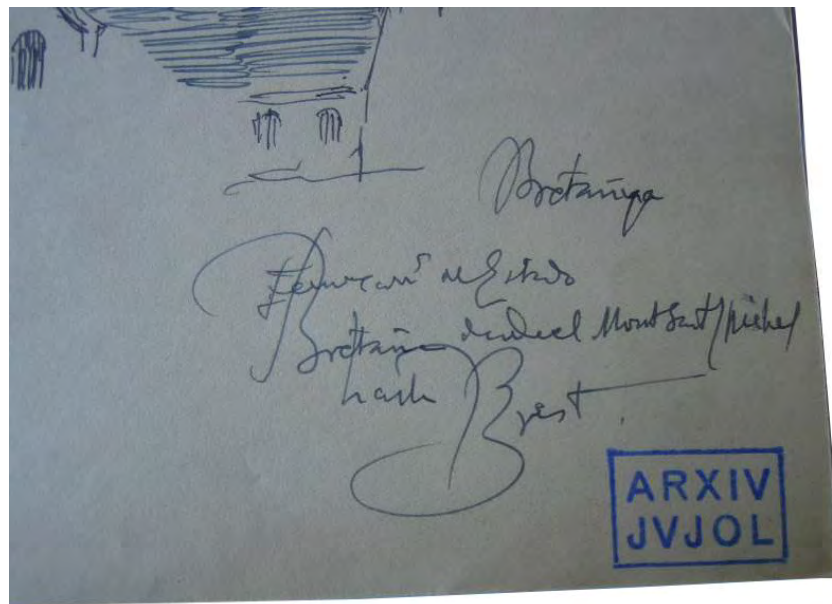


Ámsterdam



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



**Continúo teniendo dudas de los conocimientos que podrían tener los arquitectos locales como Jujol, de la arquitectura que se estaba haciendo “puertas afuera”**

**Al arquitecto Juan de Ribot, le pregunté que se comentaba en la universidad, en la escuela de arquitectura, respecto al Pabellón de Alemania de Mies en la exposición del 29. Me explicó que no se le dió ninguna importancia y que no se hablaba de Mies, Ribot es de la promoción 1940-47.**

**Y el Modernismo en la escuela ¿lo estudiasteis?**

Tuvimos de profesor de Historia de la Arquitectura a Rafols, un gran profesor, muy ilustrado y conocedor de la arquitectura moderna.

El modernismo, lo incluía dentro del programa y se estudiaba con detalle y profundidad. Capítulo aparte era Gaudí, que lo tocábamos y estudiamos con gran intensidad ya que lo explicaba con gran devoción.

**¿Qué edad tenía Rafols cuando os impartía clase?**

Unos cincuenta y siete, cincuenta y ocho años.

**Tú eres de los que piensan que la Sagrada Familia no debería de continuarse sin Gaudí. ¿Por qué?**

Sin Gaudí la obra no debería de continuar. Porque, la Sagrada Familia es Gaudí y sin el....No ha existido nunca proyecto de la Sagrada Familia!!.

**Pero la construcción de las grandes Catedrales duraban muchos años, algunas más de un siglo, empezaba con un estilo y acaban con otro.**

Sí, pero eran otras épocas y otra tecnología constructiva.

¿Te podrías imaginar la Sagrada Familia continuada por Le Corbusier?

Pero sobre todo porque entiendo que no existía el proyecto para continuarla. Lo que se está haciendo, aparte de las reflexiones históricas y sociales, considero es “un buñuelo”.

Uno de los motivos, y lo digo como opinión personal, es que las personas que tenían que escoger al sucesor de Gaudí, eran reaccionarios en el sentido artístico, no les gustaba la modernidad de Jujol.



Gaudí en algunos aspectos aplica en la Sagrada Familia el neogótico catalán sea ninguna modernidad ni espíritu vanguardista, como el que podía tener Jujol.

**Nos hemos desviado del tema Jujol como arquitecto,....**

Jujol, era un arquitecto muy interesante, yo creo que era el único arquitecto catalán,....español de la época, que era diferente y original pudiéndose colocar al nivel del resto de arquitectos europeos.... Los holandeses de la época muy estructurados, racionales....nada que ver con Jujol.

**Pero en cambio tiene cosas curiosas. ¿Por ejemplo la fuente de la plaza España....comparado con el pabellón de Alemania de Mies?**

Jujol fue condicionado, por el entorno y la época.

Mies en aquel momento hizo un proyecto efímero y considerado menor, además estaba en los inicios de su carrera.

**¿Pero no crees que empezó una inflexión en la arquitectura en Barcelona?**

No, porque en aquellos tiempos la gente no tenía mucha cultura y menos....arquitectónica.

**¿Pero de este periodo....1929 y posterior hasta la guerra civil?**

La arquitectura que se hacía era neoclásica. El Palau de las Flors ("Palacio de la Metalurgia"), todos los edificios en aquellos momentos, Jujol los hizo en contra del "modernismo" y de la "arquitectura contemporánea".

Domenech, como modernista, intentaba con su obra crear un movimiento nuevo hacia una nueva modernidad, un movimiento o estilo nacional y catalán. Después había los arquitectos de Primo de Ribera, los malos arquitectos que hacían una arquitectura alocada, neoclásica aburrida.

Un caso muy curioso es Puig i Cadafalch. Es un eclecticista historicista pero del final del modernismo.

**¿Haría de puente Puig i Cadafalch?**

Si haría como de puente....pero quizá sería el más complicado. Por ejemplo la casa Pich y Pon de la plaza Cataluña, podía ser homologable en la Viena de Otto Wagner....si nos fijamos en aquellas puertas barrocas de la casa Pich y Pon.

**En la época de Jujol y en referencia al dibujo lúdico y artístico, que es el tema que me interesa. Jujol hacia dibujo de todo tipo....**

**El dibujo de Jujol no arquitectónico en términos genéricos, se le atribuyen referencias o ser precursor de tendencias que no lo son, aunque parece que teóricamente lo sean...."surrealistas avant la lettre", "arte povera"...."precursor de muchas vanguardia artística europea", "collages". Yo creo que no es así,...por lo menos conscientemente, pero sí que está claro que tenía una gran imaginación....y por eso llegó hacer lo que hizo.**

**¿Cómo lo ves?**

Yo pienso que hay arquitectos, artistas.... Que tienen "olfato" que sin saber lo que pasa,...intuyen las novedades, y sin conocerlas las hacen o se acercan a ellas y que Jujol era uno de ellos.

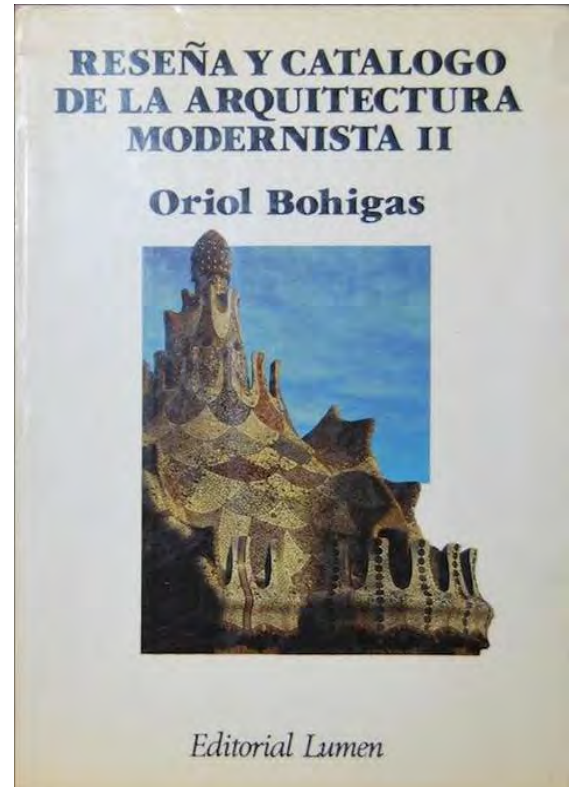
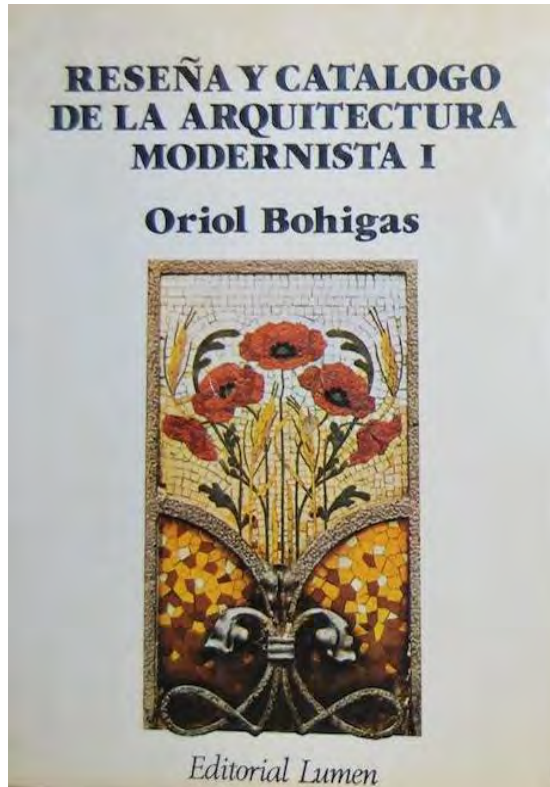
Yo diría que todos o la mayoría que fuimos alumnos suyos, tenemos a Jujol en la máxima consideración como dibujante, profesor de dibujo, artista y arquitecto.

**Juan Mercadé-** Después de una hora de larga e intensa conversación, llegamos a la conclusión que Jujol podía ser "un fermento artístico inconsciente" además de un "artista" que dominaba muchas facetas del arte.

La entrevista a Oriol Bohigas, me ha permitido hacer retroceder el tiempo al periodo de colaboración con su equipo de dirección de la ETSAB, a los años ochenta en que Bohigas había colocado a la escuela de Barcelona en el pódium a nivel mundial y posteriormente también a la ciudad con la operación urbanística que la cambiaría totalmente, alcanzando el zenit con un evento de nivel global como fueron los Juegos Olímpicos del 92.

Además de numerosas obras de arquitectura como miembro del equipo MBM (Martorell, Bohigas, Mackay), de premios y reconocimiento, destacando también por un gran número de publicaciones (más de veinte libros) amen de los artículos en revistas especializadas, por lo que consideramos, que es un arquitecto que "escribe", queriendo destacar como referente sus libros "Reseña y Catalogo de la Arquitectura Modernista I y II", entendiéndolos como de consulta

obligada para conocer la arquitectura española y especialmente de Cataluña de principios de siglo XX, donde “coloca” a las obras y arquitectura de este movimiento tan importante.



Habla de todos, especialmente de los más destacados, Domenech, Gaudí, Jujol, Martinell...clasificando a Jujol como uno de los más importantes, por lo que no es baladí recordar que lo consideró junto a Rafols, como los dos profesores más importantes en su formación. Me recomendó que hablara específicamente con Federico Correa de Jujol, pues también lo tenía en gran consideración como profesor.

De la conversación destacaría, la crudeza de definir a la continuación de la Sagrada Familia como un “buñuelo”, justificándolo con que Gaudí no fue innovador y con la sorprendente pregunta que me hizo: “¿Te imaginas como sería la Sagrada Familia continuada por Le Corbusier?”.

*“Tengo que decir que Jujol junto con Rafols y Coderch, han sido mis referentes en mi formación arquitectónica”*

**FEDERICO CORREA RUÍZ**

B.2.5



## **FEDERICO CORREA RUÍZ**

Barcelona 1924  
Título arquitecto 1953  
Catedrático Proyectos ETSAB  
Alumno Jujol.  
Fecha entrevista  
29 de junio de 2014

**J.M. = Juan Mercadé Brulles**  
F.C.= Federico Correa Ruíz

Federico Correa fue alumno de Jujol, por este motivo y por la recomendación que me hizo Oriol Bohigas en su entrevista, quiero conocer su opinión y experiencias con el que fue su profesor y según manifestará, junto con Josep. F. Rafols, uno de los mejores que ha tenido durante su periodo de formación universitaria. Me comenta que inició sus estudios de arquitectura en el curso 1947-48, previamente había cursado tres años de selectivo de ciencias e ingreso. Titulándose en el año 1953 a los 29 años.

Con Jujol en la asignatura composición tenía clase todos los días en la aula “Siberia”, bautizada con este nombre por el frío que hacía en invierno, una gran aula situada en las “golfas” (desvan) de la torre izquierda del edificio de la Universidad Central de Barcelona en la plaza del mismo nombre

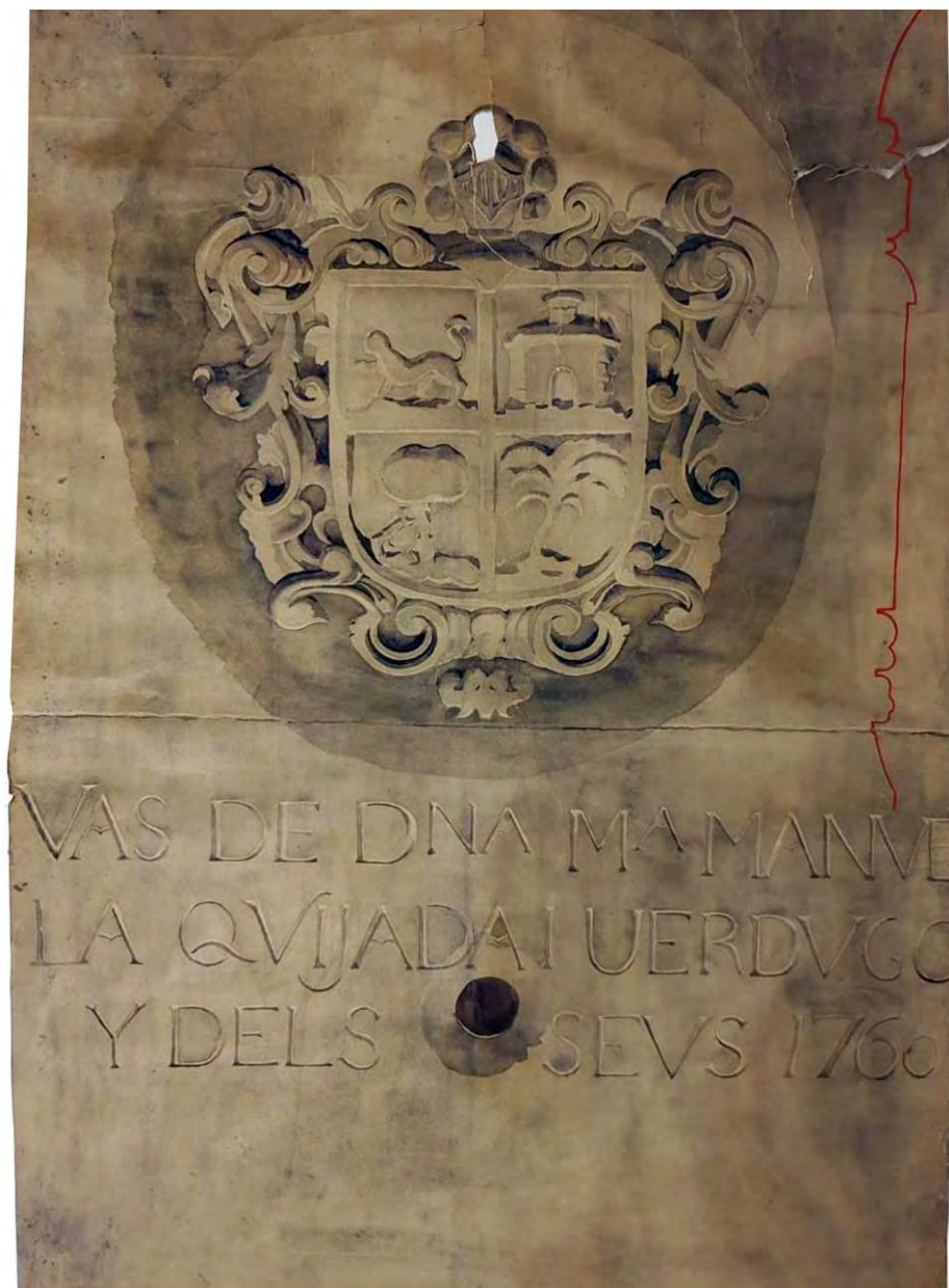
### **Juan Mercadé.- ¿Como era Jujol en clase?**

Federico Correa.- Hablaba poco y dibujaba mucho.

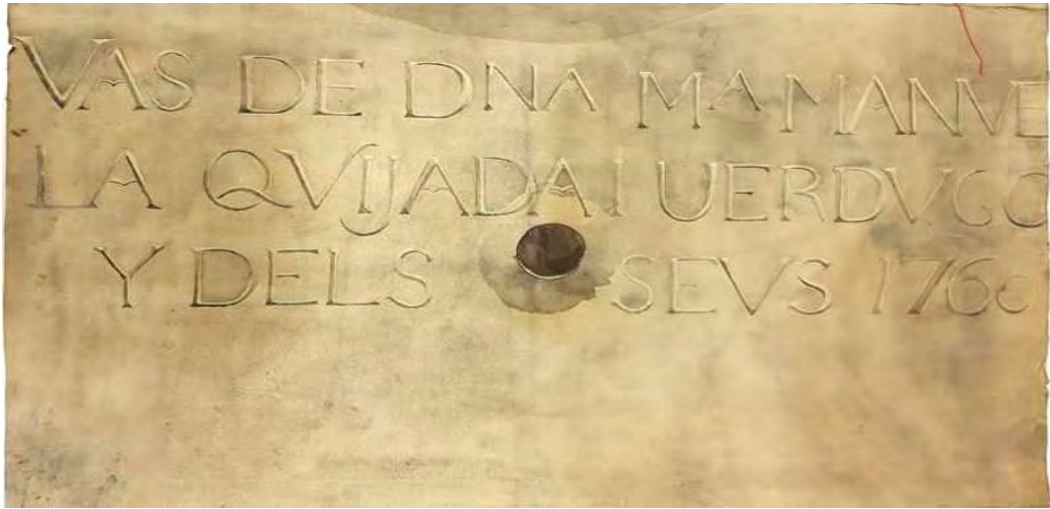
### **¿Como desarrollaba e impartía la asignatura?**

En el curso se hacían tres ejercicios.

El primer ejercicio consistía en “Una lápida funeraria, a escala natural (150 x 95 cm)”, en la que se tenía que poner un nombre (ejercicio de rotulación y composición) del cual aún lo recuerdo: “María Manuela Quijada y Verdugo”. Se planteaba en papel y lápiz y se acababa con acuarela (aguada), del que se conserva el original en la biblioteca de la ETSAB.







Proyecto: Monumentos funerarios Catedral. Barcelona  
Descripción: Catedral Barcelona. Lápida. (Vas Doña María Manuela Quijada i Verdugo I dels seus 1760)  
Autor: Correa Ruíz, Federico  
Fecha: 1944 Escala: Natural Medidas: 150 x 95 cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario. AG-5857 Cajón:  
Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel.

**El ejercicio de la lápida funeraria de Joaquina Vedruna, estaba basado en un proyecto realizado y ejecutado por Jujol en la Catedral de Barcelona con participación directa suya, ya que en la misma figura su firma, estando escrito en latín lengua que dominaba en todos sus aspectos. Es un conjunto formado por un altoprelieve muy corpóreo de la Santísima**

Trinidad, ejecutado por José Arana Esteve (1887-1970) escultor de Tarragona, amigo de Jujol, que en los años 40 tenía taller en Barcelona.



Lapida Santa Vedruna 1943  
Jujol Barcelona Pàgina 127





Fotos de autor.

### ¿Y el tema de la rotulación, las famosas “letras jujolianas”?

Él explicaba las letras, dibujándolas como ejemplo. Los alumnos “alucinaban” viéndolo, las trataba con acuarelas y de gran tamaño.



Juol & Gaudí. Josep María Juol Jr. Pág.43

Una anécdota conocida y que viví durante una clase, fue el caso de un alumno pintando con acuarela, que sacudió el pincel y una gota cayó en la lámina de un

compañero vecino, que se fue a denunciar este hecho a Jujol respondiéndole éste: “No es preocupí, fa bonic!” (“No se preocupe, hace bonito”). A Jujol le gustaban los adornos y el colorido y los potenciaba, era persona reservada y tenía muchos contactos con la Iglesia.

El segundo ejercicio de curso era: Copiar “Escudo existente al dorso de los respaldos de los asientos del coro, de la Catedral de Barcelona”.



Programa teatro.  
Tivoli 1919. Jujol en Barcelona.



Monograma. Jujol en Barcelona. Josep María  
Jujol Jr., Pág.163



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Proyecto: Escudo Heráldico.  
Descripción: Señor de Senzelles.  
Autor: Milá Sagnier, Alfonso. (Correa - Milá Arquitectos)  
Fecha: 1946-47 Escala: Medidas: 51 x 66cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 7465 Cajón: 165  
Técnica: Lápiz; Tinta china negra; Gouache; Tinta dorada.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Escudo Heráldico.  
Descripción: Conde de Módica.  
Autor: Lozoya Auge, Antonio. (Catedrático dibujo artístico. Plan 64)  
ETSAB)  
Fecha: 1936-37 Escala: Medidas: 55 x 70cm.  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 7468 Cajón: 165  
Técnica: Lápiz; Tinta china negra; Gouache; Tinta dorada. Papel sobre  
paspartú.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Escudo Heráldico.  
Descripción: Señor de Zevenberghes.  
Autor: Terradas Vía, Roberto. (Catedrático Proyectos Plan 64 ETSAB)  
Fecha: 1936 Escala: Medidas: 70 x 55cm.  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 7467 Cajón: 165  
Técnica: Lápiz; Tinta china negra; Gouache; Tinta dorada. Papel sobre paspartú.

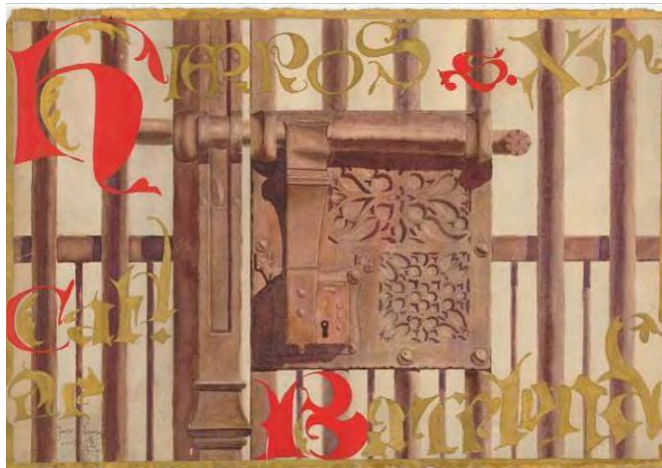
**Respecto a los escudos de los asientos del coro de la Catedral de Barcelona, creo es interesante consultar el libro: "L'escut de Carles I al cor de la Seu a Barcelona" (El escudo de Carlos I en el coro de la Seo de Barcelona) del catedrático de historia de la ETSAB Juan Bassegoda Nonell.**

La lámina del ejercicio era de un metro de alto por setenta centímetros de ancho. Cuenta la leyenda, que en la catedral de Barcelona participó en una reunión del Toisón de Oro. Enrique VIII del Reino Unido, aunque yo no lo creo. Quien si participó fué Guillon Baron Ribaupierre.

Para este trabajo se hacían fotos de los escudos, para poder trabajar posteriormente en la aula (Siberia) y para acceder a este menester teníamos la llave de la catedral que nos dejaba el mismo Jujol, de la que parece ser era depositario.

Los ejercicios 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> se hacían en acuarela en papel Canson grueso.

El tercer ejercicio era: "Una puerta de hierro con marchapie de marmol" para la Iglesia de Sant Pere Nolascó (situada junto dispensario Sert) Incidía mucho en el marco de la puerta. También se hacía de las diferentes capillas de la Catedral de Barcelona.



Proyecto: Hierro artístico - Catedral – Barcelona (Cataluña)  
Descripción: Hierros s. XV. Catedral de Barcelona.  
Autor: Esparza San Julián, Francisco Javier.  
Fecha: 1940-41 Escala: Medidas: 53 x 77.3cm.  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 5057 Cajón: 40  
Técnica: Acuarela y tinta sobre papel.  
Notas: Atributo a Francisco Javier Esparza San Julián según la Orden de Registro del Curso Jujol – Balda de hierro del claustro.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: San Pablo. Barcelona: Arco  
Descripción: San Pablo  
Autor: Correa Ruíz, Federico  
Fecha: 1944 Escala: Medidas: 95 x 150 cm  
Biblioteca ETSAB: N° inventario AG-5098





**¿Como conocistes a Alfonso Milá, socio profesional y amigo perosnal?**

Conocí a Milá con nueve años estudiando en los Jesuitas. Alfonso pasó la guerra civil en Londres. Perdió 2 años de estudio y recupero uno.

Cuando hacíamos 5º curso apareció el equipo, (MILA & CORREA) Fuimos a Venecia donde se celebraba la C.I.A.M, y nos dimos cuenta del beneficio que teníamos del estudio historico de la arquitectura en la formación del arquitecto. Los alumnos americanos EEUU. “No tenian, ni tienen idea”, los europeos los considerabamos incultos.

Agradezco los ejercicios con Jujol que se realizaban en un entorno historico recordando un poco los periodos.

1º Ejercicio (S. XVIII), 2º Ejercicio (S. XVI), 3º Ejercicio (S. XVIII).

Reconozco admirar a Jujol y estarle muy agradecido porque nos daba arquitectura historica. También recuerdo haber realizado un ejercicio de un rosetón y copiar baldosas cerámicas con acuarelas.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Rosetón  
Descripción:  
Autor: Correa Ruíz, Federico  
Fecha: Escala: Medidas: Ø 120 cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario Cajón:  
Técnica:  
Notas: El tamaño de la hoja incluyendo márgenes es de 150 x 147 cm.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

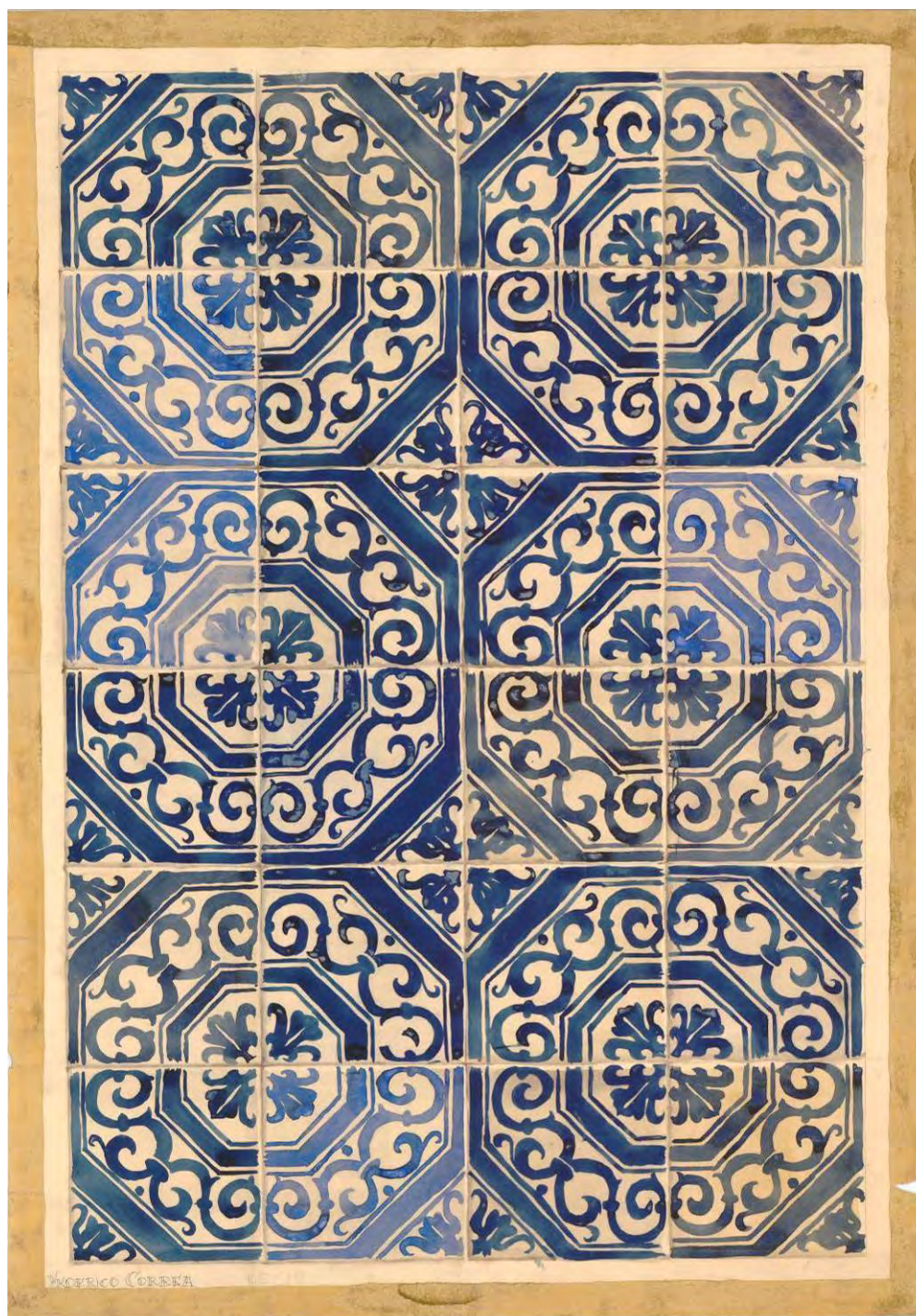
---



Proyecto: Rosetón  
Descripción:  
Autor: Correa Ruíz, Federico  
Fecha: Escala:  
Biblioteca ETSAB: N° inventario Medidas: Ø 120 cm.  
Técnica: Cajón:  
Notas: Detalle Rosetón.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Baldosas de Valencia.  
Descripción: Baldosas de Valencia.  
Autor: Correa Ruiz, Federico.  
Fecha: 1944 Escala: Medidas: 98.5 x 69cm.  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5162 Cajón: 44  
Técnica: Acuarela y tempera sobre papel.  
Notas:



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Proyecto: Baldosas de Valencia.  
Descripción: Baldosas de Valencia.  
Autor: Gimeno Rovira, Luis.  
Fecha: 1947  
Medidas: 130.5 x 59.5cm.  
Escala:  
Cajón: 51  
Biblioteca N<sup>o</sup> inventario 5120  
ETSAB:  
Técnica:  
Notas:

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

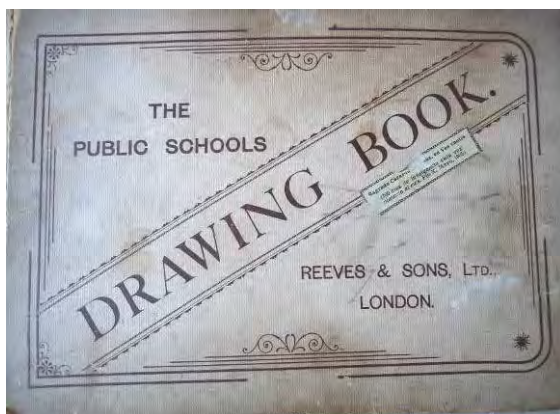


Proyecto: Baldosas de Valencia.  
Descripción: Casa de convalecencia. Hospital de la Santa Cruz: Barcelona  
Autor: Anónimo.  
Fecha: 1914                      Escala:                      Medidas: 102 x 70cm  
Biblioteca ETSAB: N° inventario 5801                      Cajón: 50  
Técnica: Autor desconocido – Baldosas de Valencia.  
Notas:



Voy a contar una anécdota curiosa de tipo personal. La masajista alemana de mi tía, era cuñada de Jujol, casada con una hermana de éste en 1940, no hablaba bien de Jujol como arquitecto, en el sentido de que lo consideraba muy de misa y poco atrevido.

**Ciertamente el sentimiento religioso siempre estaba presente en Jujol; un ejemplo podría ser su firma tanto la completa como la reducida evolucionada con los años, donde siempre aparecía y destacaba una cruz, ( Es sabido la anécdota de dirigirse a un alumno que tenía la letra “T” en su nombre y decirle, respecto a la firma. “Usted no tiene que forzar ninguna letra como yo, ya que tiene la ventaja de estirar la “T” y le sale sola la cruz”). En los dibujos cualquiera que fuera su tema, generalmente aparecía también la cruz con detalle de su religiosidad. Como curiosidad se adjunta a continuación un cuaderno de papel de dibujo de calidad (Made in England), de tamaño cuartilla, en que en la tapa de cartón, Jujol le pegó una nota que es una jaculatoria. (\*)**



Cuaderno de dibujo de José María Jujol.



Detalle inscripción pegada en portada del cuaderno de dibujo.

(\*) Jaculatoria: En la cultura cristiana, es una oración o invocación breve y fervorosa. Puede aceptar como sinónimos: plegaria, rogativa e invocación, muy a menudo viene asociada a cultos concretos: jaculatoria de la Virgen.... jaculatoria de Santa María..., etc.



### **¿Qué puedes contar de Jujol profesor?**

Jujol parecía adoptar una postura hierática con los alumnos como de indiferencia, pero nada más cierto de la realidad; era muy interactivo con los alumnos, estos lo admiraban y respetaban con una gran devoción.

Solo guardo un buen recuerdo, respeto y admiración por dos profesores: Jujol y Rafols, del primero adquirimos la visión y representación gráfica de la arquitectura con grandes dosis complementarias de cultura y con Rafols las enseñanzas de historia del arte e historia de la arquitectura, abriéndonos los ojos para descubrir específicamente el Renacimiento en Italia.

### **¿Y una vez titulado?**

Justo al acabar la carrera con Alfonso Milá, “salimos corriendo” de la ETSAB, para trabajar con Juan Antonio Coderch de Sentmenat.

Recuerdo mi participación en las conferencias de verano, organizadas por la C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), donde conocí personalmente a: Le Corbusier, Franco Albini y Richard Rogers.

Conocí y tuve relación con José Luís Sert, comentando la ideología “roja” de éste aunque iba a misa; se casó con la sobrina de la portera del edificio de su propiedad en la calle Muntaner, con gran disgusto de su madre.

La relación con Sert, acabó mal por un motivo profesional, el proyecto del edificio esquina Diagonal-Tuset. Encargo que el presidente de la Diputación J.A. Samaranch, como futura sede la Diputación le hizo a Sert. El edificio proyectado por Sert resultó pequeño y la Diputación vendió el solar a la inmobiliaria “Metro 3”, que decidió formalizar el encargo al estudio Correa & Milá, circunstancia que disgustó mucho a José Luis Sert.

**Yo este edificio por la inmobiliaria “Metro 3” hoy conocido por la tienda “Habitat” pienso que fue el estilo de referencia, para el diseño posterior del edificio de la Diputación provincial de Barcelona, situado en la avenida Diagonal con Rambla de Cataluña.**



Edificio "Metro 3"



Diputación de Barcelona

**La entrevista continua como si fuera una tertulia de arquitectura.**

Ernest Lluch como rector de la Universidad Internacional de verano Menéndez y Pelayo me encargó, un curso de Arquitectura, al que invité a Frank Gehry y Peter Eisenman.

Gehry presentó su proyecto del Auditorio Disney de Los Ángeles (USA), María del Mar Arnús Condesa de Sert, fue quien facilitó su participación. De este curso surgió el contacto de Gehry con Bilbao; después de la conferencia que impartió, le comenté que la forma de enfocar la arquitectura, recordaba a la de Gaudí, pero éste lo negó, señalando que a quien admiraba es a Jujol. Fue una sorpresa saber de viva voz que Ghery conocía y admiraba a Jujol!.

Durante la inauguración del museo Guggenheim en Bilbao, le comenté a Ghery que la volumetría del edificio tenía algo de la arquitectura de Jujol y nada de Gaudí, especialmente la entrada de arriba.

Curiosamente Gehry me comentó que este tipo de arquitectura estaba inspirada en Jujol.

**¿Qué puedes comentar de Jujol versus Gaudí?.**

Jujol proyectaba para Gaudí y éste lo aceptó. Cuando los ayudantes influyen en sus jefes en los proyectos; hay quien lo admite como hacíamos nosotros (Correa - Milá) y otros no!!

En la arquitectura de la exposición de 1929, facilita la “relación internacional” de Gaudí y Jujol, apareciendo estos como con un estilo “localista”, consecuencia clara del inmovilismo de la iglesia y de su sentido y espíritu reaccionario.

### **¿Dibujo y Jujol.?**

En cuanto al dibujo de un arquitecto, debe ser y servir para la arquitectura, es “de y para” una obra por lo tanto debe ser un dibujo realista. La expresión del dibujo de Jujol y la letra (rotulación) lo admiro especialmente por su trabajo y soltura.

Le Corbusier igual que Albert Viaplana, sus dibujos no sirven para nada, no tienen realidad arquitectónica. Ambos tienen el “mismo” dibujo, el reconocimiento que tienen es “una tontada de la crítica”.

Le Corbusier como “pintor” no me gusta, salía por la tangente no es realista, no tiene el realismo que requiere el proyecto arquitectónico. Jujol es mucho mejor.

### **Federico Correa....continua con su tertulia....!!**

En la arquitectura se ve cada día la aparición de “modas” pero hay que pensar que: “el tiempo pone la arquitectura en su sitio”.

El mundo está mediatizado, la arquitectura no queda al margen. Por ejemplo, el edificio de las bodegas Marqués de Riscal de Ghery en Elciego, Álava, lo encuentro “espantoso”. Creo que es un proyecto que se llega por “histeria” con una actitud derrotista...!!

**La conversación continua como una tertulia de diferentes temas, todos ellos muy amenos, especialmente con un gran conversador como Federico Correa.**

### **¿Para concluir sobre Jujol?**

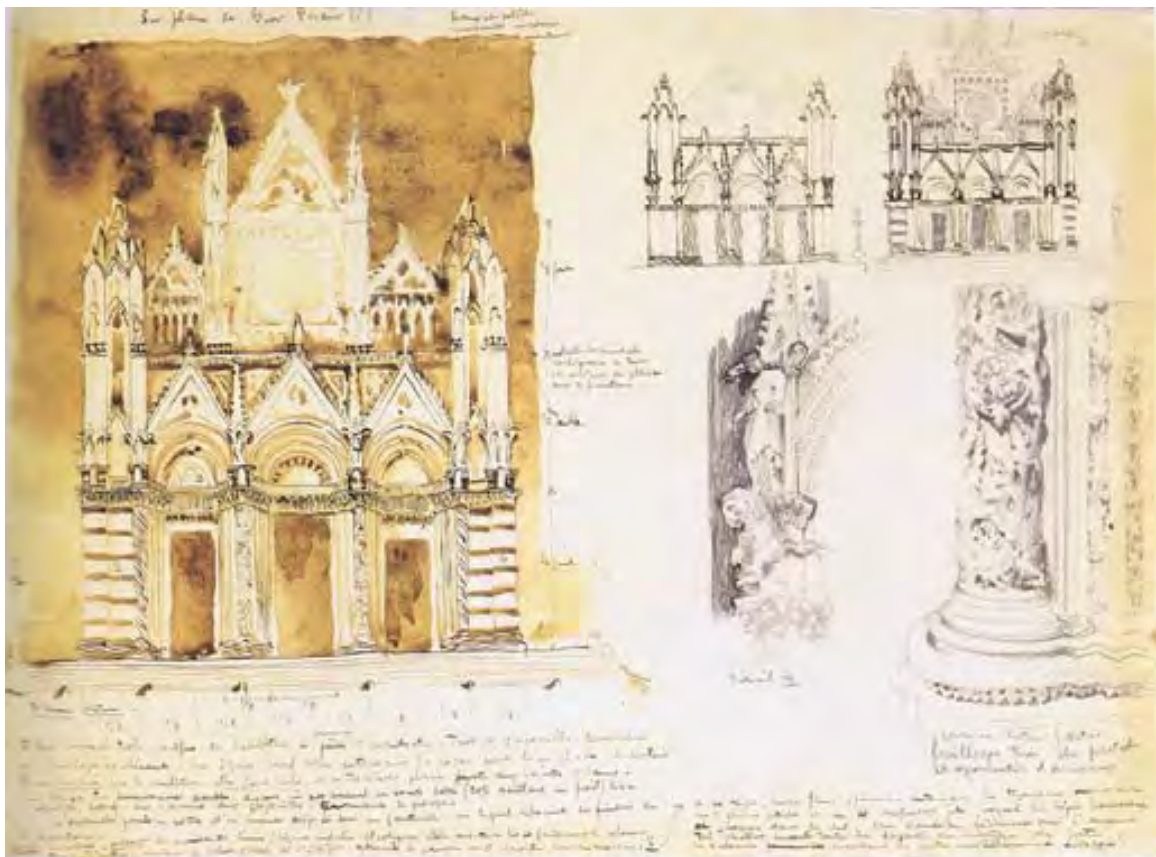
Tengo que decir que Jujol junto con Rafols y Coderch, han sido mis referentes en mi formación arquitectónica.

**Juan Mercadé.-** Que un gran arquitecto de reconocido prestigio internacional como Federico Correa, reconozca a sus dos grandes maestros en la figura de José María Jujol y a José Antonio Coderch, y que a la vez que éste señale como

su reconocido maestro también a Jujol, es lo que es análisis matemático, diríamos una propiedad de transitividad.

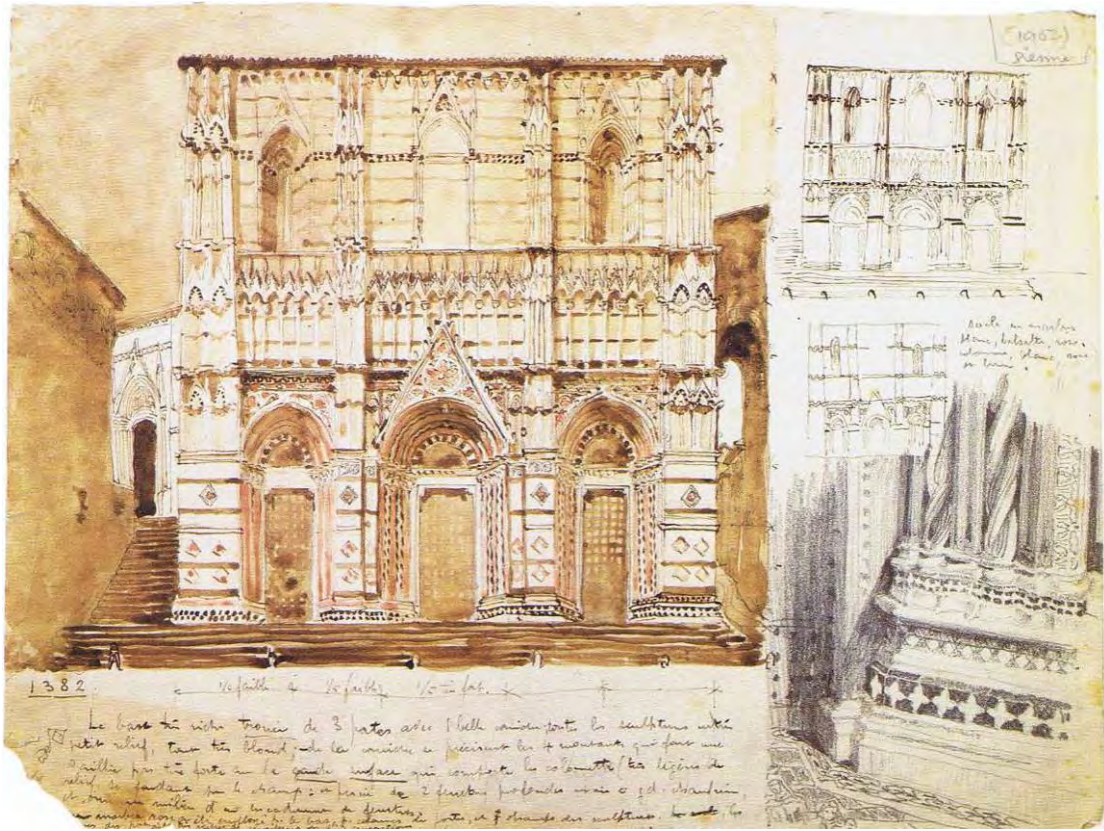
El reconocimiento por Jujol, llega a ser de admiración especialmente en el dibujo, siendo significativo por un arquitecto muy brillante con los lápices en las manos y cuando me refiero a los lápices es porque básicamente para tal menester emplea la mayoría de veces lápices de colores para dibujar a la vez que da color al modelo.

En cuanto a lo manifestado referente a que “los dibujos de Le Corbusier no sirven para nada”, me atrevo a contradecirlo en base al posible desconocimiento sobre la primera época, totalmente academicista reflejada en el primer viaje a Italia, concretamente a la Toscana y Florencia en septiembre y octubre de 1907, con 20 años, en que Le Corbusier manifestó “descubrir lugares que no había sospechado que existían”.

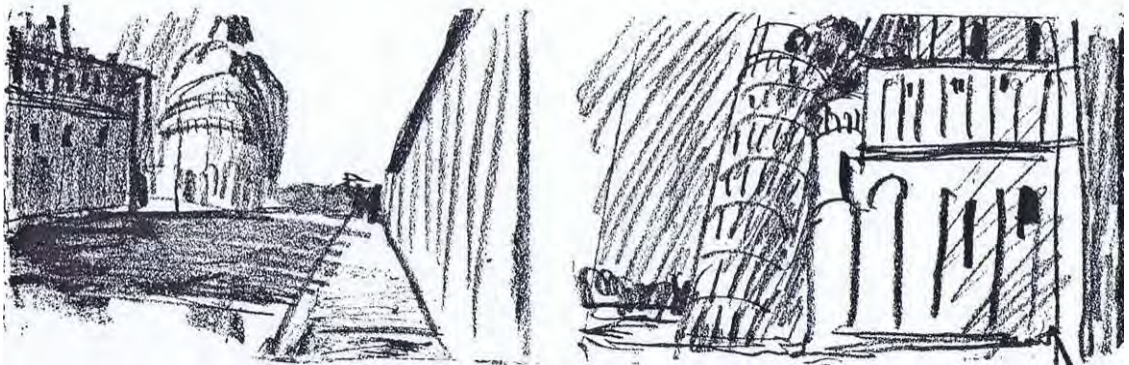




THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



De este viaje se recogen una selección a los Anexos Gráficos (Le Corbusier viaje a la Toscana) viaje y dibujos que quizás son los menos conocidos a diferencia de los “Carnet de voyage” a partir de su viaje a Oriente en 1911(seis cuadernos de viaje a Oriente), donde aplica un nuevo modo de dibujar. Esta nueva forma de dibujar a partir de los 24 años, más suelta menos académica, se podría decir en algunos casos, que llega a una esquematización reductiva excesiva.

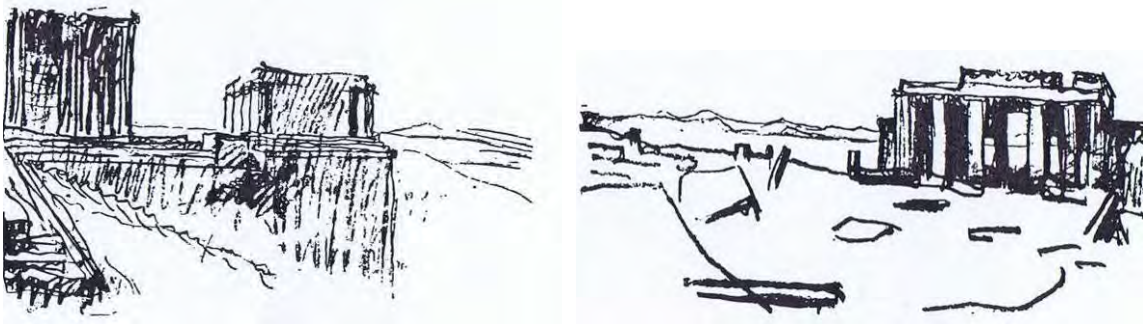


PISA - ITALIA

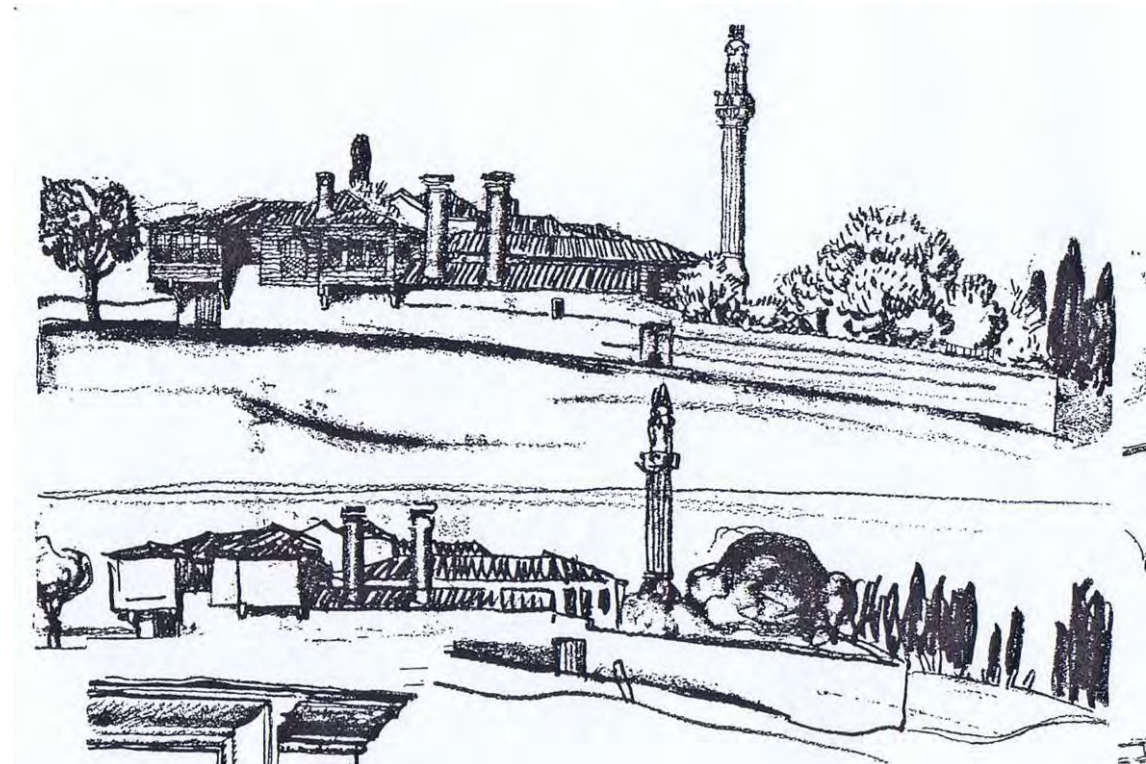


THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



ACROPOLIS - ATENAS



TURQUIA

Y si analizamos algunos de los viajes realizados a España, concretamente a Cataluña y Castilla, en el año 1928, con 41 años, y posteriormente a las islas Baleares en 1932 con 45 años, vemos que evoluciona en el sentido de simplificar al máximo el dibujo; llegando en algún momento a alcanzar un nivel para una comprensión exclusivamente auto consumista, que acercaría a lo “naif” para los lerdos de la materia.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



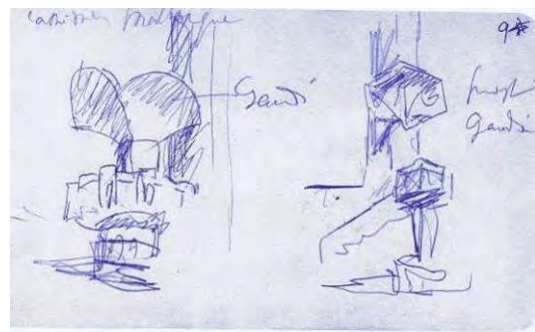
Cataluña. 1928



Castilla. 1928



Hotel Formentor. 1932



Catedral Palma de Mallorca. 1932

Una simple y rápida comparación con los maestros de Correa; de Jujol destacaríamos especialmente técnica y ortodoxia academicista muy personal que mantiene a lo largo de su vida, si bien es cierto que experimenta estilos que podría considerarse muy vanguardista, en algunas temáticas, pero con la que ha dejado en cuanto a ser consciente de ello, o simplemente un “divertimento artístico inconsciente”.

De Coderch alumno de Jujol, son reconocidos sus croquis, en que ya proyecta indicando a la vez de materiales, de toma de datos de la topografía del solar, del asoleo, de los visuales se puede decir que su arquitectura la hace “dibujándola”, de Correa alumno de Jujol y Coderch, se puede decir que tiene un lápiz fácil, plural y de color, porque dibujaba de inicio con lápices de colores, atrevido en todo tipo de dibujo; son conocidos algunos de sus autorretratos realizado con gran detalle.

En el apartado arquitectónico con la misma técnica destacan la perspectiva generalmente frontales de sus proyectos.

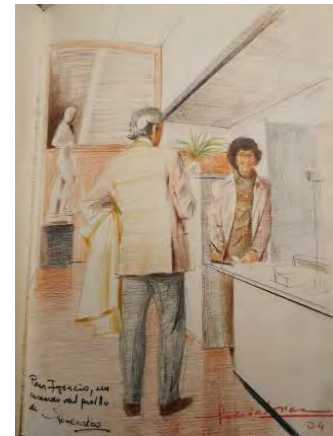
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



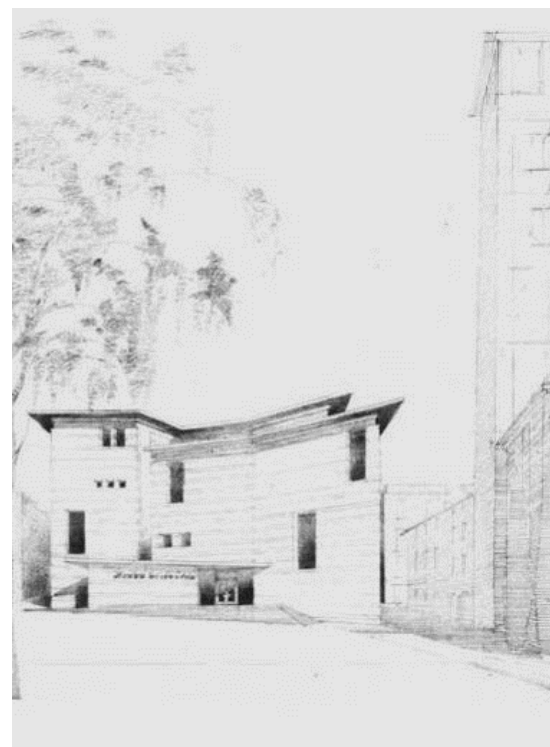
Exposició de Dibuixos d'Arquitecte  
2 al 24 de febrer de 1995

1995



2004

Federico Correa. Autorretrato.



Son muy interesantes las explicaciones de un arquitecto que personalmente ha conocido a Le Corbusier, además de otros reconocidos nombres que forman parte de la historia universal de la arquitectura: destacando un aspecto que en la



época presente pasa desapercibido: la cultura que debería tener todo arquitecto, específicamente del estudio histórico de la arquitectura y su incidencia en la formación.

Es sorprendente la revelación del conocimiento y admiración que decía tener Frank Ghery por Jujol y la soltura y a la vez la crudeza de las opiniones que manifiesta sobre muchos arquitectos actuales y su obra, a partir de su relación con el dibujo. Así como sobre las “modas y modelos arquitectónicos” que “el tiempo pone las cosas en su lugar” incluido a sus autores los arquitectos.



Entrevista realizada  
3 de mayo de 2019

Federico Correa Ruiz.  
Luís Bravo Farré.  
Juan Mercadé Brulle.

Nos recibe en la biblioteca de su apartamento situado en el Paseo de Gracia de Barcelona, en pleno ensanche. Le entregamos unas fotos de los trabajos realizados en su época estudiantil con su amigo y posterior socio Alfonso Milá hace 74 años. Nos explica con todo lujo de detalles los ejercicios como si fuera del curso actual y repite con mayor concreción la anécdota de la famosa mancha que arregló Jujol después de comentar: “no se preocupe, *fa bonic*”:

Era un ejercicio de acuarela de grandes dimensiones y modelo acorde a las mismas como era clásico en los cursos de Jujol; un alumno que estaba usando

un pincel gordo después de mojarlo en exceso, lo sacudió y salpicó la mesa vecina, provocando unas manchas.

**Luís Bravo, director de la tesis, estaba especialmente interesado en la relación de la obra Ghery-Jujol y así empezamos.**

**¿Conocía Frank Ghery a Jujol?** Bravo

Si, Ghery conocía a Jujol y le gustaba mucho más que Gaudí.

**El museo Disney en los Ángeles, el Guggenheim de Bilbao, las bodegas Marqués de Riscal...., se podría considerar jujoliano?** Bravo

Sí, es un estilo "povera" con materiales ricos....

**¿Guggenheim de Bilbao, podríamos decir que tiene una inspiración jujoliana?**

Con Ghery decíamos: Not Gaudí....Jujol!!

**Con esta respuesta Correa, cierra el tema y no insistimos.**

**Preguntamos por su maestro Coderch, contándonos diversas anécdotas.**

Me sustituyó en las clases de proyectos en la ETSAB, pero la docencia no le interesaba especialmente y lo dejó muy pronto.

**Confirmó que Coderch decía que Jujol era mejor que Gaudí.**

Señalando una máxima que les dijo Coderch y que nos marcó para siempre a Alfonso Milá y a mí.

"Tengo muchos años y aún estoy aprendiendo"....y lo mejor, su compromiso con la calidad y la ética en el propio trabajo: "Nos enseñó a romper un proyecto acabado".

**Le preguntamos sobre el dibujo y sobre conocidos arquitectos.**

Señala como básico para el estudiante de arquitectura, la copia de detalles de Vignola, ya que considera las molduras base para la composición.

**Respecto a los arquitectos dio algunas opiniones curiosas que transcribimos y otras más personales que nos pidió no incluir.**

Bofill: Tiene un concepto de sí mismo superior.

Le Corbusier: "Tiene unas manos muy gruesas".

Mies Van der Rohe: Muy fino y serio.



**Para concluir preguntamos por lo expuesto por Comas de Mendoza, respecto a que empieza los dibujos de figuras y bustos por los ojos, ya que lo consideramos atípico.**

Sí, yo siempre empiezo por los ojos con el máximo detalle y rigor. Busco que estén alineados y con ellos consigo las expresiones de la cara.

**Nos fijamos en los diferentes retratos que tiene expuestos y bien cierto que lo consigue.**



Al despedirnos, le preguntamos por la botella de agua que tenía en la mesa, si era una deferencia hacia nosotros por el tema jujoliano o era porque le gusta y la usa normalmente, advirtiéndole que se trataba de un auténtico lujo, ya que es un objeto difícil de encontrar, aunque oficialmente se está comercializando por la marca “BD. Barcelona Design”, está llegando a una alta cotización en el mercado de ocasión. Después de expresar que no sabía porque le hacíamos la pregunta, comentó que simplemente la usaba porque era bonita.

Le explicamos que era un diseño de Jujol quizás conocido solo por expertos. Sonriendo repitió la frase que nos había apostillado de Coderch de Sentmenat : “Tengo muchos años y aún estoy aprendiendo”; no lo sabía.

Nos comenta que como arquitecto e interiorista, le gustan mucho, algunos objetos diseñados por Jujol, considerándolos muy bellos y de alto valor artístico; viniéndole a la mente un sagrario de una iglesia de la que no recuerda el lugar.

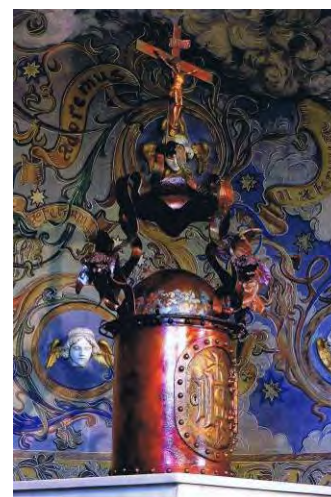
Me atrevería señalar que podría ser cualquiera de los diseñados y construidos por Jujol con sus propias manos.



Iglesia Santa M<sup>a</sup> de Guimera 1944  
Foto. Joan Alberich.



Capilla casa del Amparo.  
Foto. F. Bedmar 1947



Iglesia San Juan Bautista.  
Sant Joan Despí. 1944

**Juan Mercadé.**-De Correa podemos afirmar que continua siendo “genio y figura” y que a pesar del paso de los años continua impecable en su porte y actitud.

Los cinco años que han pasado desde nuestra primera entrevista sobre Jujol han diluido las aseveraciones hechas sobre la incidencia de Jujol en Ghery, pero al margen de ello creo existe base suficiente para una futura tesis que relacione aspectos de la arquitectura de ambos, especialmente respecto a lo que se podría denominar como “estilo Guggenheim”.

Reconoce la maestría de Coderch y su importancia como referente, ya desde la distancia que da el hecho de ser y considerarse el mismo también un referente.

Muy interesante también las opiniones sobre arquitectos que quedan en el tintero, que en un futuro pueden salir a la luz, tal vez, como unas nuevas líneas de investigación.

La insistencia en el aprendizaje culto de la historia y de lo clásico, como consejo para los estudiantes de arquitectura, lo continúa teniendo claro y lo considera atemporal. Y sobre todo y en presente, podemos confirmar que es un grande con los lápices de colores en la mano, ya que continúa dibujando a los noventa y cinco años con una gran maestría y sensibilidad

**JUJOL MIRALLES**

C.

### **C.1. CONCEPTOS, ESTILO, ORNAMENTO, ARQUITECTURA, VIDA, TRANSFORMACION, METÁFORA.**

He dicho en repetidas ocasiones que lo que me parecía más extraordinario de tu manera de hacer, era que podía ser extravagante, excesiva, incomprensible, inapropiada, despilfarradora, incluso equivocada, pero era siempre profundamente bella. Desde los desenfadados croquis de tus cuadernos de viaje, a tus misteriosos planos técnicos, a tus maravillosas maquetas de madera, a tus collages de fotografías, a tus faxes para agradecer una cena -donde eras capaz de esquematizar cada plato con cuatro trazos magistrales-, a tus seductoras conferencias -cuando acudí a la primera en la AA de Londres no tuve ninguna duda de hasta donde llegarías-, a tus diferentes viviendas, a tus diferentes estudios, a tu cementerio, a tu escuela, a tus muebles absurdos y pesados, a tu rascacielos airoso, a tus puertas torcidas, a tus pilares e irracionalmente inclinados, a tus hierros retorcidos; todo lo que salía de tus manos era Arte.

Nota: Sobre el arquitecto Enric Miralles. (*Tusquets, O. 2000*)

La personalidad y la obra de Jujol ha sido objeto recientemente de estudios más atentos, tales como tesis doctorales, artículos de temática específica publicados en revistas y libros de todo tipo. Existen recopilaciones biográficas y de carácter divulgativo, cronologías de su obra completa o sobre obras concretas, algunos relatos sobre su etapa de profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, así como análisis que pretenden o bien potenciar la colaboración entre Jujol i Gaudí, o bien despegarlo de este estigma que lo ha mantenido silenciado durante años. Menos común es toda aquella literatura encargada de descifrar su forma de trabajar y escasas son las entrevistas realizadas a colaboradores o estudiantes directos, existiendo una entrevista realizada a Josep María Jujol hijo. Del propio Jujol existe muy poca literatura escrita: nueve escritos divididos en tres necrológicas, tres notas religiosas y diversas memorias relativas al campo de la arquitectura. (*Gausa, M. 1988, Pp.45*)

Muchas de estas investigaciones tienen un tinte historicista intentando integrar a Jujol dentro de la historia catalana y relacionándolo con movimientos arquitectónicos o artísticos. Como comenta Enric Miralles, “ciertamente es difícil evitar, por no decir imposible, la cita histórica, las referencias conceptuales o la incorporación de otros saberes en el propio trabajo personal” (*Miralles, E. Time*



*Architecture, Pp.61*). Pero la pretendida objetividad con la que se analiza los diferentes protagonistas del panorama cultural encorsetándolos en los diferentes “ismos”, desaparece de forma clara cuando se intenta abarcar el trabajo de Josep María Jujol que, manifestando una individualidad alejada de idearios comunes, apuesta abiertamente por la experimentación y la innovación utilizando un rico lenguaje expresivo propio, transparente e intenso.

Dicha personalidad artística se ajusta en muchos sentidos a la lógica modernista desplegada en Cataluña desde finales del s. XIX, especialmente en cuanto al deseo de unir la arquitectura con las diferentes artes (pintura, escultura, diseño, artes decorativas...) y en la utilización libre y expresiva de nuevos materiales. Jujol se mantuvo fiel, hasta el final de su vida, al espíritu de recuperar una nueva forma de trabajar alejada del industrialismo y la estandarización, más conectada a lo artesanal, a los procesos orgánicos y a la naturaleza, permitiéndole recrear un mundo original de gran belleza donde la poesía, la fantasía y el ornamento encontraron su expresión de ser. En la búsqueda de unas raíces arquitectónicas y artísticas más puras, cuando se alejaba de un “marco más convencional”, abandonó todo estilismo y academicismo, llegando a asumir, en su trabajo y obra más personal, una lógica o coherencia interna que seguirá sus propias reglas. Por su parte, Miralles, valorando su obra más experimental, dirá sobre Jujol:

Parece que en esta obra encontremos anotados de un modo directo intuiciones sin modificar, emociones específicas, impulsos individuales, ocurrencias...

Aparecen construidas sin ningún otro sometimiento que el de las reglas que ellas mismas definen. Parecen seguir aquella reflexión en que la “suma rigurosidad es a la vez libertad suma”.

Es una obra que nos obliga, ya antes de comenzar, a enjuiciar la según sus propias reglas: Ni estilo, ni escuela, ni maestro...

Un pensamiento individual guía su trabajo.

*(Miralles, E. 1988, Pp.53)*

De la obra de Jujol, como especialmente la de Asplund, el Doctor Luís Bravo manifiesta en un artículo publicado en el periódico “El Noticiero Universal” de Barcelona:

“Aunque sería fácil demostrar que (Asplund) fuera, poco o mucho, romántico, clásico, iluminista, expresionista, funcionalista, constructivista, orgánico,...eso no nos ayudaría a deducir de sus obras la línea coherente que seguiría hasta su muerte, su fatigoso camino hacia la realización de un ideal arquitectónico”

.....

La obra de Asplund, poderosa y explícita, es, sin embargo, reacia a admitir las simplificaciones críticas. Tan rica en concisas afirmaciones como en consistentes dudas, resulta difícil de atrapar en un esquema clasificatorio. Por eso yo, estos días, aconsejo a mis amigos que, aun a riesgo de experimentar un ligero escozor y de notar un aroma difícilmente definible, por una vez saboreen la obra de Asplund sin mezclas y sin intermediarios, sin edulcorantes ni refrescantes: a palo seco. (*Bravo, Ll. 1981*)

Sin embargo, Jujol fue un gran apasionado de la historia y de la cultura en general y respetaba los antecedentes que han hecho posible llegar al momento actual. Como profesor en la Escuela de arquitectura, nunca abandonó los ejercicios de dibujo donde se copiaba el mundo griego, romano, gótico o barroco entre otros, y se deleitaba haciendo comentarios históricos e iconográficos a sus alumnos (*Bohigas, O. 1988, Pp. 30*). Cabe decir que, sin importarle el estilo concreto sino su utilización personal según las necesidades, también realizó obras de corte clásico, como el diseño de la Fuente de la Plaza España en Barcelona, creada en 1929 para la Exposición Internacional, que además de su monumentalidad grecorromana posee una grandilocuencia barroca. En su estructura recuerda las fuentes romanas, con una base, un cuerpo central formado por la mezcla de columnata y arco de triunfo y, finalmente la parte más elevada, un ático. Sin embargo, aparecen sutilmente ciertos caracteres típicamente Jujolianos, como el gusto por el contraste en la composición y el uso de materiales contrarios en cuanto a su función en el ático: la piedra y el metal. Las rejillas que contienen las luces en el ático y en el primer estrato del cuerpo

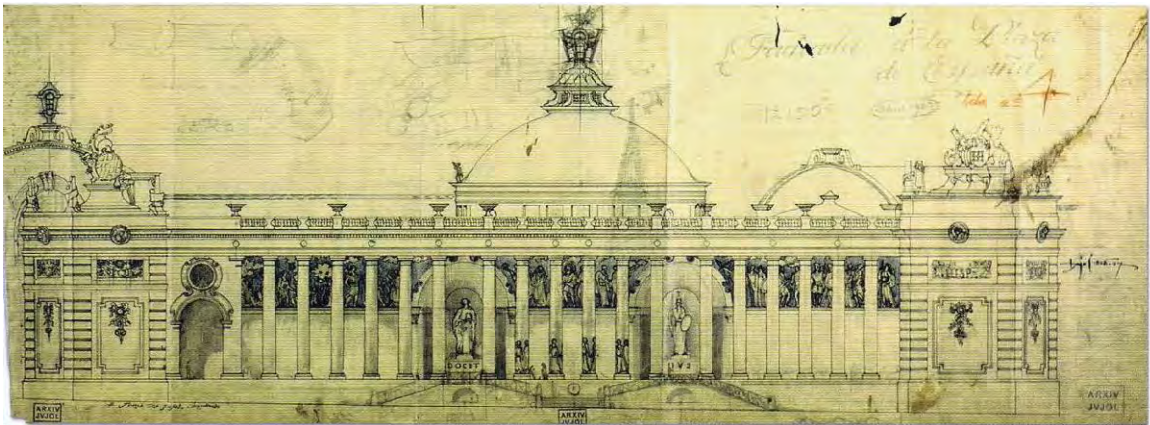
central, de trazados ondulados parecen orgánicas y propias del modernismo catalán.



La ornamentada decoración escultórica fue obra de Miguel Blay, Frederic Llobet y los hermanos Miquel y Lluçia Oslé. Una mezcla de estilos entre realismo de corte clasicista, Art Decó y novecentismo. (*LECEA et Al 2009,...* Pp. 147-149)

El palacio del Vestido fue diseñado también por Jujol y su obra se ha calificado de historicista, asumiendo el estilo de los palacios de la Exposición Internacional de 1929. Se halla ubicado en la plaza España y conforma el

extremo semicircular del actual Palacio ferial nº8 conjuntamente a lo que antaño fueron el Palacio de la Electricidad y el Palacio de la Metalurgia. (Palacio ferial. Archivo del Patrimonio Arquitectónico del ayuntamiento de Barcelona). La primera denominación del proyecto fue *Palacio de la Pedagogía, Higiene e Instituciones Sociales*, después pasó a llamarse *Palacio del Trabajo* y finalmente, *Palacio del Vestido* (Arxiu del Centre de documentació del COAC).



A pesar de ello, y como comenta su hijo, el arquitecto Josep María Jujol Jr. intentó ir más allá estableciendo un intenso diálogo entre construcciones diferentes, las cuales abandonan su individualidad para conformar una nueva obra donde los contrastes se difuminan.

Según Josep María Jujol Jr.:

Tanto sus pinturas sobre tela como sus modelos escultóricos respondían a una línea figurativa. A pesar de ello, objetos como el sagrario de Bonastre o de Guimerà o luces como las de Vistabella eran, de hecho, diseños escultóricos mucho más atrevidos. En pintura pasaba lo mismo. Cuando se trataba de un elemento mural aplicado fuera de un marco convencional, entonces se volvía más abstracto con aquellos rasgos personales tan característicos.

(Gausa, M. 1988, Pp. 42).





Boceto pinturas Atrio 345 x 180 cm. Técnica carbón sobre papel embalar.

Jujol se mantuvo fiel a sus propias proposiciones siguiendo honestamente los parámetros que su trabajo le dictaba; transitó por un camino independiente y diferente al de sus compañeros de época, íntegramente ajeno a los convencionalismos y a la evolución de las primeras vanguardias. Diego Rodríguez, en su tesis doctoral, lo considera un “autor isla” y destaca la condición paradójica de su forma de trabajar afirmando que su participación en el movimiento moderno fue nula: “su obra está ubicada en el mismo germen de la modernidad y en la más dura crítica hacia ella”. (Rodríguez, L. 2006, Pp. 1-2)

Sin embargo, precisamente su particular y autónomo recorrido como creador experimental es lo que lo ha llevado a convertirse en un gran innovador, y por tanto, ser considerado por muchos un antecesor de las diferentes propuestas nacientes del momento, de las experiencias vanguardistas rompedoras de la primera mitad del s. XX que iban floreciendo en todo el mundo y que se integran o cruzan en su obra. Oriol Bohigas destaca éste hecho, así como la genialidad de su forma de trabajar catalizada por un compromiso



personal hacia sí mismo que le permitió avanzar sin ser consciente de las tendencias que se desarrollaban simultáneamente:

He escrito y he hablado suficientes veces sobre Josep M. Jujol para no tener que insistir ahora en que me parece uno de los arquitectos más interesantes del siglo XX, uno de los pocos que mantuvo en su obra un vínculo con aquello de lo que siempre se habla en referencias más bien teóricas pero casi nunca precisadas en hechos concretos: l'art nouveau y las vanguardias. Me parece que no hay en esta línea ningún otro ejemplo de mejor nivel cualitativo. No perdió nunca su gaudinismo fiel, abnegado, a prueba de bomba, sino que siempre puso un nuevo fermento de artísticidad que, casi sin que el mismo se diera cuenta, lo llevó hacia un expresionismo que toma un aire propio y que llega a jerarquizarse dentro de la vanguardia. La iglesia de Vistabella, la casa dels Ous de Sant Joan d'Espí, la casa Planells de la Diagonal de Barcelona, el banco del Parque Güell. Se han visto a menudo como fórmulas gaudinianas o postgaudinianas. Pero son también anticipaciones de una arquitectura, una escultura y una pintura que paralelamente se iba desarrollando en todo el mundo; unas anticipaciones geniales porque eran formuladas sin conocer estas experiencias paralelas y sin convivir las motivaciones culturales, ni las circunstancias sociales. Es difícil de imaginarlo, pero es cierto. Cuando Jujol hacía las incrustaciones cerámicas del Parque Güell no sabía nada de las rupturas iniciales de las vanguardias que llevaban hacia las experiencias de l'object trouvé o de la recomposición cubista de las rupturas. Cuando cogía el lenguaje de las líneas gaudinianas trazadas con sentimiento y las geométrizaba en la torre de los Ous o en la casa Planells, cuando convertía en esculturas las claraboyas de la fábrica Manyach, no lo hacía como un mimetismo provinciano (...) de la evolución del expresionismo alemán o de las derivaciones puristas de la Viena wagneriana. Para Jujol, todo era todavía una devota continuidad del art nouveau, una ingenua creencia en la categoría universal de la originalidad y, por esto, todo tenía aquel aire tan personal y, por tanto, genuino, fundacional e internacional, como no ha conseguido ninguna otra arquitectura en este país.

*(Bohigas, O. 1988, Pp. 29-30).*

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

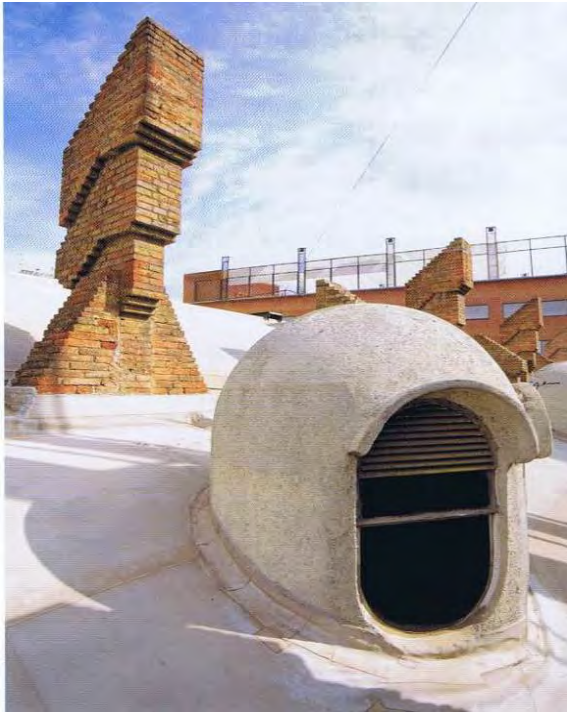
---



Parc Güell



Casa Milà



Talleres Mañach



Torre Gibert

Por su parte, Conrad Kent y Dennis Prindle comentan que, concretamente el trabajo en el Parque Güell, se ha considerado un antecedente surrealista de artistas como Joan Miró y Salvador Dalí y también cubista, destacando la obra de Pablo Picasso. También nos dice que esta obra de Jujol y Gaudí ha sido fuente de inspiración para el artista neoyorquino Julian Schanbel (*Conrad y Prindle 1992, Pp. 133*). Nacido en 1951, sus trabajos como pintor y cineasta se enmarcan dentro del neo expresionismo y son descritos como expresiones de un arte que busca la emoción y la confrontación y que contiene gran energía y vitalidad, una

obra considerada cercana a la de Picasso y la de Jackson Pollock, donde también se rescata elementos del teatro Kabuki.

Pau Lanao perfila la figura de Jujol como la de un artista y arquitecto *redescubierto*, que ha salido del anonimato y de la sombra proyectada por Antonio Gaudí. Liberado de su huella, llegará incluso a influenciarlo después de su etapa de colaboración: “Definitivamente librado del estigma gaudiniano -la personalidad creativa del ayudante marcará decisivamente la etapa del maestro hasta el punto de que se puede hablar claramente de un Gaudí anterior y posterior a la colaboración con Jujol“(Lanao, P. 1990, Pp. 20).



Casa Batlló - Cubierta.



Casa Batlló – Fachada.

No dudará tampoco, enfatizando la experimentación con nuevos caminos, lenguajes y planteamientos, en vincularlo con los movimientos arquitectónicos, artísticos o filosóficos coetáneos de su época, tales como el modernismo, el expresionismo, el populismo, el surrealismo y el dadaísmo. O bien de final de etapa del s.XX o décadas posteriores como el estructuralismo, afirmando también que “el arquitecto se servirá de toda su potencia creadora para convertir sus proyectos en anticipaciones de la abstracción, en concreciones del collage



objetual” (Lanao, P. 1990, Pp. 20). Tampoco son escasas las referencias que vinculan el trabajo de Jujol con el Arte Póvera, especialmente aquel que incorpora objetos y material reciclado, considerándolo un antecedente de referencia para este movimiento.

(...) hubo el descubrimiento, en Vistabella, de una lámpara, medio abandonada en un entresuelo lleno de trastos, hecha sólo con trozos de madera y alambre que seguramente eran desechos de las obras de la capilla. Es una pieza sorprendente, inclasificable por la fecha en que fue hecha, pero que ahora, los radicales del arte póvera y otros reduccionistas no dudarían en considerarla como antecedente genial.

(Bohigas, O. 1989, Pp. 30).



La obra de Jujol sorprende realmente por su riqueza y singularidad. En su quehacer, llegó a dotarse de una nueva concepción de los procesos creativos, de técnicas y estrategias de trabajo que conforman procedimientos específicos y generan alternativas a la forma tradicional de idear-conformar la arquitectura tanto a las de aquel momento como a las actuales. Nuestra intención se enfocará en trazar ciertos paralelismos con otros autores y metodologías contemporáneas a través de fragmentos, de pequeños núcleos fundamentales que aún se hallan activos en la actualidad y que transitan por caminos semejantes e incluso anamórficos, pero esencialmente parejos a los de Jujol,

Éstos forman parte de una red intencionada más amplia y, a pesar de ubicarse en contextos históricos, sociales y culturales diferentes, poseen el germen de la continuidad y la atemporalidad, mostrándonos a un creador que puede ser considerado un precursor de ciertas formas contemporáneas (modos) de trabajar y comprender el mundo y la arquitectura. Habrá que evitar, como nos dice Oriol Bohigas, caer en la lectura fácil y superficial, en aquel reduccionismo que encorseta el espíritu de la obra y facilita la creación de teorías dogmáticas.

(...) es demasiado sencillo atribuir a Jujol la invención de tantas vanguardias, desde el dadá y el cubismo hasta el arte povera. Como he dicho antes, lo que hay atribuirle es, sólo, aquella voluntad de invención y de creatividad artística que para él tenía un valor categórico.

(Bohigas, O. 1989, Pp. 30).

En nuestra investigación, no trataremos de observar y comparar *superficies* para insertar o encasillar su obra ya terminada, o fragmentos de ella, en un marco histórico limitado y definido, ya sea coetáneo o posterior, ni de asimilarlo completamente al obrar de otros, sino de profundizar en ese ámbito *atemporal* de la memoria del que nos habla Enric Miralles; extraer puntos o visiones (miradas) de tipo acupuntural que enlazan esencias y periodos arquitectónicos inconexos, alejados en el tiempo y el espacio y, que nos permita trazar puentes para destacar aquello que consideramos importante y que aún se encuentra en la base conceptual y práctica de arquitectos y artistas contemporáneos. Este estudio permitirá que todo un continuo de comprensiones emerja y genere un conglomerado de aprendizaje que sea útil para la toma de consciencia y la clarificación y renovación metodológica de los procesos de proyección arquitectónica y creación artística.

Los siguientes capítulos de desarrollaran intentando integrar las comprensiones que la investigación nos ha aportado hasta el momento. Nuestra mirada será transversal generándose un entramado donde la historia, las intenciones, actitudes, procesos, dibujo y obras de Jujol interactuarán indistintamente para favorecer el descubrimiento de aquellas conexiones y



convergencias que hasta ahora habían pasado desapercibidas y que nos permitirán desenredar, con nuevos trazados, el cúmulo y la densidad de información obtenida hasta el momento.

La intención de querer descubrir o de "ver aparecer", es decir, de aprender y reinventarnos continuamente, son fundamentales; orientará y dirigirá nuestra mirada, definirá sustancialmente los contenidos de la investigación siendo conscientes de que toda observación, de forma inherente, es una interpretación. Nuestra mirada será en cierto modo discontinua y estará enmarcada por la necesaria codificación arquitectónica y artística. Sin esta actitud e intencionalidad que enmarca la atención, nuestra investigación se limitaría a mostrarnos una vez más lo que ya sabemos y hemos registrado como cierto.



Delicadeza Jujol. 1937

## C.2. ESTRATEGIAS

### C.2.1 MEMORIA, PREEXISTENCIAS, RUINAS.

Si los hombres vivieran verdaderamente como hombres, sus casas serían templos, templos que apenas osaríamos tocar y en los que nos haría sagrados el poder vivir.

(.....)

Hay un altar en cada una de las casas del hombre. Que no lo olviden los hombres cuando derriben a la ligera sus casas y arrojen lejos sus pedazos.

*(Ruskin 1981, Pp. 208-210)*

La arquitectura contemporánea parece replantearse nuevos sistemas estrechamente vinculados a la ecología y a la creación de espacios saludables donde el ser humano pueda evolucionar en todos los niveles, incluido el espiritual, en consonancia y armonía con la naturaleza, favoreciendo la sostenibilidad de los recursos y los medios de la Tierra. “La evolución de la mirada hasta la perspectiva actual, ha transcurrido por muchos altibajos, incluso por saltos discontinuos; pero es a partir de los impulsos transmitidos por Ruskin y Viollet-Le-Duc, y sus diferentes visiones de renovar lo medieval, así como tras el cambio de paradigma que significó el movimiento moderno, que podemos perfilar una clara transición hacia las diferentes concepciones, posturas y pautas organicistas de la segunda mitad del siglo XX, para finalmente incidir en la visión contemporánea que asume y enaltece el nuevo papel que el contexto desempeñará en la producción arquitectónica”. *(Bigas, Bravo, Contepomi. 2011, nº 18, Pp. 140).*

Ruskin y Viollet-le-Duc influyeron en el desarrollo del modernismo y también fueron antecedentes teóricos de la visión moderna, que abandonó toda ornamentación; sin embargo, “la cuestión de la restauración quedó eclipsada por la radicalidad en el cambio expresada en los manifiestos fundacionales del nuevo paradigma”. Las posteriores aportaciones del organicismo que valoraron lo vernáculo y recuperaron el papel de la memoria, junto a las nuevas

contribuciones en el campo de la psicología, todo ello sumado a una nueva forma de entender el significado de la arquitectura histórica, son los factores que producirán la implementación de metodologías alternativas en el enfoque proyectual de la restauración y la rehabilitación. Desde esa mirada global y vital, transformadora, el concepto de contexto y preexistencias se revaloriza y se renueva, situándolo de nuevo en el centro del debate contemporáneo: “En esta nueva aproximación, el arquitecto no tiene en cuenta exclusivamente las preexistencias construidas, sino que considera la evolución transformadora del contexto global (cultural, histórico, físico, social...) del proyecto como verdadero objetivo de la acción proyectual”. (*Bigas, Bravo, Contepomi. 2011, nº 18, Pp. 142*).

Josep María Jujol hijo nos cuenta que Marta Gallissà, hermana del arquitecto Gallissà, cuando éste murió le dio a Jujol, de su biblioteca, la magna obra *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1854-1868), de Viollet-le-Duc muy apreciada por él. Obra que permanece intacta en el Arxiu Jujol. Ello muestra la importancia que para Gallissà, adscrito al movimiento modernista, tenía la recuperación de una arquitectura medieval y más concretamente la neogótica, influenciando a Jujol en su época de estudiante (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.72*).

La forma de trabajar de Jujol (1879-1949) y su producción contiene algunos rasgos cercanos a Viollet-le-Duc más allá del gusto por lo medieval. Jujol, cuando rehabilita y reforma, como en la Casa Negra, transforma completamente el edificio, y lo hace de tal modo que las huellas de su antigua existencia casi desaparecen dotando a la obra de un estado que no puede haberse dado antes en ningún momento; en ese sentido, la huella y pátina evocadora del tiempo pasado de la edificación que Ruskin anhelaba mantener, en cierta manera desaparece, pero desaparece no para reinventar un nuevo pasado medieval como hacía Viollet-le-Duc, incluso más exagerado y gótico que el que existía, sino para transformarlo en algo nuevo, imaginario y con sentido, confiriéndole una nueva vida que sea moderna y actual, acorde a las premisas modernistas del momento. A pesar de esta transformación total del edificio, Jujol

si convocará la memoria del pasado retomando ciertos rasgos medievales e intentará integrar la cultura y los materiales tradicionales, el origen y el sentido nacional de Cataluña, renovando formas de hacer, usos, técnicas y materiales, creando con ello, algo nuevo desconocido, libre y moderno.

El posicionamiento de Jujol también se acerca a la visión ruskiniana en el sentido de tratar de crear una arquitectura viva, especialmente emocional y sensible propia del ideal romántico y la construcción de una nueva vida más sostenible y artesanal, elementos de los que se nutrió el modernismo, así como por considerar que en el trabajo de recuperación de la arquitectura es infructuoso intentar devolverle la vida que le confirió el trabajo humano tal como fue antaño; por su parte, “la postura de Miralles sobre la arquitectura, y más concretamente sobre la restauración y la rehabilitación, se acerca también a las consideraciones ruskinianas de mediados del s.XIX que proponen una aproximación más afín a la ideología romántica, más sensible y dialógica, que pretende integrar y mantener restos de lo existente integrados a lo nuevo, y no tanto al racionalismo francés de Viollet-le-Duc”. (*Bigas, M. et Al 2011, nº 18, Pp. 140*).

Jujol integra de manera ecléctica y personal las aportaciones de sus precedentes; alejándose del racionalismo de Viollet-le Duc y acercándose al romanticismo y a la sensibilidad de Ruskin, así como a su veneración religiosa por la naturaleza, pero simultáneamente utilizando recursos y parte de la ideología propia de Viollet donde toda innovación es aceptable. Jujol en su proceso de proyección arquitectónica dibujará muchas perspectivas cónicas y axonometrías, como hiciera Viollet-le-Duc, así como alzados, en un intento de controlar el objeto y la forma-imagen y los múltiples elementos añadidos y solapados que impregnan y penetran tanto las fachadas como los interiores, todo ello como injertos provenientes de diferentes ámbitos. Cabe decir, que Miralles siempre intentó evitar las perspectivas y los alzados para eludir precisamente este control y el sentido asociado a los estilos, la predeterminación que conlleva el perfilado de las cosas. Sin embargo, en sus rehabilitaciones, Jujol generalmente no modifica la estructura del edificio y tampoco pretende

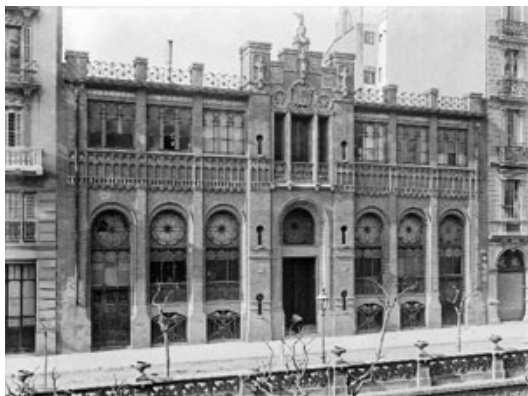
cambiar de forma determinante la funcionalidad del espacio, como hiciera Viollet-le-Duc, centrándose más en la decoración y el ornamento. El ornamento, asociado desde antaño al estilo, como veremos, quedará totalmente transfigurado con el uso de Jujol y quizá este hecho conjuntamente a su forma de trabajar, sea una de sus mejores aportaciones hacia las consideraciones de una arquitectura contemporánea.

La recuperación del pasado arquitectónico medieval propugnada por John Ruskin y Viollet-le-Duc y la estética y pensamiento de William Morris, Walter Crane, Mackmurdo, Mackintosh, entre otros, fueron aceptadas como base de la renovación artística en el Modernismo en general y también en el que se desarrolló aquí, en Cataluña, con una fuerte personalidad que desarrolló gran cantidad de obras de calidad. Su alternativa al proceso de industrialización del siglo XIX y a la despersonalización del objeto fue regresar al modelo artesano y no imitar más el pasado, sino reconstruirlo para crear una nueva realidad social y cultural, armonizando el lugar con materiales, formas y usos. Los “modernistas catalanes” creían en la imaginación creativa como conformadora de metáforas con capacidad para modernizar y europeizar Cataluña, y abandonaron la idea de un arte como representación objetiva de la realidad, alejándose del academicismo y recuperando lo artesanal. En especial en Cataluña se dio una gran libertad de creación generándose nuevas formas anteriormente no aceptadas, formas fantásticas, vitales, dinámicas y cambiantes con una continua referencia a la naturaleza, al agua y al viento y a todo aquello que es vital.

Es suficientemente conocido el artículo de Domènech i Montaner publicado en la revista *La Renaixensa* (1878) en el que proclamaba la búsqueda de una nueva arquitectura nacional basada en la recuperación, principalmente, de la memoria medieval y la creación libre a partir de la propia confianza y el saber hacer, utilizando cualquier estilo considerado conveniente. En sus primeras producciones como la Editorial Montaner y Simón ubicada en Barcelona y ahora, la actual sede de la Fundación Tàpies o las obras realizadas



para la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (Café Restaurante y Hotel Internacional, ahora desaparecido) son una muestra clara de este primer modernismo que utiliza claras referencias góticas catalanas.



Edit. Montaner y Simon.



Hotel Internacional.

Fue un movimiento heterogéneo, con muchas diferencias entre artistas, cada uno con su sello personal, pero con una misma intención, un deseo de modernizar Cataluña dotándola de un sentido nacional y situándola a la altura europea; para ello optaron por recuperar la cultura catalana mediante el uso de elementos constructivos tradicionales del lugar como la cerámica o la bóveda catalana, conjuntamente a otros de carácter más industrial como el hierro fundido o el ladrillo cerámico, todo ello unido a la creación de nuevas ideas y formas que utilizaban potentes elementos ornamentales y decorativos. Pretendían transformar los valores artísticos, sociales y culturales establecidos, un cambio global del modelo de sociedad impulsándola hacia lo humano. Fue mucho más que una opción estética, fue un movimiento ideológico, político y cultural que anhelaba transformar la sociedad catalana.

Se suele considerar que el Modernismo catalán comenzó en 1888 con esta citada primera Exposición Universal de Barcelona, pero ya hay rasgos de Modernismo en la nueva Escuela Provincial de Arquitectura, inaugurada en Barcelona en 1871 y dirigida por el arquitecto Elies Rogent y Amat (1821 a 1897). Fue a través de Rogent, que un joven Antoni María Gallissà, con quien Jujol colaboró cuando aún era estudiante y al que consideraba su maestro, llegó

a formar parte del equipo de arquitectos responsables del programa para la Exposición Universal de 1888. Cabe mencionar también que Domenech i Montaner aprovechó el Café Restaurante construido con motivo de dicha exposición para dar cabida al Castillo de los Tres Dragones, un taller de investigación para la revitalización de las artes aplicadas, especialmente aquella vinculada a la industria de la cerámica, fundado con la ayuda de Antoni María Gallissà. Desgraciadamente, el taller mencionado, debido a la muerte prematura de Gallissà (a los 41 años de edad), terminó por clausurarse. Por otro lado, cabe decir, que la exposición de 1888 fue la culminación de esfuerzos anteriores, destinados a construir un nuevo paradigma y una nueva realidad artística y cultural que integrara Cataluña en el marco de la modernidad internacional a través de la industria y el diseño local; destacamos, entre otras, la Exposición de los Productos del Principado de 1844 o la Exposición Industrial y Artística de 1860.



Castillo de los Tres Dragones. Expo 88.



Umbráculo Expo 88.

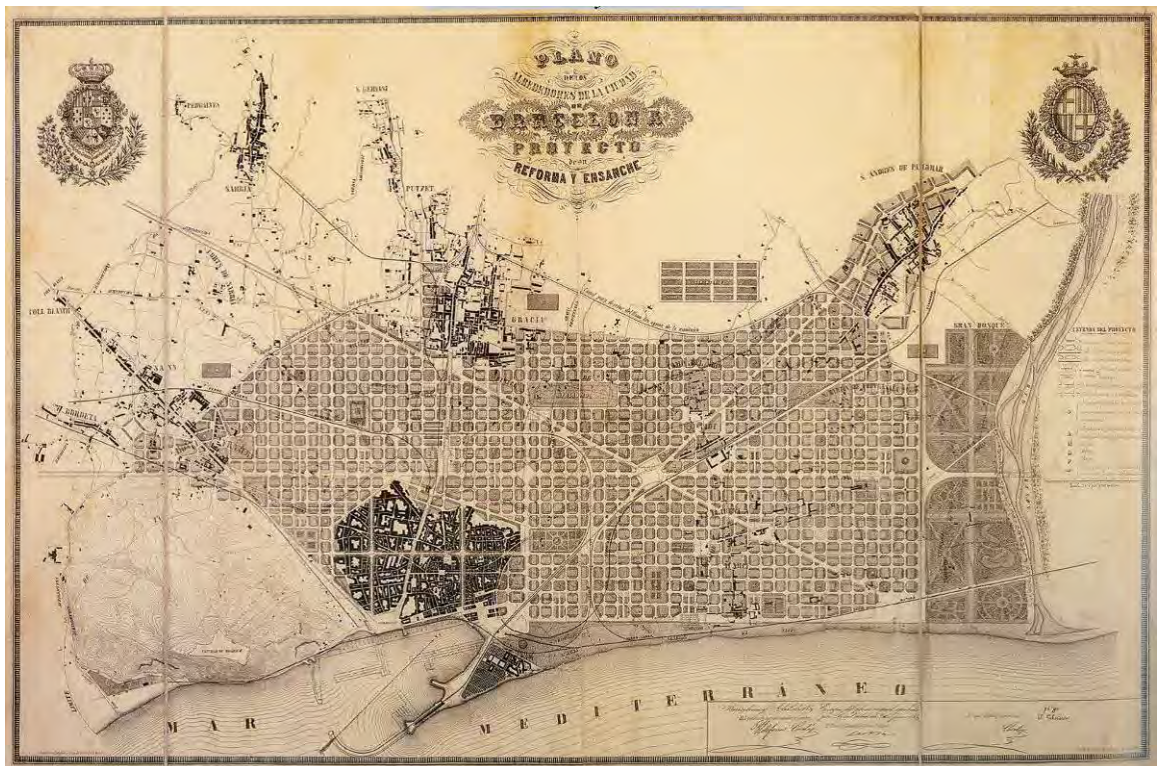
Las industrias se implicaron profundamente intentando perfeccionarse constantemente y elaborando nuevos proyectos. Reflejo de esta dinámica son las diferentes exposiciones que tienen lugar en Barcelona durante el siglo XIX, entre las cuales ya hemos citado las más destacadas. Jujol como arquitecto, artista y artesano estuvo, en muchas ocasiones, en contacto directo y constante con la industria catalana, como hemos descrito en el apartado anterior, creando

diseños estrechamente vinculados a ella, tanto a la industria cerámica como con la industria del hierro, la del mueble y la textil, muy prominentes en esa época. Toda la reforma surgida en torno a la arquitectura y las artes aplicadas, a la decoración de fachadas y también de interiores conllevó una gran producción de materia prima en todos los sectores.

La modernidad de aquel entonces era innovadora, experimental y atrevida, paralela a la economía industrial y al aprovechamiento de nuevos materiales, como el cristal y el hierro fundido. Por parte de los creadores hubo una gran revalorización de las industrias catalanas, que facilitaban el poder armonizar los materiales, la forma y el uso desde la concepción del contexto de esa nueva realidad social y cultural que se estaba creando. Las instituciones catalanas también expresaron gran interés por la renovación y revalorización de las artes aplicadas y el diseño del objeto cuando crearon el Centro Industrial de Cataluña en 1894 y el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) en 1903, de gran renombre internacional desde entonces y que en 1958 por iniciativa del arquitecto Oriol Bohigas, se transformaron a lo que conocemos en la actualidad: arquitectura, interiorismo, ciudad y paisaje y espacios efímeros.

La nueva forma de vivir y el crecimiento sin control de las ciudades producto de la industrialización, donde se fueron estableciendo un número creciente de burgueses propietarios de industrias, marcó un periodo en que la regeneración social y, también política y urbanística, emergió como una necesidad. Muchas ciudades catalanas se estaban extendiendo, Girona, Tarragona, Reus, Sabadell, Terrassa, Mataró, y Barcelona, donde gracias al Pla Cerdà se facilitó la unión de los diferentes municipios que la circundaban. Su Ensanche, desde 1859, acogió una gran fiebre constructora y urbanizadora transformándose Barcelona, a finales de siglo XIX, en una de las ciudades más importantes del sur de Europa. Ello se debió, no solo al aumento de la población y al crecimiento económico, sino también a la gran actividad cultural que floreció, multiplicándose las editoriales, revistas e imprentas, las entidades y las asociaciones, donde los intelectuales, urbanos y burgueses, cuestionaban los

valores establecidos y buscaban y debatían nuevos parámetros de vida y planteamientos opcionales de desarrollo en todos los ámbitos. Cabe decir, que una vez construidos los edificios modernistas más emblemáticos y representativos, así como las viviendas burguesas de un destacado carácter burgués en la ciudad, el modernismo se extendió a finales del siglo XIX hacia toda la geografía catalana.



Plan Cerdá 1859

Si en Barcelona se hacían edificios de viviendas plurifamiliares, torres aisladas, tiendas y talleres, en las cercanías, burgueses industriales y comerciantes se hacían hacer casas de veraneo. La construcción de estas casas fue una de las actividades principales de muchos arquitectos. Hoy en día muchos pueblos alrededor de las grandes ciudades conservan un gran patrimonio arquitectónico fruto de la voluntad de asentamiento de este sector de población como Sitges, Vilanova y la Geltru, Masnou, etc. Jujol, que llegó a Sant Joan Despí para hacer, por encargo una casa de veraneo en 1913, se vincularía de por vida. (Duran, M. 1987, Pp. 35).



Para posibilitar la formación y la futura capacitación cultural y profesional de su hijo, Andreu Jujol -padre de Jujol- pidió, como maestro de escuela, un traslado desde Tarragona, su ciudad natal, a Gracia (un municipio autónomo e independiente de Barcelona por aquel entonces) cuando éste tenía 9 años (en 1888). Matriculándose en la Escuela Municipal de Dibujo de Gracia en 1890 con once años. Desde ahí, Jujol atravesaba andando los terrenos aún sin urbanizar destinados a cultivos que separaban el municipio de Gracia de Barcelona para asistir al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza cuando ingresó en 1891. Dos años después, en 1893, dejó de asistir a clases de dibujo ya que su padre; Andreu Jujol es destinado a Barcelona y se instalaron en una vivienda ubicada en el corazón de la ciudad, cerca de la Iglesia de Sta. María del Mar, en la calle Abaixadors; cursando ya tercero y cuarto de Bachillerato, tuvo que atravesar toda la Barcelona antigua para asistir al Instituto. Pasados dos años se mudaron a la calle Bailén, nuevamente por traslado de su padre, modificando de nuevo su recorrido: ahora el camino para asistir a clase pasará por la Gran Vía y palpará de cerca las nuevas construcciones modernistas del ensanche. (*Jujol Jr. 1996, Pp.70-71*). Jujol deambuló por la ciudad absorbiendo todo aquello vinculado a la arquitectura histórica, pero también vivió la construcción del nuevo diseño urbanístico de Barcelona y palpó de joven el auge del debate modernista del momento.

Cuando Jujol, que había completado solo dos cursos de enseñanza académica de dibujo, inició sus estudios de arquitectura (1896-1897), la actual Escuela de Arquitectura ubicada en la Avenida Diagonal de Barcelona aún no existía (se puso en funcionamiento en 1960), y la denominada Escuela provincial de Arquitectura -conjuntamente a otras facultades y escuelas de la ciudad- se hallaba en el edificio que había proyectado Elies Rogent para la Universidad de Barcelona, llamado inicialmente edificio de la Universidad Literaria (las clases se iniciaron en 1871). Anteriormente, desde 1842 (año en que se reinstaura tras 128 años de exilio en Cervera a raíz de la guerra de Sucesión), la universidad de Barcelona se ubicaba en el convento del Carmen, cerca de las Ramblas. El



edificio proyectado por Rogent se empezó a construir en 1863 y las obras terminaron completamente en 1889 (aunque las primeras clases datan de 1871) y ha sido incluido dentro del estilo neorromántico con rasgos medievalistas y por tanto, de una modernismo incipiente. (*Bassegoda, J. 2006, Pp.37*).



Construcción Universidad de Barcelona.



Universidad de Barcelona.

La historiadora nos comenta que, cuando Jujol estudió en la Escuela provincial de Arquitectura, sus integrantes y gran parte del claustro estaban totalmente implicados en los debates sociales y culturales de actualidad y con el movimiento modernista y nacionalista que antes hemos descrito. En ese intento de transformar la sociedad y la ciudad, muchos arquitectos asumirán el papel de líderes y activistas políticos, como Puig i Cadafalch y el ya mencionado Domènech i Montaner, pero también dentro de su círculo, Antoni Gallissà i Font i Gumà, arquitectos con los

que Jujol colaboró cuando aún estaba en la etapa de estudiante. Nos describe ese ambiente con las palabras de Antoni Ramón y Carmen Rodríguez, comentándonos además, que éste no cambiaría mucho hasta 1910 (Jujol se tituló en el año 1906) y que no fue hasta 1919 cuando se inició una fase de renovación, cuando Domenech Montaner abandonó la dirección:

Bajo la dirección de Elies Rogent y después de Domènech i Montaner, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona se desarrolla un ciclo suficientemente

coherente. Estilísticamente lo definiría una actitud ecléctica, cercana a una tendencia hacia lo que se ha denominado modernismo. En esta vía, en la Escuela se menoscaba la tradición clásica y se intenta un acercamiento a las tradiciones locales, a las formas de la Edad Media, a la arquitectura románica, a la escuela aragonesa y a la arquitectura neomudéjar. La escuela participa, todo y que con una cierta moderación, de la efervescencia del pensamiento nacionalista romántico catalán. Se visitan los monumentos del pasado, a veces en estado ruinoso, se levantan los planos y se hacen proyectos de restauración. (Antoni Ramón y Carmen Rodríguez) en (Duran, M. 1987 ó 2003 Pp.72-73).

Elies Rogent fue director de la Escuela provincial de Arquitectura en el periodo comprendido entre 1875 y 1889, y murió en 1897 el año en que Jujol ingresó en la Escuela, siendo en ese año director Francisco de Paula Villar Lozano cuya arquitectura se ubica en el historicismo y el neogótico; redactó el primer proyecto de la Sagrada Familia y llegó a construir



la cripta, a partir de la cual fue Gaudí el que continuó asumiendo por completo el proyecto y la obra. En este primer año de la etapa de ingreso, Jujol solo cursó una asignatura, la de dibujo técnico y al año siguiente completó el resto de materias. Paralelamente el curso preparatorio también lo realizó entre 1898 y 1901. En 1900, Domènech i Montaner (ya catedrático desde 1875 de Composición y Proyectos) asume el cargo de director por un año, para pasados 4 años, retomarlo de nuevo hasta 1920. Entre 1901 y 1905, Joan Torras y Guardiola fue el director de la Escuela e impartió durante más de treinta años materias técnicas, principalmente de estructuras metálicas y cálculos de resistencia. “Jujol, estuvo tres años cursando la etapa de ingreso y el curso preparatorio y en el curso académico de 1901-1902 empezó los estudios propios de arquitectura obteniendo el título el 18 de mayo de 1906 (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.71-73) y (Duran, M. 2003, Pp. 75). En su periodo docente en la Escuela de

Arquitectura, fueron directores de la misma: L. Domenech, J. Torras, J. Bassegoda, F. de P. Nebot y A. Soler.

Jujol se formó en este ambiente modernista - en la línea que, después de Elies Rogent, trazó Domenech - e intentó interaccionar con las industrias del momento (como ya hemos comentado), así como ligarse a las entidades culturales y religiosas más destacadas del momento: en 1920, ingresó en la sociedad arqueológica de Tarragona, en 1922 Jujol se hizo miembro de la congregación Mariana de los jesuitas de la calle Caspe de Barcelona (*Duran, M. 2003, Pp.38*) y en 1923 se asoció al Ateneu Barcelonés (en 1904-1905 ya había participado con Font i Gumà en sus reformas) (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.123-124*).

Debido a la impronta del modernismo, en la obra de Jujol es fácil encontrar referencias a la historia y la memoria del pasado, especialmente en el mundo medieval como el gusto por una policromía de colores vivos generalmente utilizada en las catedrales góticas catalanas, su tendencia a elevarse en vertical o a crear sensaciones de elevación e ingravidez, el simbolismo del color típico en la vidrieras y rosetones, así como el de elementos simbólicos religiosos como el de la cruz, o bien su particular tipografía. La exuberancia y abarrotamientos de algunas de sus obras, como aquellas más efímeras destinadas a la ornamentación de calles, entre otras características, nos acercan su obra a matices barrocos y rococós. Ya hemos visto como es capaz de realizar obras monumentales de estilo clásico e historicista, y posteriormente, una vez el modernismo ya se difuminó del panorama contemporáneo, incluir rasgos novecentistas.

A raíz de su estancia en Italia con motivo de su luna de miel, quedó fascinado por la grandeza y la monumentalidad de Roma. El imponente clasicismo del barroco de un Bernini se evidencia -aunque en proporciones bastante más modestas-, en la fuente monumental de la plaza España, erigida con motivo de la Exposición Internacional de 1929, y en las columnas salomónicas del baldaquino del altar de la iglesia parroquial de El Vendrell. Sus pasos de Semana Santa, como por ejemplo la Piedad, enlazan con la tradición barroca del Camp de Tarragona de un Lluís Bonifàs. El ángel veleta, que cumple la función

de pararrayos y se mece al viento en la casa Bofarull, tiene claras filiaciones con el Ángel de Tobías, de 1784, que corona el campanario de la iglesia barroca parroquial de El Vendrell. En algunas obras del Jujol volvemos a encontrar ciertos motivos decorativos, así como el azul intenso de la cerámica popular catalana, que tan bien conocían sus maestros Font i Gumà i Gallissà. Asimismo, cuando Jujol reviste con policromía las esculturas religiosas del escultor Llobet, recupera la tradición gótica. El uso del Dorado alude a las tonalidades típicas del mundo medieval, una de sus etapas con las que se sentía más identificado. Las caligrafías latinas y las innovaciones que decoran con profusión sus objetos recuerdan las filacterias medievales. Asimismo, los dibujos y las inscripciones del banco del Parque Güell sugieren el conocimiento que Jujol tenía de las epigrafías cristianas. (*Bassegoda, J. et Al 2002, Pp. 165*).

Jujol integrará y superpondrá todas estas referencias dotándolas en su obra de un valor renovado e interpretándolo de forma personal sin importar el estilo utilizado.

Existe una tendencia por resolver lo arquitectónico apoyado en la memoria, creando un *soporte inicial reconocible* cuya funcionalidad esté garantizada.(...) 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” (*Rodríguez, D. 2006, Pp. 204*)

En su etapa de formación, los dibujos realizados nos muestran claramente como el entorno y el ambiente en el que vivió, impregnó su visión y modeló su personalidad. Los dibujos de estudiante de Jujol entre 1897 en que vivía en la calle Bailen y 1899 que se traslada a vivir a la ronda de Sant Pere; y que era autodidacta en la disciplina “son ejercicios disciplinadamente académicos, como por ejemplo un rosetón gótico, que realiza en línea negra y cuando ha superado el ejercicio el profesor se lo devuelve, el lo colorea consiguiendo un resultado final superior al requerimiento; se aprecia también un estilismo medievalista y simbólico bastante despersonalizado todavía, como en el ejercicio de dibujo para una valla de un parque”.

En el curso académico 1901-1902, pasados ya los tres años de la etapa de ingreso y del curso preparatorio y cursando ya el primer curso de los estudios propios de arquitectura, Jujol entró en el estudio y taller de Gallissà (1902-1903) realizando para él todo tipo de dibujos y proyectos vinculados a los esgrafiados, a la cerámica y al hierro, así como a la ornamentación de calles, formándose en estas especialidades. Los trabajos conocidos realizados en esta época son la Ornamentación de la calle Ferrán para las fiestas de la Mercè de Barcelona (1902), los esgrafiados y barandillas para la casa Gallissà de la calle Àngel Baixeras de Barcelona (1902-1903) y los esgrafiados de la casa Llopis Bofill de la calle Valencia (1903). En 1906, Realizó esgrafiados nuevamente para la casa Gallissà en la entrada y la escalera, pero esta vez el encargo lo recibiría de Font i Gumà, destacando el titulado “Amor, Fe y Patria” realizado personalmente por Jujol.



Todavía habría que hacer un estudio cuidadoso de los trabajos realizados en esa época ya que la casa de Gallissà era a la vez taller (conocida como Can Camps) y las intervenciones ahí fueron constantes. En la segunda reforma los esgrafiados, dice, son inconfundibles y destaca el esgrafiado de San Antonio encuadrado encima de un arrimadero cerámico.





El esgrafiado de Jujol nos presenta al santo con un niño en brazos sobre una caligrafía ondulada que dice *gardeunus de pendre mal* y el nombre del santo justo debajo de los pies, así como en actitud de bendecir con su mano derecha; una bendición con la que San Antonio otorga salud y bienestar. Se dice que encontró la sabiduría observando a los animales y el amor divino a través de la naturaleza y por ello pasó a ser el patrón de los animales. Jujol nos lo muestra en un umbral-puerta cuyos pilares parecen conformados por rocas desgastadas por el tiempo mezclados con cintas y troncos estrechos de árboles, todo ello decorado con ornamentos a modo de hojas y flores y pequeños arabescos; dicho umbral se halla coronado por la cruz y un conjunto de pájaros que vuelan hacia el cielo. El arrimadero cerámico también alude a un conjunto floral que dirige sus bendiciones hacia las cuatro direcciones.

Por su parte, la barandilla de la escalera está conformada por una serie de arabescos que enlazan los diversos pétalos de flores tratados en tríadas y con formas de corazón similares a las del embaldosado cerámico que la sostiene y que ahí siguen las direcciones de la cruz, dialogando con ella y generando un flujo de interpretaciones sobre el amor y la naturaleza.

Los esgrafiados de la casa Llopis Bofill hacen referencia también al mundo natural donde los dibujos de flores y hojas adquieren un carácter simplificado mezclándose las vistas en planta -con pétalos trinos que se abren en el interior de un círculo a modo de mandala- con vistas en alzado o sección donde la flor se nos muestra como si de una corona se tratara con un largo y fino tallo. En fachada, esta combinación pasa de una considerable densificación y combinación de vistas en las plantas inferiores a una clarificación y espaciado en

las plantas superiores donde solo aparecen ya las flores o plantas circulares como si flotaran en la inmensidad del cielo conjuntamente a unos soles o estrellas; en las tribunas, las flores circulares se nos muestran en la zona frontal baja, mientras que la flor abierta en alzado aparece en la zona lateral y en la zona frontal entre tribunas del mismo nivel. El dibujo del esgrafiado aparece en tonos rojizos tierra sobre fondo blanco:

Es donde posiblemente, de entrada, podemos apreciar menos el estilo de Jujol pero en cambio, sí que es posible ver que es la obra en la cual Jujol tomaría todas las referencias para levantar su primer edificio de la calle Tapiolas de Barcelona, en 1906-1907. La casa Llopis Bofill es considerada el ejemplo de maestría y de conocimiento de las diferentes técnicas constructivas de que se había hecho merecedor Gallissà. Por lo que hace a los esgrafiados, trabajos que históricamente se han atribuido a la colaboración directa de Jujol, hay que hacer notar que tanto la disposición, el repertorio, la técnica y el color, los volvemos a encontrar en la fachada del edificio de la calle Tapiolas. Aún más, se distingue con claridad la utilización de los mismos elementos florales o vegetales y animales (la mosca), y también las aplicaciones cerámicas, seguramente provenientes las dos -la de la calle Tapiolas y la de la calle Valencia- de la empresa de Esplugues de Llobregat Pujol i Bausis, fábrica de cerámicas conocida también como La Rajoleta. (*Duran. M. 2003. Pp.79*)



Jujol & Gaudí. Josep María Jujol Jr. Casa Llopis i Bofill Pág.18-19

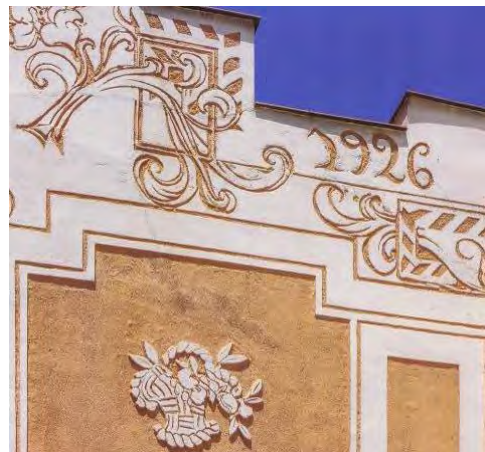
La ornamentación floral y vegetal y en general de elementos orgánicos, curvilíneos y vitales característicos del modernismo-, fue muy utilizada en los esgrafiados de la época y también en todo tipo de decoración interior como las hojas de palma que Jujol diseñó para la catedral de Mallorca. Jujol aprendió a esgrafiar junto a Gallissà y gracias también a su dominio en el dibujo, fue una técnica que ya como arquitecto independiente, utilizaría en muchas de sus obras, en el edificio de la calle Tapioles de Barcelona como nos comenta Duran, también llamada Casa Magí Llobet Sala (1906-1907) realizada por Manuel Raspall. Esta casa, formada por dos edificios gemelos, contiene en la zona media de la fachada y en los extremos o límites edificios las mismas flores esgrafiadas en sección de la casa Llopis Bofill y las estrellas que estaban en la parte superior se introducen en el primer piso; las flores de tipo mandala no son exactamente iguales, éstas constituyen variaciones de las utilizadas cuando trabajaba con Gallissà, incluyendo algunas nuevas inscritas en cuadrados; así mismo observamos esgrafiados a modo de cenefa, los cuales no había utilizado anteriormente en la casa Llopis Bofill. También destaca el hecho que en este último caso los esgrafiados se inician en el piso principal mientras que en la casa de la calle Tapioles la fachada contiene ladrillos para iniciar los esgrafiados en el primer piso, pues Raspall experimentó con la mezcla de materiales ensayando nuevas soluciones que aplicaría a obras posteriores; tampoco se aprecia el ritmo vinculado a la densidad del esgrafiado comentado anteriormente. A ello hay que añadir la presencia de una clara simetría en los esgrafiados de la casa Magí Llobet, mientras que los esgrafiados de la calle Valencia adquieren sutiles modificaciones. A pesar de partir de los mismos elementos, éstos se han adaptado al nuevo edificio y a las nuevas necesidades, generando variaciones adecuadas al cliente, al lugar y al momento de la actuación.

Otros ejemplos de obras donde Jujol aplicaría esgrafiados en edificios tanto rurales como urbanos son la Casa San salvador (1909), la Casa Ximenis (1914), la Casa Negre (1915-1926), la Casa Bofarull (1914-1931), la Casa Serra-Xaus (1921), la Casa Bruguera (1924) o la Casa Cebrià-Camprubí (1927), entre

otras, así como en muchas de las viviendas que proyectó en Sant Joan Despí (cuyo periodo más intenso fue entre 1922 y 1933). Jujol, como muchos de los arquitectos de esa época, utilizó los esgrafiados como recurso para embellecer las fachadas de la ciudad y para modificar la percepción de los edificios en el lugar. La ornamentación floral y vegetal en Jujol fácilmente derivará hacia otra más indescifrable a modo de manchas y arabescos a la que cabe añadir el uso de la caligrafía tanto medieval como más abstracta, y que desde el dibujo, fácilmente se transferirá a la arquitectura y a pinturas y esculturas y objetos de toda clase. Jujol realizó esgrafiados abstractos directamente ligados a la sensación y a la metáfora que quería comunicar, como en la Casa Negra y la casa Bofarull y en otros, o en combinación, aplicó sus dotes para la caligrafía. Podemos observar esgrafiados caligráficos por ejemplo en la Torre San salvador y también en la reforma de la Casa Bofarull.



Casa Serra-Xaus.



Casa Rovira.



Casa Negra.



Casa Bofarull.



Como técnica, se estaba recuperando un modo de hacer que solía ir asociado al arte barroco (siglo XVII), ya que existen documentos que certifican su uso a través de las cofradías que reunían a esgrafiadores, estofadores y doradores, aunque hay autores que también sitúan el origen de los esgrafiados barceloneses en la Edad Media, gracias a la aportación y al trabajo de los maestros mayores de obra mudéjares cuando estuvieron en Cataluña (y otras comunidades). Según el historiador alemán exiliado en Estados Unidos Erwin Panofsky, los esgrafiados no solo se utilizaban para revestir y decorar fachadas sino que también podían realizarse sobre cerámica, vistos restos arqueológicos, y sobre ilustraciones en oro, tal como se hacía en la Edad Media (*Panofsky 1998, Pp. 29-56*). En todo caso, en Barcelona los esgrafiados se arraigaron con el barroco, y es a finales del siglo XVIII que la técnica se impuso debido a los trabajos de modernización y rehabilitación de las fachadas barrocas de *ciutat vella* y fue retomada por los arquitectos del modernismo. Un estudio del Colegio de Arquitectos de Cataluña nos lo explica de la siguiente manera:

Desde su fundación romana, Barcelona contó con un potente recinto defensivo que la protegía de posibles ataques exteriores. Durante la Edad Media, las murallas se ampliaron sucesivamente para absorber el crecimiento de la Ciudad, y a partir del 1714 se completó el sistema defensivo con la construcción de baluartes y una ciudadela que la convirtieron en plaza fuerte.

A partir de este momento, y hasta el derribo de la murallas en 1855, Barcelona se ve condenada a renovar sus estructuras sin ampliar la superficie ocupada. Los sucesivos conflictos bélicos que se producen desde el advenimiento de la dinastía Borbónica, y el proceso de industrialización que se inicia a partir de 1746, con la instalación de la primera fábrica de indianas, provocan una ferviente actividad en el sector de la construcción, para reparar los destrozos de los bombardeos y para absorber la demanda de vivienda provocada por los flujos migratorios.

Este proceso, marcado por la precariedad económica, favoreció las actuaciones de reforma y remonta de edificios existentes, resueltas con desigual calidad constructiva, que, posteriormente se regularizaban con revestimientos de fachada esgrafiados.

Esta técnica constructiva, de indudable influencia italiana, por su bajo costo permitía resolver los acabados de fachada de los edificios renovados, dándoles



la necesaria dignidad y adaptándolos a los cánones que imponía el nuevo gusto barroco que imperaba en España desde la subida al trono de Felipe V.

De hecho, el influjo francés se expandió entre la burguesía local, sobre todo a partir de 1789, cuando a causa de la revolución francesa, se instala en la ciudad un notable contingente de emigrantes procedentes del país vecino, así como por el importante crecimiento del comercio favorecido por la pujanza del puerto, abierto al comercio con ultramar desde 1765.

Construidos en esta época (entre 1750 y 1815) se conservan en la ciudad un buen número de edificios con fachadas esgrafiadas. Se trata de un conjunto arquitectónico repartido por todo el casco histórico.

A pesar de tratarse de una técnica de acabado modesta, que se adapta a cualquier soporte, contamos con edificios esgrafiados de todo tipo, desde construcciones residenciales de carácter popular, hasta los palacios de la burguesía local, que decoran profusamente sus fachadas a partir de las formas conocidas en toda Europa como estilo Rococó. Se trata de un conjunto muy coherente y completo, en el que junto con los esgrafiados pueden identificarse una serie de constantes específicas que conforman una tipología edificatoria que entronca perfectamente con las constantes del barroco europeo.

Las causas que motivaron la aparición del esgrafiado como técnica constructiva y decorativa en Barcelona son poco conocidas. Probablemente hay que relacionarlo con el período de luchas dinásticas que se abre con la muerte de Carlos II en 1705. Las preferencias de los catalanes hacia Carlos de Habsburgo, el pretendiente austríaco, convirtieron Barcelona en sede de una inestable Corte. Numerosos artistas de formación italiana se instalaron en la ciudad, lo cual favoreció los contactos con el exterior, así como los lazos comerciales establecidos entre los puertos de Barcelona y el Mediterráneo (Génova, entre los más destacados). Ello explicaría quizás la divulgación en el panorama local de una técnica decorativa muy difundida en ciudades como Florencia, Génova o Praga durante el siglo XVI al XVIII.

Como corresponde con su tardía implantación, los esgrafiados barceloneses adoptan las formas propias del arte barroco. Sin embargo existen diversas tendencias decorativas, motivadas tanto por la evolución propia de los estilos, como por las mezclas que hacen de ellos los artistas locales. Historia de los esgrafiados en Ciutat Vella. Estudio del COAC.

*([http://www.coac.net/Barcelona/rehabilitacion/Historia\\_e.html](http://www.coac.net/Barcelona/rehabilitacion/Historia_e.html))*

Con esta recuperación, Jujol estaba integrando en su quehacer (como muchos otros arquitectos modernistas) capas de un pasado histórico que el paso del tiempo había mantenido hasta ese momento y que podía observar en sus recorridos por el casco antiguo de la ciudad barcelonesa; la técnica de los esgrafiados, muy ligada al dibujo, le permitió crear libremente nuevas formas y trazados acordes a la nueva visión de la realidad y a la modernización tan deseada. El trabajo con esgrafiados realizado por Jujol y los modernistas permite que ocurra la superposición de diferentes momentos temporales en un presente renovado. A ello hay que añadir que como técnica ya implica un trabajo por capas: suele realizarse a partir de dos o tres capas, generalmente yeso sobre mortero de cal, de colores diferentes superpuestos, uno más claro que otro, que liberan el dibujo al rallar o tallar la capa exterior. Dicha técnica presupone una habilidad en el dibujo adecuándolo a la decoración y la ornamentación tanto de interiores como de exteriores, así como una capacidad y una mente capaz de mezclar los elementos plásticos, que pueden repetirse con variaciones de forma libre o bien, de manera más o menos simétrica y modular, así como deleitarse en las gamas cromáticas. Recordando que el dibujo a ejecutar esta realizado previamente sobre un original a escala natural, se adjunta unas fotos de no muy buena calidad, de originales existentes en el Archivo Jujol. Como describe el mismo estudio del COAC anteriormente citado esta técnica permite una gran libertad de creación:

La técnica del esgrafiado se adapta perfectamente a las necesidades del arquitecto barroco. Permite hacer llegar la decoración a todos los puntos de la fachada, desde el basamento a las cornisas, y contribuye, con sus cualidades de color y textura, a difuminar los contornos y a convertir las fachadas en un todo plenamente coherente con los planteos artísticos del momento. Es precisamente por estos mismos motivos, que los arquitectos del modernismo local retoman esta técnica decorativa tan presente en el paisaje de la ciudad y le dan un gran impulso, con diseños adaptados al nuevo gusto y una técnica más depurada, que permite una amplísima gama cromática. Por ello, la preservación de nuestros esgrafiados antiguos debe afrontarse no solo por su notable incidencia en el paisaje urbano y para preservar la pérdida del patrimonio barroco más

representativo de la ciudad (los monumentos barrocos singulares de Barcelona son escasos y poco relevantes en el contexto nacional), sino también, como precedente y punto de arranque de una de las manifestaciones más brillantes de la arquitectura Art Nouveu Europea, reconocida a nivel internacional.

Historia de los esgrafiados en Ciutat Vella. Estudio del COAC.  
([http://www.coac.net/Barcelona/rehabilitacion/Historia\\_e.html](http://www.coac.net/Barcelona/rehabilitacion/Historia_e.html))

La recuperación del pasado y aquellos elementos de reminiscencias medievales y barrocas también iba asociado a un gusto por el carácter romántico de la ruina. La casa-taller de Gallissà, acogía todo tipo de cerámica encontrada y recogida en los paseos que solía realizar con Font i Gumà (amigos y colaboradores profesionales que fueron compañeros de estudios durante toda la carrera), recreando un museo con restos de cerámica de diferentes países y de diversos tipos y épocas, especialmente las medievales. También nos subraya la actitud que ante estas ruinas tenían los dos arquitectos con los que Jujol colaboró cuando aún era estudiante de la Escuela provincial de Arquitectura; si bien ambos eran unos apasionados de la investigación en el campo de las Artes Aplicadas y especialmente de la cerámica, "Font i Gumà se dedicó a coleccionar piezas de cerámica a diferencia de Gallissà que las reutilizaba integrándolas en sus obras arquitectónicas o bien realizando catálogos para ser producidas nuevamente por la industria cerámica. Una de las obras más reconocidas de Jujol es su trabajo cerámico en el banco del Parque Güell que proyectó Gaudí, para el que además de crear azulejos especiales para ciertas zonas del recubrimiento, utilizó un sinfín de fragmentos cerámicos encontrados que sus operarios traían de otras obras de Gaudí o de desechos y restos de fábrica de diversas manufacturas que encargaba él personalmente. Antes de iniciar las obras del banco del Parque Güell, Jujol en su colaboración con Gaudí, ya había experimentado con el *trencadís* en la Casa Batlló utilizándolo entre las escamas interrumpidas del tejado y también en la conocida fachada policromada, para la cual utilizó fragmentos de diferentes tamaños y numerosos colores sobre los que se dispersaron diferentes platos o discos de cerámica también coloreada traídos de Mallorca; así mismo introdujo fragmentos

de vidrio y platos del mismo material y de diferentes colores en la parte superior de las galerías de las tribunas.



Fachada Casa Batlló.

Seguramente su pasión por las reliquias de la antigüedad, así como por el reciclaje y la reutilización, no solo de la cerámica sino de todo tipo de objetos, como hemos visto concretamente en los renovados depósitos en el tejado del Teatro Metropol o citado en la Casa Bofarull, provenga o se intensificara en ésta época en que se formó con Gallissà i posteriormente, entre 1903 y 1906, con Font i Gumà; entusiasmo que, a continuación, con su colaboración con Gaudí, llegaría a mostrar sus mejores frutos.

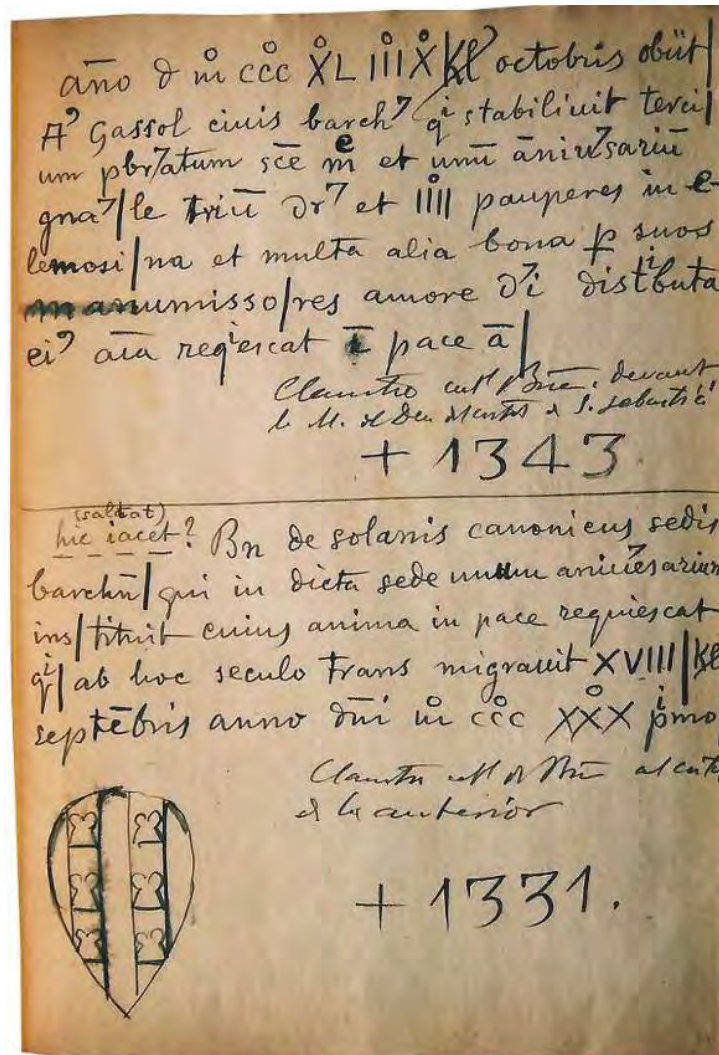
Jujol recuperará numerosos objetos tradicionales característicos de una sociedad profundamente religiosa y propios de la naturaleza y del mundo rural de Cataluña, tales como carruajes, herramientas de campo, herramientas de pesca, ojos de buey, porrones, platos de cerámica, garrafas de agua, botellas y vajillas....

Sin embargo, el interés por la ruina, por el reciclaje y la reutilización, se manifiesta no solo a través de lo material sino también por mediación del lenguaje el cual asociaba directamente a la historia y a la arqueología en una búsqueda impulsada por un gran deseo de aprender y enfocada a descubrir el

origen de las cosas. Siendo ya Jujol profesor de la Escuela provincial de Arquitectura, Oriol Bohigas nos explica lo siguiente:

“Nos hacía copiar lápidas góticas que después teníamos que reproducir a la acuarela, a dimensiones naturales, imitando bien las sombras, “els escarbots” y el carácter romántico de la ruina. Cuando venía a clase se dedicaba sobre todo a leer y traducir el texto latino de las lápidas y a hacer unos comentarios históricos e iconográficos. Cuando algún alumno no lo seguía suficientemente bien y no entendía sus latinadas, le decía, con una cara de sorpresa trascendental: ‘¿Pero usted no sabe latín y quiere ser arquitecto?’

(Bohigas, O. 1989, Pp. 30)



Hoja de notas de Jujol.



Josep M. Jujol hijo nos cuenta la importancia que tenía para Jujol reflexionar sobre el lenguaje y la fuente o el *origen de las cosas* o cómo decía Ruskin, sobre la *vida primitiva* (cit en cap. Vida quan parlo de renovar els referents. (Ruskin 1981, Pp. 175). También para Gaudí, según cita Conrad Kent, ser original significaba volver al origen (Kent y Prindle, 1992, Pp. 135-136).

“Q- (...) Sabemos que tenía una gran cultura, que escribía y hablaba latín y que estudió italiano. Además, tenía grandes conocimientos de filología y lingüística, así como de historia y arqueología. ¿Hasta qué punto se ha valorado poco esta faceta intelectual de su padre?

JMJ- (...) Jujol siempre quiso profundizar y mantener los conocimientos adquiridos. El estudio del latín no provenía de una actitud erudita sino de su interés por explorar el lenguaje -el castellano, el catalán y el italiano-.

De hecho, él estaba contra la normativa de Pompeu Fabra porque en muchos casos ésta menospreciaba la fuente, el origen de las palabras, y por tanto sus vestigios. (Gausa, M. 1988, Pp. 40-41).

Jujol consideraba fundamental dicho *origen* expresado bajo diferentes formas y disciplinas; estaba interesado en integrar en su obra no solo los estratos más profundos de la herencia religiosa catalana -como hemos visto en el capítulo anterior-, sino que así mismo, la cultura e historia del lugar y el lenguaje de antaño y sus vestigios, los cuales eran la expresión de unos conocimientos que había que investigar y aprender. Un ejemplo de ello lo hallamos en el diseño de las fachadas de la Casa Cebrià-Camprubí (1927) donde Jujol empleó un tono rosado para toda la casa intentando rescatar el origen de la finca dedicada al cultivo y comercialización de las rosas. Los esgrafiados de flores serán abundantes así como “alegorías al mundo del campesinado” incluyendo también algunos pájaros fantásticos, que acostumbra a emplear en su obra.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Casa Cebrià – Camproví.

Destacan la propia representación de los miembros de la casa y también dos esgrafiados dedicados a Santa María Magdalena y San Isidro como protectores de los agricultores. Arxiu Jujol. (<http://webfacil.tinet.cat/arxiujujol/148627>)

Dibujar, descubrir el origen de las cosas, ser arquitecto y saber latín parecen ingredientes entrelazados e indispensables a la hora de proyectar arquitectura y realizar una obra de arte. Las ruinas y el lenguaje de antaño, como huellas indiscutibles del pasado, nos aportan conocimientos importantes por sus contenidos, pero también por su capacidad de ayudarnos a viajar hacia el origen y permitirnos explorar y averiguar posibles evoluciones, juegos estructurales y rasgos de creación constructiva. Los textos, las frases latinas, la caligrafía... serán elementos utilizados con frecuencia en sus dibujos y en su obra, ya sea como rótulos en sus planos, con mensajes marianos o con incrustaciones más abstractas a modo de arabescos, a veces, casi indescifrables. Su interés se enfocaba en descubrir y renovar el significado para ser integrados y desarrollados en su obra, para actualizarlo o modernizarlo, hallándose indisolublemente unido al acto creativo que produciría finalmente su materialización.

También Font i Gumà, debida a su pasión por la cerámica, encargó a Jujol dibujos para completar muestras de azulejos rotos encontrados; Font i Gumà le escribió una carta en una fecha en la que ya era arquitecto independiente, 7 de junio de 1919:

Estimado amigo y compañero: Tengo el gusto de enviarle, desde Vilanova, la pieza que fue un interesante azulejo procedente de Santes Creus, al igual que el dibujo que intenta reconstruir la imagen y perfil de la misma. No me cabe duda de que se trata de un castillo al frente del azulejo y un león en la punta. Pero me falta la gracia y ese sentido de las cosas antiguas que usted posee y que no dudo sabrá encontrar... (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.73).

En 1905 Font i Gumà le pidió su colaboración para realizar los diseños de



Basílica del Pater Noster.

mosaicos para la basílica del Pater Noster de Jerusalén. Según Jujol hijo, los dibujos para los azulejos valencianos los realizó su padre ya que recuerda haberle oído decir: “la gente piensa que son de Font i Gumà y los dibujé yo. ¡Alabado sea Dios!” (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.73).

En este año, 1905, profesionalmente ya había estado colaborando con Font i Gumà en el altar de la Trinidad de la basílica de Sta, María del Mar (1903), participaba en la reforma del Ateneu Barcelonés (1903-1906) y realizó un

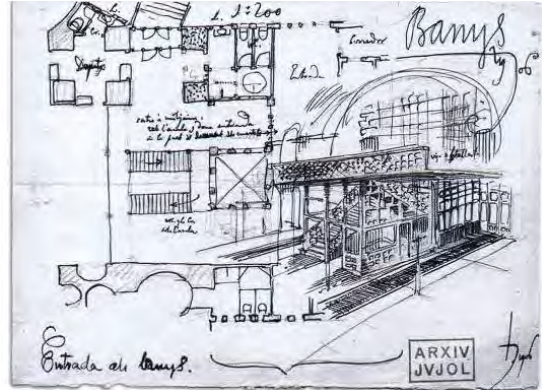
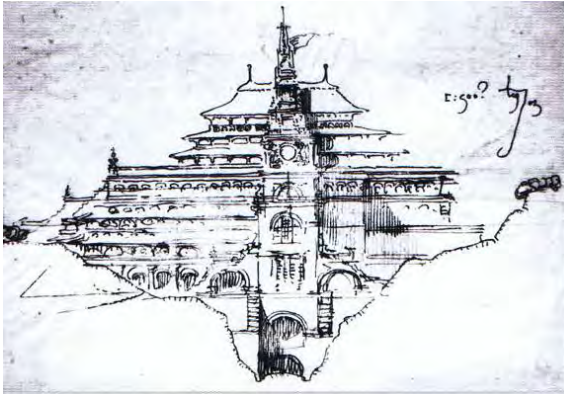
proyecto propio de ornamentación para la calle Cós del Bou en Tarragona; también inicia su proyecto final de carrera.



Calle Cós del Bou en Tarragona.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Ante Proyecto final de carrera.

Obtiene un premio especial de arquitectura en el concurso del Ayuntamiento de Barcelona versado sobre la Fiesta de la Virtud y el Trabajo (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.73). En 1905 Jujol produjo sus “mejores proyectos como estudiante” en los cuales intentó “resolver problemas de composición goticista”: La iglesia de Sta. Eulalia y la Torre Mirador.

Según Jujol hijo, esta iglesia constituye un antecedente de la Iglesia de Vistabella, en cuyo proyecto la planta perfila la forma de cruz y en alzado se aprecia una aguja muy esbelta rodeada de cuatro más. En cuanto al segundo proyecto –“cuyo diseño contiene rasgos clasicistas y góticos”-, el Parque de Fiestas, para Jujol hijo lo que más llama la atención es la Torre de Vista o Torre Mirador que se ubica en el centro de la plaza circular del parque.

Se trata de una torre cilíndrica, esbelta, que en cierto modo recuerda un hongo, ya que, a cierta altura y a modo de galerías, en número de tres, los miradores se proyectan avanzando sobre las galerías del piso inferior, todo ello coronado por un mirador de aguja rebajada. En el punto más alto se destaca una linterna al modo de los faros marítimos.

La sección de la torre nos recuerda a Viollet-le-Duc, pero corregido y muy audaz; observando el aspecto exterior vemos claramente las atrevidas formas y estructuras que hoy se realizan con hormigón armado.

Para completar la magnífica torre pensó en empavesarla con gallardetes de diferente longitud sujetos a cuerdas que fueran de uno a otro piso, en la vertiente contraria al viento, lo cual permitiría ver volar libremente los airosos gallardetes (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.72*).

En relación al proyecto de final de carrera, un Establecimiento Termal que olvidado de su reconocimiento, ha convivido con el que suscribe durante ocho años (1980-1988) en su despacho de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, es claramente monumetalista y con la ortodoxia del momento académico, aunque Jujol introdujo un personal clasicismo.

El proyecto de final de carrera de Jujol es una arquitectura limpia, no contaminada por los lujos ni por los excesos formalistas. (...) tiende hacia la investigación de un nuevo clasicismo, donde no hay grandes contrastes de líneas. La técnica acuarelística hará aquí la labor de dar forma a los espacios y usos creados, y los colores azules y grises sugerirán la finalidad curativa del establecimiento termal: el agua y el aire en toda su pureza vivificadora. (*Duran, M. 1987, Pp. 82*).

Mientras realizaba su proyecto de final de carrera, Jujol estaba en la fase final de su participación en la reformas para la nueva sede del Ateneo



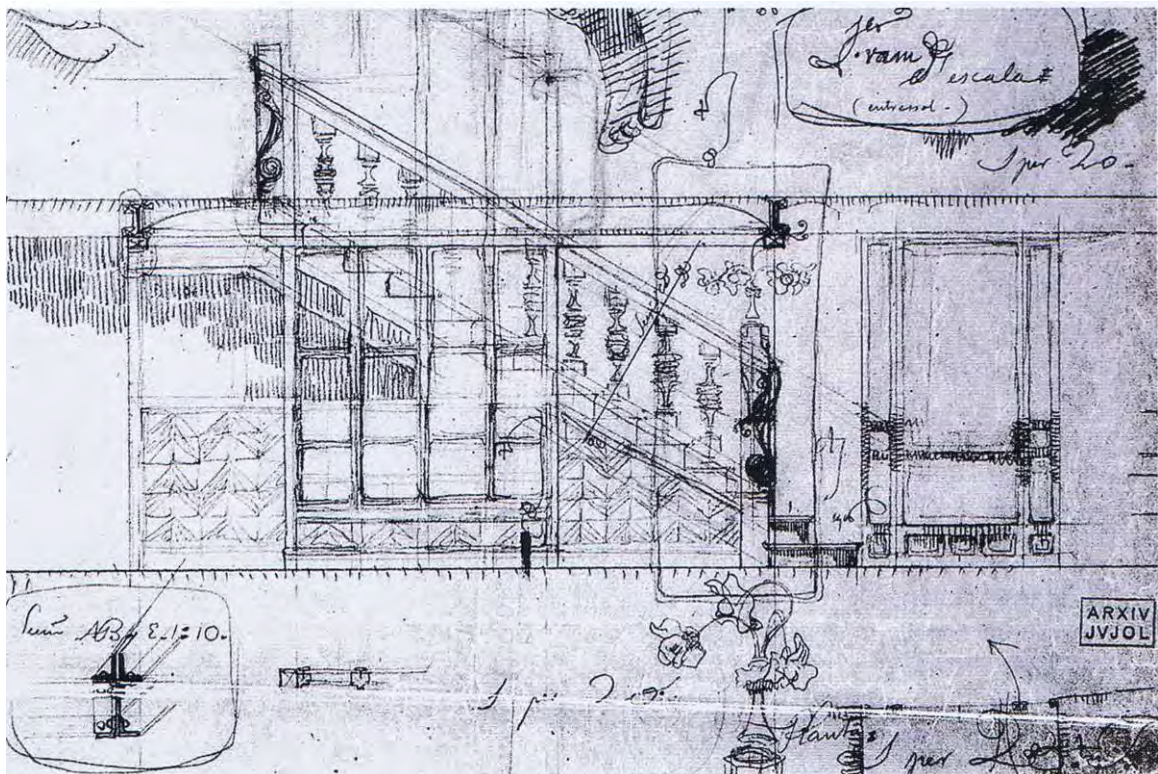
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

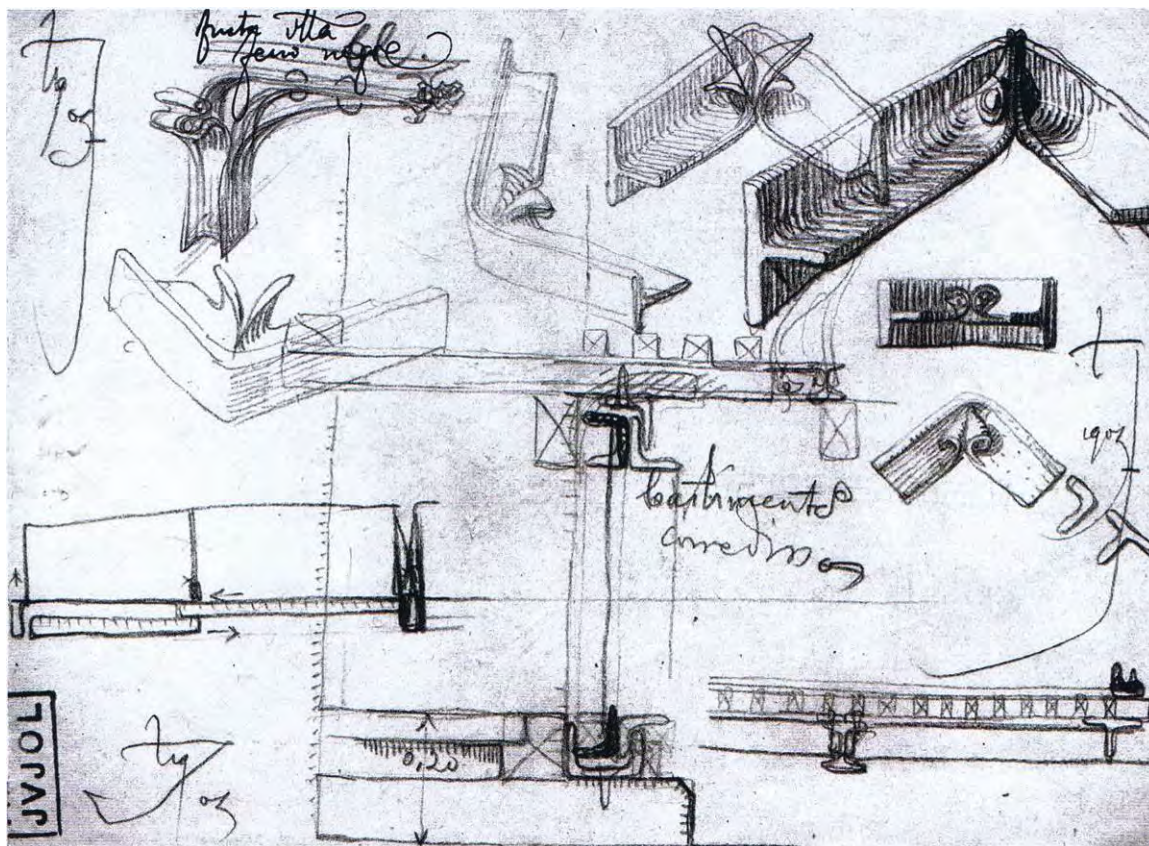
---

barcelonés (1903-1906) encargada a Font i Gumà. En los dibujos para dicha reforma, los trazos son seguros y muestran la rapidez y facilidad que tenía Jujol para el dibujo y, además, gracias a ellos, se sabe que Jujol proyectó espacios de nueva creación y decoró algunos ya existentes, que intervino en su distribución y diseñó además muebles como el banco de piedra, así como la vidriera de la librería, puertas y pomos, y las barandillas con sus detalles. Según Ràfols, citado por Jujol hijo quien continúa con la descripción, las reformas del Ateneu fueron realizadas prácticamente todas por Jujol y no por Font i Gumà:

“(…) a Jujol y no a Font i Gumà, son debidas (casi por completo) la reformas del ateneu barcelonés”. La baranda de madera de la escalera, la caja del ascensor, los asideros de latón de las puertas, las cerraduras de los armarios y los pilares de la sala de estar del entresuelo, son sin duda alguna obra de Jujol. (Hay uno fechado en 1906) Los dibujos, a gran formato, para los carpinteros y restantes operarios, se conservan en el archivo Jujol, detalle éste que señala a Jujol como autor y no a Font i Gumà. Pero el detalle definitivo es el propio estilo.

(Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.72).





El activismo político y el sentir nacional de Gallissà y Font i Gumà, como el de Domenech y otros modernistas, también fue vivenciado por Jujol y le llevó a implicarse en toda clase de acontecimientos civiles y sociales introduciendo en la representación banderas catalanas y estandartes, así como diseñado y dibujando numerosos blasones y escudos (como el que realizó para la Casa Gallissà) recuperando el mundo de la heráldica medieval. Los escudos aparecen en carteles, un ejemplo sería el de Alcover donde conjuntamente al escudo catalán incluirá todo un conjunto de elementos relacionados con la naturaleza y la simbología religiosa, en el diseño de esgrafiados, en proyectos de iglesias, como el escudo del cardenal en la Iglesia del Sagrado Corazón de Vistabella, e incluso en proyectos civiles como es el caso del diseño de la fachada de la tienda Manyach, adoptando la forma de un corazón con la típica representación de la flecha de Cupido atravesando la bandera catalana que contiene. Desde su visión metafórica, era un símbolo importante que le gustaba diseñar pues



también aparece en su colección de dibujos lúdicos y lo encontramos en las zonas periféricas de proyectos, como es el caso del escudo catalán que aparece al margen de la planta de la Casa Planells.

Jujol hijo nos cuenta que para la Sagrada Familia, Jujol dibujó y pintó más de veintidós escudos entre 1908 y 1926, los cuales desaparecieron con la guerra civil: “Con ocasión de las visitas que distintos obispos efectuaban a las obras del Templo, se pintaban sus escudos para ornamentar la recepción. Más tarde, estos escudos se iban colocando sobre los capiteles de la cripta, en el mismo arranque de los arcos (...). ” (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.74). Jujol también diseñó los escudos pontificios ubicados al pie del muro de la capilla de la Trinidad en la Catedral de Palma de Mallorca: “Previamente, Jujol había estudiado todas los escudos de armas de los obispos de la Seu de Palma, reproduciéndolas luego con un marcadísimo estilo personal, lo cual escandalizaría a más de un mallorquín, llegándose a decir que aquello no parecían los escudos obispales, sino sus caricaturas” (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.74).

Dichos símbolos ayudaban en la identificación de linajes, a reforzar la identidad de familias, gremios y entidades catalanas -civiles y religiosas- y ciudades, y constituían elementos que solía incluir, conjuntamente con frases rotuladas con una caligrafía sensible y emocional y adornos modernistas, también en aquellas obras vinculadas al embellecimiento y decoración de calles y plazas y a la celebración de actos conmemorativos.

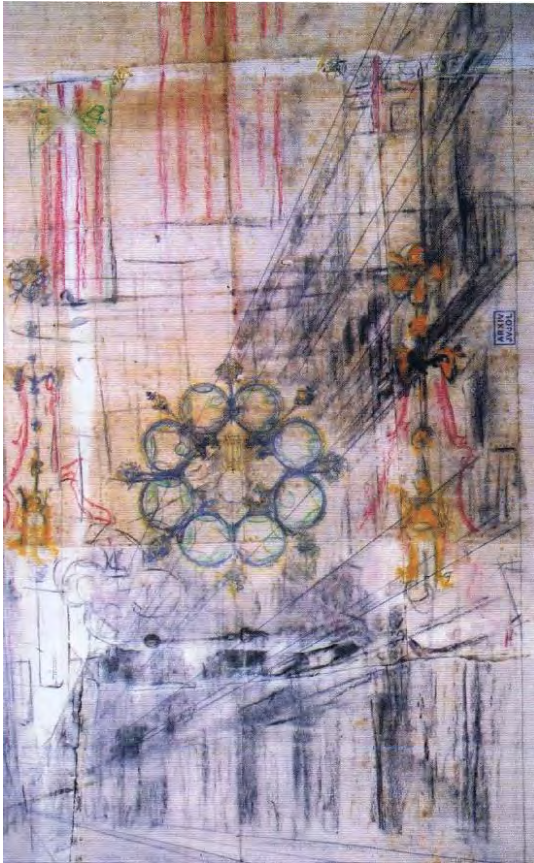


Ateneo Barcelonés 1906.



Casa Mañach 1911.

Jujol colaboró con Gallissà en los diseños para la Ornamentación de la calle Ferrán para las fiestas de la Mercè de Barcelona (1902), diseñando un escudo desde cuyo centro colgaba un farol, el cual estaba conformado por ocho rosetones de hierro con diversos motivos ornamentales y vidrios coloreados envueltos en un rombo, y todo ello suspendido en medio de la calle:



Jujol en Barcelona. Josep María Jujol Jr. Pág.25

“No queremos decir con esto que el proyecto se deba íntegro a Jujol, si bien su sello era patente en los escudos suspendidos en el centro de la calle. (...) simbolizando los distintos establecimientos de la calle, reunidos en un enorme rosetón y armadura metálica de cuyo centro colgaba un farol. El efecto más sorprendente de los escudos se producía de noche, pues, siendo de cristal, brillaban por transparencia con toda la riqueza de sus colores, destacando desde la plaza de San Jaime y desde las Ramblas.

Aquella combinación de gallardetes, estandartes, bombillas eléctricas y de hierro dorado y vidrios de colores, produjeron un efecto mágico en todos los que pudieron saborearlo“ (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.72*).

Sobre la Ornamentación para la calle Cós del Bou (1905), también Jujol hijo nos dice:

No tenemos conocimiento de que ofreciera su proyecto a la Comisión de Fiestas, pero sí sabemos que había previsto hasta el menor detalle para que fuera fácilmente desmontable tras su utilización.

A la entrada de la calle un gran rótulo metálico, con “letras colosales” – según él mismo anota en los dibujos- , enlazadas con adornos modernistas al estilo de Gallissà, y “en la entrada cintas volanderas de metal y tela; atributos de los establecimientos de la calle (balanzas, cuchillos, etc.); el escudo de la ciudad, con ángeles y corona; atributos de San Roque (bordón, sombrero, conchas, cruces); coronas de laurel (natural o de hierro); atributos de los pescadores (barcas, peces, delfines, velones, tridentes); el buey como en un halo y cintas rodeándolo...

Por estos escritos podemos observar cómo las ideas le brotaban con abundancia y grandiosidad. Nos recuerda la calle Fernando de Barcelona, pero no encontrándose aquí sujeto por nadie, nos presenta una ornamentación exuberante, y puede verse que el discípulo ha superado, con mucho, al maestro (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.73*).

En relación a esta temática cabe destacar aquellos trabajos que realizó con Gaudí, cuya relación profesional y de amistad se inició justo cuando Jujol obtuvo la titulación; según Jujol hijo fue con las obras de reforma del Ateneu, que Jujol conoció al Dr. Santaló quien le presentó a Gaudí (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.73*). De dicha colaboración, los principales trabajos llevados a cabos -algunos de ellos no completados- y vinculados a esta temática son: la Decoración del Saló de Llotja para los Juegos Florales de Barcelona (1907) donde Jujol pintó telas con las que tapizó tres columnas, las Pinturas conmemorativas del rey Jaume I en la antigua muralla de Barcelona (1908) y la Ornamentación de farolas conmemorativas en la plaza mayor de Vic (1910) para celebrar el centenario del nacimiento de Jaume Balmes.





Farola. Vic. 1910.

Al tratarse de trabajos más efímeros, y también por cuestiones políticas, la documentación a la que podemos acudir actualmente es escasa y solo queda algún dibujo, pocas fotografías y las descripciones de Jujol hijo. Sobre las pinturas conmemorativas del rey Jaume I, nos cuenta:

De todos estos proyectos lo único que se llevó entonces a término fue pintar, sobre los muros de piedra que flanqueaban el arco, la siguiente inscripción, dictada por el poeta Maragall: “Al rey Jaume son poble MCMVIII – Relíquia y Penyora de glòria”.

Como ya hemos dicho, la idea era de Gaudí, pero su realización se la confió a su ayudante, Jujol. Si las letras son netamente jujolianas, cuanto más la cruz roja de San Jorge, sobre un irregular campo totalmente blanco cruzado por las cuatro barras de sangre, de trazado irregular que se confundía con las llamas

amarillo-naranja que surgían como resplandores de la Cruz. Bajo el arco, en la parte superior, además de la fecha, se encontraba situada la corona, atributo del rey. Y, entre los dos balconillos de la casa, el nombre de Jesús rodeado por una estilizada corona de espinas, queriendo simbolizar que todas las empresas del monarca se hallaban presididas por la fe en Dios.

*(Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.74).*

Gaudí confiaba plenamente en Jujol, especialmente en todo aquello que estaba vinculado al dibujo, a la pintura y a la decoración en general, pero también para cuestiones técnicas, al que dejaba actuar con total libertad. Su colaboración resultó ser un campo fértil de formación tanto para Jujol como para Gaudí; Jujol hijo nos dice que fue a partir de ella que Gaudí derivó hacia una mayor libertad decorativa y colorista.

Todo eso que había aprendido al lado de Gallisà y Font i Gumà ahora, con una nueva concepción arquitectónica debido a Gaudí, lo podía utilizar de una manera propia. Jujol fue capaz de concebir la aplicación de la cerámica, como nunca se había hecho. Además de todo el proceso de composición, Jujol añade la leyenda. La cerámica es manipulada plásticamente antes de ser incorporada. La técnica del Trencadís es renovada. Todo el banco está lleno de inscripciones y de elogios marianos.

Por otro lado los paneles de la sala hipóstila acompañan también este nuevo recorrido plástico e iconográfico con fragmentos de platos, copas, botellas, tazas....

Jujol, al lado del Gaudí, recibió los estímulos necesarios y el impulso para atreverse a hacer todo aquello que tenía necesidad de expresar con su propia y poderosa manera de hacerlo. Con él tuvo un aprendizaje ideal e irrepetible por el método riguroso de investigación de una arquitectura siempre equilibrada. Pero quizá sobre todo pudo experimentar en la organización de espacios, cosa que sabrá aprovechar enormemente más adelante, cuando trabajará como arquitecto independiente. *(Duran, M. 1987, Pp. 92).*

Por su parte, Joan Bassagoda, en su artículo *La obra de restauración de Gaudí y Jujol en la Catedral de Palma de Mallorca* nos cuenta que precisamente Gaudí contaba con Jujol para la reforma de la catedral, además de sus grandes

dotes como decorador y pintor, por su gran cultura y por los grandes conocimientos que tenía sobre la historia:

Los buenos canónigos de Mallorca se espantaron un tanto temiendo que si dejaban actuar a Gaudí y Jujol con entera libertad acabarían por policromar toda la catedral, sin saber que ésta es precisamente una de las características de buen gótico mediterráneo, tal como se ve en la basílica de Asís o como se ha comprobado ahora en las bóvedas recién limpiadas de la catedral de Barcelona. Según referencias contemporáneas, Gaudí, situado detrás de Jujol le animaba, casi puede decirse lo excitaba, a proseguir su tarea de policromía, basándose no solo en su palabra persuasiva sino también en el conocimiento profundo de la historia de los monumentos, base imprescindible para actuar sobre ellos.

*(Bassegoda, O. 17 de diciembre 1971)*

Conjuntamente a los escudos obispaes de la Sagrada Familia, Jujol diseñó el sello de la Tenencia Parroquial que por aquel entonces se hallaba en el Templo, el cual fue criticado por su dificultosa lectura, ante lo cual Gaudí se pronunció para apoyarlo como siempre realizó a lo largo de su vida; el sello fue substituido por otro al pasar a ser parroquia:



Sagrada Familia 1907

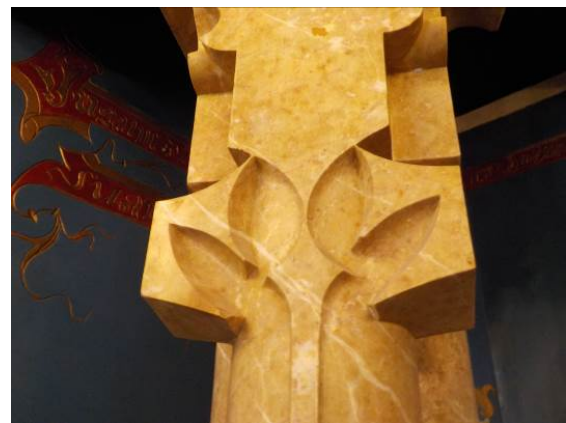
Tiene forma de espiral, iniciándose su lectura desde la parte exterior. Principiando la inscripción, se hallan los nombres de Jesús, María y José, propios del templo, y en el centro una estrella.

(...) en opinión de algunos su lectura resultaba dificultosa, ante los cuales Gaudí salió en defensa de Jujol y del sello con pocas pero concretas palabras, siguiendo su costumbre: sello viene de *sigillum*, es decir, de secreto”  
(Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.74).

Jujol, disfrutaba jugando con las manchas y rotulando, dibujando y pintando cualquier tipo de ornamentación y caligrafía que en ocasiones se mostraba ilegible, así como incluyendo inscripciones y frases en su obra, como ya hemos visto en la decoración cerámica del banco de Parque Güell. Las rotulaciones con las que acompañaba sus planos, así como la grafía gótica con la que hacía rotular a sus alumnos los ejercicios de copia arquitectónica, conjuntamente a su propia firma donde mezcla el anagrama de la cruz con la letra J o la T de Teresa (la Tau de la cábala, de Tarragona y de Teresa, su mujer y posteriormente de sus hijas Tecla y Teresa), símbolos como cruces y coronas y variados criptogramas son también una muestra de ello. Un ejemplo de su caligrafía, de sus “rotulaciones gráficas”, de su conocimiento del latín de la colocación de una letra como un nuevo estilo de capitel sería la rehabilitación Capilla de Mas Carreras.



Capilla Mas Carreras?



Capilla Mas Carreras.

Joan Bassegoda también nos dice que Jujol en la Catedral de Palma, “policromó parcialmente el corazón con formas y dorados que contenían inscripciones ilegibles de una gran fuerza cromática” (Bassegoda, 17 de

*diciembre 1971*). Jujol Jr. cuando nos describe el trabajo en el Parque Güell nos revela esta vertiente de Jujol por disimular ciertos mensajes:

Algunas piezas llevan grabado un delicioso y esquemático anagrama de María, formado por una M de líneas más bien modernistas, pasando por dentro una corona, símbolo de la realeza. Este motivo encontramos también en otras obras suyas, tanto en dibujos como en pinturas, a veces disimulado. En el mismo banco del parque hay diferentes versiones, una de ellas con la corona separada de la letra como si fueran dos cosas sueltas. (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.77*).

Tras su etapa de formación con Gallisà y Font i Gumà, y especialmente con Gaudí, Jujol pasó un periodo en el cual se sincronizaron muchos proyectos de naturaleza diversa, tratándose del periodo considerado más destacado de su trayectoria profesional, ante los cuales adoptó soluciones diversas como aquellos vinculados a la Casa Negre y a la Casa Bofarull. Ambas reformas comparten muchos elementos como el largo periodo de rehabilitación, el pertenecer a un medio rural, la reutilización de materiales y herramientas agrícolas, la creación de un eje vertical vertebrador con escaleras en espiral, el uso de esgrafiados y la forja o bien las connotaciones religiosas que embeben todo el conjunto; sin embargo las soluciones adoptadas son totalmente diferentes en cada una de ellas, interactuando con las necesidades y requerimientos específicos, lo cual nos hace pensar en un verdadero laboratorio de experimentación creativa.

En relación a los objetos reciclados y al gusto por la ruina el ejemplo más recurrente es el de la Casa Bofarull.

Cuando Jujol recibió el encargo de reformar la Casa Bofarull (1914-1931) en els Pallaresos – pasadas sus experiencias en el teatro del Patronato Obrero y la Tienda Mañach-, éste se sincronizó con el encargo de la reforma de la Casa Ximenis (1914) en Tarragona y ya hacía un año que había terminado su colaboración con Gaudí (que murió en 1926), concretamente su participación en la reforma de la Catedral de Palma y, desde hacía dos años estaba trabajando en la Torre de la Creu (1913-1916) en Sant Joan Despí completando el trabajo



cuando llevaba dos años ya en las reformas de la casa Bofarull. El trabajo realizado en la casa Bofarull es el que duró más tiempo en llevarse a cabo (1914-1931), diecisiete años, y se simultaneó con otras obras importantes en su carrera profesional el ritmo de la obra de Jujol, según Carlos Flores, dependían de las cosechas (ingresos) y el comercio (ventas). El proyecto y reforma de la Casa Negre en Sant Joan Despí empezó solo un año después (1915-1930) y también su reforma duró muchos años, quince años; pasados dos años se inició la reforma de los Talleres Manyach en Barcelona (previo contacto en 1911), el diseño de la Iglesia de Vistabella en La Secuita (Tarragonés) se inició cuando llevaba cuatro años (1918-1923) igual que el diseño de la linterna del Camerino del Convento de los Carmelitas (1918-1919) y los esgrafiados de la Casa Bruguera (1918-1922) en Barcelona; la Casa Planells (1923-1924) también en Barcelona fue proyectada y construida transcurrida la mitad del proceso de la casa Bofarull y un año después, se iniciaría la etapa más intensa de obras y proyectos de vivienda en Sant Joan Despí (1922-1933). Los últimos años, se simultanearon con el diseño y la construcción del Santuario de Nuestra Señora de Montserrat en Montferri cuyo proceso se inició en 1926 y su construcción quedó detenida con la guerra civil en 1936. En la etapa final del periodo de construcción de la casa Bofarull, y con motivo de la exposición Internacional de 1929, le encargaron dos obras que ya hemos citado, de estilo más clasicista e historicista, ambas ubicadas en la plaza España: La Fuente Conmemorativa de la exposición situada en el centro y el Palacio del Vestido.

Jujol ya había experimentado toda clase de recursos junto a sus maestros Gallissà y Font i Gumà, pero especialmente con Gaudí, Jujol dejó circular libremente su imaginación y fuerza creativa. Los platos de la casa Batlló se reincorporan en Bofarull y se añaden en la cubierta de la torre otros como frascos de colonia, vasijas, tazas y boles, así como el renombrado porrón, para algunos un claro ejemplo de surrealismo.



Cubierta Casa Bofarull.

La cubierta piramidal de base octogonal culmina en su vértice con una acumulación de vidrios azules que se hallan bajo el trípode de forja que sostendrá el arcángel. Su experiencia con el *trencadís*, especialmente en el banco del parque Güell, le facilitó recrear dicha cubierta yuxtaponiendo fragmentos de cerámica y mezclar y componer muchos de los elementos de la casa como las jardineras del patio sur.

También su experiencia en la decoración de la Catedral de Palma lo afianzó en sus recreaciones de decoración y ornamento gráfico, pictórico y escultórico, así mismo fue importante su experiencia con la forja realizada en la casa Ximenis y en La Pedrera (Casa Milá) que le fueron de gran utilidad para la recreación de barandillas, verjas y puertas en la casa Bofarull. En el muro limítrofe sur de la Casa Bofarull, Jujol compuso una ventana triangular con reja construida a base de herramientas de uso agrícola – que también expone como si de un museo se tratara en muchas de las paredes del interior de la casa-, del mismo modo que recicló también herramientas de campo como una hoz, azadas y rastrillos, etc. para componer la reja del jardín en el pórtico de Can Negre.



Así mismo, en la Casa Bofarull, cabe destacar el trabajo que realizó en la materialización de diferentes elementos tanto ornamentales como constructivos combinando diferentes materiales especialmente el ladrillo y la piedra conjuntamente al mortero y yeso de los esgrafiados de las fachadas. En la reforma de ésta casa, Jujol experimentó en la búsqueda de nuevas soluciones y su trabajo supuso un avance innovador. Jujol, utilizó y recuperó las piedra del lugar para construir las arcadas ubicadas en la zona norte, así como la abertura triangular incrustada en el muro sur que circunscribe la reja realizada con herramientas que ya hemos citado, colocándolas como elemento constructivo entre los ladrillos. A su vez realizó otros vaciados en el muro de ladrillo que sustenta la galería y, combinando dicho material, creó soluciones ofreciéndonos una ornamentación sugerente.



Posteriormente a la guerra civil, Jujol recibió numerosos encargos vinculados a la iglesia. En esta época Jujol, asumiendo el gusto de la entidad religiosa, continúa con un estilo modernista pero interpretado desde la óptica barroca, armonizándolos en un intento de “recuperar la tradición popular que tanto llegarán a defender los novecentistas desde 1906”; un ejemplo lo hayamos “en la decoración en yeso de los púlpitos de la iglesia

parroquial de Sant Joan Despí. Según nos describe, los trabajos de esta época, tanto públicos como privados son prácticamente resueltos en interiores y a nivel plástico muy intenso y fuerte, “potente”, pero en cambio:

“No hay espacio para la creación de nuevas formas, de artefactos o para la imaginación desbordante. El acto creativo se reduce al uso del color en toda su potencia y en una atrevida, casi insolente, grafía, como la utilizada para los altares de la iglesia de la Colonia Güell, como la de las obras de la catedral de Mallorca, que escandalizó a sus responsables” (*Duran, M. 1987, Pp. 188 y 191*).

Tanto los esgrafiados de los que hemos hablado como la caligrafía y ornamentación, tienen una traslación directa desde el dibujo a la arquitectura y a los numerosos objetos y muebles que diseñó, lo que hoy definiríamos como “Diseño Industrial”.





Las manchas caligráficas o en arabesco que contienen pájaros aparecen también en el cielo raso por ejemplo de la Casa Milà o de la Tienda Mañach o en las paredes y columnas del Teatro Metropol; podemos observarlas, más simplificadas y sintetizadas, y a su vez quebradas, transformadas, para constituir una forma más abierta, en las líneas curvilíneas y ondulantes que rematan el tejado en fachada por ejemplo de la Casa Negre. Numerosos son también los muebles y objetos diseñados donde estos arabescos y manchas abstractas y orgánicas aparecen como decoración por ejemplo en los sagrarios o como construcción, como las manchas sinuosas que se convierten en ventanas en la catedral de Palma de Mallorca.



Jujol tenía una gran habilidad para imaginar cualquier solución desde el dibujo, la mancha, un recorte de papel o la misma caligrafía, existen numerosas anécdotas al respecto recordadas por sus alumnos.

Jujol experimentó con todo tipo de soluciones generando nuevos usos y maneras de trabajar, así como renovando el valor de materiales tradicionales, como la baldosa esmaltada, el ladrillo cerámico visto, o los vidrios coloreados (como ya hemos visto por ejemplo en el recubrimiento cerámico del parque Güell que trocea y vuelve a recomponer fragmentos de platos, vasos, botellas, etc.) o en las nuevas formas de los esgrafiados con asimetrías sutiles o más evidentes, pero también en el uso de elementos constructivos catalanes como la vuelta tabicada (o bóveda catalana) o los arcos parabólicos y bóvedas tabicadas vistas. Los propios materiales se expresan limpiamente –como antecedente del funcionalismo y del organicismo- y se integran en el nuevo concepto de la obra que se lleva a cabo innovándose diferentes maneras de usarlos. No solo en las fachadas y la construcción del edificio, sino también en la riqueza de materiales de interiores, mobiliario y cuidadoso detalle en el ornamento decorativo a fin de crear el sugerente, vital y doméstico interior burgués al que iban dirigidos.

En esa renovación formal, artesana y libre de ataduras estilísticas y académicas cabe destacar también el uso de la forja como un nuevo y novedoso resurgimiento del trabajo con hierro medieval. Muy conocidas son ya las barandillas de la Casa Milà, al que cabe añadir otras como las de la Casa Ximenis o la Casa Bofarull donde incorpora unos asientos miradores que forman parte de la barandilla y están realizados con el propio hierro, o la infinidad de verjas, como las de la torre de La Creu, o las de la Casa Negre y Casa Bofarull que ya hemos mencionado que aprovechan herramientas agrícolas, así como muchas otras rejas para puertas y ventanas donde aparecen frecuentemente elementos ondulantes y arabescos de todo tipo. También podemos observar el trabajo con hierro en muchos de los coronamientos de su obra construida o reformada ya sea incorporando cruces, coronas de espinas, veletas o ángeles como el de la Casa Bofarull.

En el diseño de muebles y objetos, como hiciera con Gaudí, incorpora el hierro forjado, así como láminas o virutas de metal al mundo de la ebanistería como las sillas con patas de hierro retorcidas y asientos de madera en forma de corazón de la Tienda Manyach o la lámpara del techo del oratorio de Can Negre.

Carlos Flores nos dice lo siguiente sobre el trabajo de forja de Jujol:

(...) tampoco los hierros de la Pedrera supondrían la única pieza a nuestro alcance para valorar la capacidad de Jujol en este campo. Bastaría su intervención en obras como las citadas (casas Negre y de la Cruz, Torres San Salvador y Queralt, casa Planells, Ximenis, Bofarull, Cebrià, Camprubí, etc.) para confirmar la hipótesis de hallarnos ante uno de los grandes creadores de obra en hierro -a veces escultor, a veces artesano- de todo el arte español. Su excepcional pureza de trazo, aquel “don de la línea” que señala Ràfols, quedan patentes en este trabajo del hierro tanto, al menos, como en sus dibujos y pinturas (...). Sin embargo, la maestra como diseñador y manipulador del hierro no se agota en el virtuosismo y refinamiento de estas sus elegantes concepciones lineales. También en otras realizaciones llevadas a cabo con dicho material parece ofrecer puntos de contacto con los *collages* surrealistas del Parque Güell. La reja del jardín de Casa Negre -una de sus obras en hierro más significativas- presenta esta inclusión de “elementos desplazados”, hoces, palos, horquillos y otros objetos de uso agrícola incorporados a la composición sin ninguna intención figurativa, hasta el punto de que pueden pasar inadvertidos en una visión rápida de la obra. (Flores, C. 1972, Pp.18).

Muchas de las consideraciones planteadas por Jujol y las estrategias derivadas en consecuencia son acogidas por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue especialmente el primero. En ellos existe una gran preocupación por integrar el legado y la memoria histórica del lugar donde ha de insertarse su arquitectura y a su vez, sienten un gran interés por la ruina y por aquellos elementos tradicionales del lugar llegando a incorporarlos y a recuperar materiales de la demolición reciclándolos y reutilizándolos. También Investigarán sobre las posibilidades de cualquier material y elemento constructivo descubriendo nuevos usos y formas de aplicación y estarán interesados por el origen de las cosas así como por la capacidad sugestiva, estructural y

constructiva del lenguaje incluyendo en su obra textos y arabescos y realizando todo tipo de relaciones y combinaciones.

En el artículo titulado *l'esponjament (el esponjamiento)* publicado en la edición catalana de El País el 9 de noviembre de 1995 y también en *(EMBT 2004, Pp.136)*, Enric Miralles nos plantea la problemática del planeamiento urbano de Barcelona en relación al barrio de Ciutat Vella que, partiendo de las premisas del Pla Cerdà, fomenta la demolición sistemática, la regularización y la compactación de los usos comerciales en grandes centros. La complejidad de la realidad hace imposible adoptar soluciones simples y generales. Considera que es necesario conservar los gestos históricos de la ciudad, como las siluetas de Santa María o la Catedral y olvidar todas aquellas intervenciones que solo intentan imitar formalmente y estilísticamente lo histórico.

En su reflexión sobre la problemática del barrio antiguo de Barcelona, destaca la trascendencia de realizar una intervención viva, cargada de sentido y actual, a pequeña escala, por lo que recomienda observar la compleja realidad existente y descubrir aquello que se encuentra más allá de las superficies, aquello olvidado e irregular para construir un concepto de ciudad más sostenible. Aboga por la mezcla, la multiplicación, *la superposición de los distintos momentos históricos y maneras de vivir*, y de todo aquello que ya existe, no para instalarse en un pasado muerto, sino para actualizarlo y hacerlo contemporáneo, ofreciéndonos un lugar donde los matices puedan proliferar en un presente más rico, híbrido y polifacético, para que una cultura pueda ser y expresarse libremente.

“Habitar otra vez los mismos lugares, como si habitar no fuera más que moverse en el tiempo del lugar. Lo que ha conseguido llegar hasta hoy es actual, útil, contemporáneo. Y además permite volver hacia atrás en el tiempo para seguir adelante”. (*Tesis Bigas, M. 2006, Pp.34*)

En el Parlamento de Escocia realizaron un estudio minucioso sobre la historia de Escocia y de Edimburgo incorporando todo un conjunto de trazas del pasado reinterpretadas y la restauración de edificios antiguos, así como

imágenes vernáculas, signos escoceses y símbolos locales de la tradición vernácula y del paisaje urbano y rural. Investigaron los hechos vinculados a la declaración de independencia en el famoso rollo de Arbroath y a la piedra del destino, piedra parlante o piedra de Scone también conocida como Piedra del Destino que fue hallada por los escoceses en la Abadía de Arbroath en 1930 después de ser robada, envuelta en la bandera de San Andrés y cuya representativa cruz fue incorporada en los techos del vestíbulo principal de acceso a la cámara de debates del Parlamento. Miralles y Tagliabue, igual que hiciera Jujol con diferentes estandartes, banderas y escudos, integrarán aquellos símbolos que identifican, en este caso a un pueblo. Recuperaron dibujos de los líderes electos del parlamento de St. Kilda del siglo XIX, de la *Highland Council Meeting* y del *Old College* de la universidad de Edimburgo. Así mismo diseñaron tres lagos o estanques que discurren desde el espacio público cercano al acceso público del Parlamento hasta la ladera baja de la montaña de Salisbury Crags. Estos lagos son la expresión del antiguo río Trumble ya desaparecido.



Tendrán en cuenta el recorrido histórico por la Royal Mile e integrarán el diseño de los remates de los edificios de la ciudad antigua en las ventanas del edificio de oficinas para los parlamentarios. En el interior de dichas oficinas, diseñará un banco mirador semejante con el mismo concepto al que se encuentra en el castillo de Edimburgo.

Cabe destacar la restauración de un palacio del siglo XVIII, la *Queensberry House*, que respetó el estado original para formar parte del diseño

integral del Parlamento, así como la recuperación de la estructura antigua de viga y martillo del Parlamento de 1639 en la Cámara de Debates.

Estos son algunos ejemplos de los numerosos y variados elementos constructivos presentes en la memoria y el legado histórico que con su trabajo intentaron integrar a lo largo de una línea temporal que va desde 1707 hasta la reciente construcción edilicia parlamentaria. De entre ellos destacamos, por su relación con los esgrafiados y la caligrafía de Jujol, por una lado la cruz de San Andrés ya citada y por otro, el muro de *Canongate* ubicado en la *Royal Mile*. Aunque con una técnica diferente, Miralles y Tagliabue también dibujarán sobre el material, en este caso hormigón, realizando relieves hundidos o pictogramas embebidos e incrustados con variaciones en forma, tamaño y orientación: cruces en los techos abovedados de los edificios públicos pero también signos zigzagueantes y ondulados, como si de una serpiente se tratara (los cuales nos remiten a los caminos tortuosos de la ciudad medieval), en las oficinas de los miembros parlamentarios.

El muro *Canongate* queda a la altura de la vista y discurre por la *Royal Mile* dirigiendo al visitante por esta calle principal del casco antiguo hacia la zona de lagos y acceso público del Parlamento. En él, hallamos de nuevo dibujos esquemáticos de ciudades, especialmente Edimburgo, pero también incrustaciones que hacen referencia al rollo de Abroath, así como placas con frases y textos que por un lado relatan la historia de Escocia y por otro, muestran fragmentos de poesía escocesa. También incluirá el pasado geológico y volcánico de la zona incrustando diferentes tipos y formas de roca. Así mismo talló en piedra un verso de San Pablo escrito en gaélico que alude a las cualidades del corazón y que se encuentra ubicado en el pavimento conformando un umbral sagrado para aquellos trabajadores que entran en la *Queensberry House*. Gaudí, en el Colegio de las Teresianas también incluyó un verso (*Todo se pasa*) de un poema de Santa Teresa tallado en el pavimento de piedra justo antes de atravesar una puerta.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

Cabe decir que Miralles no utilizó esgrafiados pero sí se preocupó por la percepción de las fachadas en el lugar y la sensación que de ellas se desprendía ideando todo tipo de aplacados (Cementerio de Igualada y el Parlamento de Escocia), celosías (Aulario de Vigo, Centro social en Hostalets, la Escuela de arquitectura de Venecia, Parlamento de Escocia) y variaciones en el usos de materiales como los ladrillos (viviendas de Borneo, Ámsterdam, la rehabilitación de la casa de La Clota y el ayuntamiento de Utrech).



Borneo. Ámsterdam.



La Clota. Barcelona.



Ayuntamiento. Utrecht.

Estas innovaciones pueden ser analógicas también a aquellas que Jujol realizaba cuando reformaba una masía y solapaba elementos de diversa índole por tratarse de una piel o un tratamiento de superficie. En Miralles, cuando esta

piel crece y adopta una dimensión más tridimensional, se fragmenta en diferentes trazos que acaban convirtiéndose en umbrales que protegen el interior y facilitan el tránsito progresivo entre exterior e interior, como las pérgolas de entrada en el Parlamento de Escocia.



La escritura constituye una forma de recuperar la tradición y la memoria del pasado, y simultáneamente es utilizada como lenguaje arquitectónico, igual que el color o la textura. Además de los versos y poesías incorporadas en el Parlamento podemos ver vallas metálicas con letras en el Centro Cívico de la Mina, un muro de palabras realizado con paneles prefabricados de cemento, ladrillos huecos y mahón de cerámica en el Parque de los colores de Mollet, o bien el abecedario cuyas letras constituyen sombras proyectadas por el edificio del Palacio de Deportes de Huesca registradas en fotografía por Domi Mora para el estudio Miralles Tagliabue (EMBT).

ENTRE LA GEOMETRIA Y LA ICONOGRAFIA  
NOTA/ EN LO/ MARGENE/ A DOCUMENTO/ DE ENRIC MIRALLE/

Portada Tesis Doctoral Isabel Zaragoza.

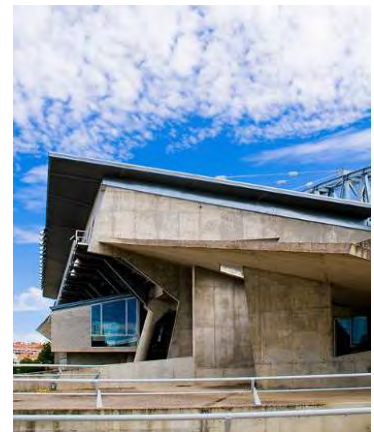
Alfabeto de letras Miralles.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Las palabras, las letras, constituyen elementos sugerentes, como las manchas de aguada que utilizara Jujol o el alfabeto de letras de Miralles, las cuales nos muestran la arquitectura desde una perspectiva menos descriptiva y más sensible la cual -como huellas o signos- será necesario descifrar.



Palacio de deportes. Huesca. 1990-1994

(...) para Miralles las palabras son “jeroglíficos” (*EMBT 2002, Pp.21*, aludiendo con ello a los rastros o huellas -encontradas en el lugar, en las condiciones locales, en el contexto particular, en los propios gestos gráficos...- que han de descifrarse e interpretarse y que, según él, siempre aparecen en todo proceso proyectual. (*Tesis Bigas, M. 2005, Pp.101*)

Cabe destacar así mismo las caligrafías en aguada azul (quizás recordando el “azulete jujoliano”) que realizó Miralles, las cuales nos muestran el proyecto desde otra visión más simplificada y fluida y si no fueran por sus explicaciones y artículos publicados en revistas y libros, se nos aparecerían como verdaderos criptogramas; entre ellos se encuentran los proyectos de Unazuki, Roma, Takaoka, Cars, Helsinki y Bremerhaven (Ver Anexo F.4) Del mismo modo, sus dibujos con sus perfilados construyen el proyecto de la misma manera que lo hiciera Jujol; de ellas derivarán cubiertas, envolventes,

pavimentos, fuentes, pérgolas así como los perfilados de ventanas y aplacados, entre otros.

Miralles también utilizará el lenguaje para enseñar a proyectar en la Escuela de Arquitectura. Estudió en profundidad los procesos creativos derivados de los experimentos del taller de literatura potencial (\*), del mismo modo que Jujol se interesa por el “origen de las palabras y sus vestigios”; Miralles, en sus clases de iniciación al proyecto arquitectónico, y en concreto en el curso Rue Simon-Crubellier, motivaba a sus alumnos a leer a Perec y a Queneau, así como a Italo Calvino y Paul Auster, ofreciendo una diversidad de miradas en torno al lenguaje y su estructura, ya sea poético, narrativo o arquitectónico, y con ello, sugiriendo diversos modelos organizativos y constructivos, ligados a un orden más arcaico, primordial o esencial que conecta y es paralelo a todas las disciplinas.

La historia y la memoria del lugar, su cultura, son manifestaciones que emanan de un orden primordial vivo que se va transformando y variando en una infinidad de formas y apariencias con el paso del tiempo; es aquel que se encuentra cuando vamos “hacia atrás” y nos permite “habitar los mismos lugares” pero que simultáneamente hay que descubrir e interpretar. La emergencia de una infinidad de estos momentos del pasado y la transformación del lugar están según ellos indisolublemente unidos (*EMBT 2002, Pp.21*).

Entre los múltiples referentes en que se basaba Miralles, Louis Khan fue uno de los arquitectos de cuyos textos extrajo esa idea de ir a rescatar los orígenes del lugar y de las antiguas instituciones para descubrir qué quieren ser; averiguar e indagar en un orden primordial que se ha olvidado, pero que ya existe, y materializarlo acorde a las nuevos tiempos y circunstancias. Miralles utilizará una metodología renovada y actualizada a fin de conseguir este propósito, metodología que describiremos con más detalle en el capítulo de *experimentación y procesos de trabajo*.

(\*) Ouvroir de Litterature Potentielle 1960.

Escultor Raymond Queneau y Matemático François Le Lionnais.



El diseño, la construcción del proyecto será el medio utilizado para indagar, formular preguntas y dar forma a ese orden primordial a través de diferentes tentativas y ensayos, los cuales darán respuesta a esa voluntad de ser de las cosas.

Como pone de relieve Miralles, observar y trabajar con lo existente, incluidos los diferentes momentos del pasado y nuestro legado histórico y cultural, implica penetrar en un proceso personal marcado por un fuerte esfuerzo por investigar y comprender, el cual no puede sino cargarse de densidad y reflejar múltiples discontinuidades que trastocan el orden consolidado. Este hecho obligará a decidir realmente qué es lo que consideramos válido e importante, o como nos decía Jujol trabajar *a partir de aquellas líneas básicas que pudiesen continuar siendo válidas*, Cita posada a capítol Vida – (Gausa 1988, Pp.42-43). *Catalizando* diferentes intenciones e interpretaciones, permitiendo renovar la mirada que se cargará de potencialidades y será capaz de revelar significados insospechados. (Tesis Bigas, M. 2005, Pp.99)

El interés por la ruina en Jujol también lo hallamos en Enric Miralles. Las ruinas, y por extensión todo el material que pueda reciclarse, para él constituían elementos destacados a la hora de recuperar los momentos del pasado que nos dirigen hacia ese origen y orden primordial; a través de ellas uno puede imaginar cómo había sido el lugar en otro momento y cómo se han adaptado al presente, pero también abren la ventana de las posibilidades y el juego de las variaciones que permitirán, al integrarlo en un proyecto concreto, cargarlo de sentido y ampliar el rango de vitalidad. En su visita a la Colonia y Cripta Güell, se quedó fascinado con algunos pilares que aún se encontraban en el suelo. Posteriormente, y después del derrumbe de la primera estructura diseñada para el Palacio de Deportes de Huesca, decidió respetar los mástiles caídos en el terreno como elementos informativos, así como, de acuerdo con Miralles, insistir en mirar el suelo para encontrar la nueva cubierta que debía ir cosiendo la rotura sin aumentar el volumen de la construcción. En sustitución de la antigua estructura, en vez de cables y mástiles, se diseñará un conjunto de láminas de hormigón plegado como base de apoyo, las cuales se prolongan desde los



límites laterales de las gradas principales siguiendo la trayectoria de los cables derrumbados.

Sin embargo, seguramente, el proyecto del Ayuntamiento de Utrecht y también el Mercado de Santa Caterina ubicado en el centro de la ciudad, sea uno de los más significativos de entre todas sus intervenciones para ejemplificar el tema que tratamos. Y ello es por tener un marcado carácter histórico que aglutina un conglomerado de construcciones heterogéneas realizadas a lo largo de seis siglos: desde la casa tradicional holandesa, a edificaciones medievales, neoclásicas, y construcciones de los años 30 del siglo XX, entre otras. En el momento de aceptar el encargo, el ayuntamiento tenía una densidad edificada extrema y el interés de Miralles y Tagliabue se dirigió a crear un edificio concebido como un conglomerado de edificios urbanos que recuperara la respiración y el ritmo de las típicas casitas holandesas y que a su vez, dialogara con el resto de estilos existentes.

Otra equivocación es el que defiende el derribo como la única posibilidad de solucionar las cosas. Al contrario (...) Las nuevas construcciones se superponen a las existentes. Se mezclan, se confunden para hacer aparecer ese lugar en sus mejores cualidades... Así parece lógico usar términos como conglomerado, híbrido etc. Términos que intentan superar la dicotomía del blanco y negro.

*(El Croquis 100-101, Pp. 34 y 35)*

Decidir qué derribar y qué conservar, qué superponer y qué capas mantener, fue una tarea ardua que les llevó mucho tiempo de investigación y trabajo de proyecto. Finalmente se demolió parte de los edificios existentes de la parte posterior del antiguo ayuntamiento -observando según el eje que conecta el ayuntamiento con la torre de la catedral- y se reformaron y se crearon edificios de nueva planta, generándose un conglomerado de cuerpos anexos formado por la hibridación de diferentes elementos históricos. Al estar dispuestos en forma de L (ele) se genera una plaza pública con vistas a la catedral y a la parte antigua de la ciudad, convirtiéndola en parte del espacio público. Cabe decir que el pavimento de esta plaza muestra las trazas de la vieja edificación.

En el ala nueva, el edificio destinado a los funcionarios y donde también se encuentra el restaurante-cafetería, mantendrá la escala de las casas a ambos lados de la calle mientras que al otro lado del conglomerado edilicio, donde se ubican las zonas más públicas y representativas, se preserva la fachada neoclásica así como las estructuras y materiales medievales. Según Tagliabue: “hemos podido hacer una sala de doble altura en la que se muestran las estructuras de las diferentes épocas en que hubo intervenciones en este edificio” (*BT. Work in progress, Pp.160*). En el interior de la Cámara del Consejo el mortero que reviste los muros se ha aplicado de forma discontinua formando franjas de diferentes anchuras y alturas, dejando entrever los paramentos de ladrillo de la antigua construcción. También se restauraron las vigas de madera del antiguo forjado del mismo modo que en el Parlamento, como ya hemos citado, se recupera la estructura antigua del Parlamento de 1639 y en el mercado de Santa Caterina se rehabilitan y reutilizan las cerchas de la vieja cobertura del s.XIX. Jugando con las alturas y el solapamiento de los diferentes estratos temporales se modula el espacio para ofrecernos un lugar más rico y calidoscópico. Por otro lado, del mismo modo que hiciera Asplund, se genera una circulación que envuelve el vacío creado por el juego en alturas, que atraviesa y conecta todos los edificios y piezas principales. (*Bigas, Bravo, Contepomi. 2011 Pp. 150*)

En el ala nueva se usaron materiales reciclados de la demolición, como ladrillos y armazones de piedra y, así mismo se reutilizaron los paneles de vidrio coloreado existentes. En el exterior, circula el desagüe de las cubiertas que se transforma en una escultura-fuente descendiendo de forma paralela a la nueva ala y perpendicular al acceso principal y al conjunto de edificios que en su extremo opuesto dejan exhibir la fachada neoclásica.

En la adición edilicia de diferentes cuerpos, entre la fachada neoclásica y la nueva ala, se sitúa el acceso principal al ayuntamiento. Como ya hiciera Asplund en el Ayuntamiento de Göteborg, la entrada principal se invierte trasladándose de la fachada de carácter monumental que da al canal a su opuesta, renovada y actualizada por la nueva plaza que potenciará un acceso

más amable y distendido, suavizando el bullicio urbano y recreando un espacio de relajación favorecido por la presencia de la cafetería y de bares en la zona opuesta y pública de la plaza. El acceso al ayuntamiento nos conduce a la escalera principal.

La escalera principal se proyecta sobre el espacio de la plaza en una galería vidriada que junto a otros elementos ligeros y permeables, configura una zona ambigua y accesible donde se mezcla el edificio con el patio exterior.

En esta escalera se logra el mayor nivel de ambigüedad del conjunto, al formar parte a un tiempo de edificio y plaza, siendo una conexión clave en el funcionamiento interior y, al mismo tiempo, el elemento que más interactúa con el exterior. (*Bigas, Bravo, Contepomi. 2011 Pp. 150*)

Su experiencia anterior, al reformar su propia casa, ubicada en la calle Mercaders, en el mismo centro antiguo de Barcelona, le permitió tomar consciencia de la materialidad de las ruinas, especialmente al limpiar los muros y aparecer los frescos del antiguo palacio. Ahí también se conservan fragmentos antiguos, del pasado, a modo de franjas verticales, así como los pavimentos cerámicos típicos de la época que combina con madera, y la estructura de vigas del forjado que la deja visible.

Para el estudio EMBT, el lugar y las preexistencias, la memoria y las ruinas, ya se trate de una intervención en la ciudad o en dialogo con la naturaleza, adquieren un significado que amplifican y densifican el contexto de trabajo, siendo en muchos casos tanto el terreno como la propia ciudad la dimensión prioritaria a considerar, especialmente en la fase inicial del proceso de trabajo. La actividad humana, cultural y social interviene tiñendo el proyecto con un carácter interdisciplinar para generar un escenario más rico y polifacético que pueda integrar las diferentes posturas, visiones y vivencias de la sociedad.

La rehabilitación y las reformas de ambos arquitectos consiguen renovar el significado y transformar el lugar recuperando vestigios de la historia, la tradición y la memoria, así como incorporando las diferentes artes al acto

proyectual, reinterpretando todo ello de forma no convencional, libre y personal, constituyendo una de las bases del proyecto contemporáneo.

“A la forma tradicional de proceder basada en la previa asunción de conceptos abstractos o en la imposición de criterios definidos de composición, se opondrá - cada vez con más fuerza- una nueva manera de proyectar basada en la consideración de la condición multidimensional de una realidad en continua mutación, que es el verdadero objeto de la acción transformadora del arquitecto. Se espera de éste, en consecuencia, una respuesta basada en la observación sensible, curiosa y receptiva de todas las circunstancias, relaciones y cualidades -físicas, culturales técnicas, psicológicas e históricas- que afectan al objeto y al entorno en que se quiera actuar.

(...) seguir desde las posiciones de la revolución moderna no tiene porque significar perder el vínculo con la tradición, con los vestigios de la historia y con las estructuras más características de la ciudad existente.

(...) actualmente existe toda una nueva gama de actitudes arquitectónicas ante la rehabilitación que comparten la certeza definitiva de que los vestigios del pasado pueden ser incorporados con naturalidad al proyecto contemporáneo. Se podrá recurrir en mayor o menor medida a la utilización de recursos miméticos, al diálogo o al contraste armónico, al respecto o a la transformación, pero siempre sobre la base de la necesidad de reutilizar y potenciar las cualidades de esa arquitectura, sin que ello signifique el reconocimiento previo de limitaciones o imposiciones tipológicas existentes que haya que respetar.”

*(Bigas, Bravo, Contepomi. 2011 Pp. 141-150)*

El contexto, recibe una consideración más compleja como referencia inevitable en el planteo inicial de cualquier proceso de proyecto y se convierte ahí, en un foco donde ya no se procede desde mapas mentales y abstractos desconectados de la realidad o desde criterios únicamente compositivos o estilísticos, sino que se tiene en cuenta toda la información implicada desde diferentes ámbitos. Jujol fue muy consciente del contexto en el que vivía y estuvo implicado en el movimiento modernista y su sentido nacionalista para transformar la ciudad y la sociedad. Siempre buscó un acercamiento a las tradiciones locales y alterar el uso de los elementos del entorno intentando actualizar y modernizar lo existente. Trabajó con aquello que existía en el lugar

y, basándose en la cultura y el legado histórico concreto de Cataluña, en la memoria y las trazas históricas particulares, en todo aquello que consideraba que aún era válido, lo mezclaba y superponía para recrear una nueva obra que “trasformara el entorno” y reinventara el lugar. (*Gausa 1988, Pág. 42-43*). En su relación con el contexto intentó a través del dibujo, del diseño y la arquitectura comprenderlo, integrarlo y transformarlo de forma totalmente libre y personal ofreciéndonos una obra de creación total.

Por su parte Miralles, como en el caso del Mercado de Santa Caterina, será tan consciente de este hecho que en su intento de transformar el lugar llegará a invertir el proceso de trabajo priorizando el proyecto de intervención – completamente conectado a la realidad del momento, como fue en el Raval de Barcelona, en el cual existía un plan urbanístico vigente, el cual replantea y propone su modificación, justificándolo.

Los arquitectos deberán prescindir en sus propuestas de cualquier tipo de subordinación literal a lo especificado en ese planeamiento y utilizar libremente el proceso de proyecto como instrumento idóneo para generar las preguntas y las respuestas adecuadas a la situación.

Esta propuesta atípica; de dar prioridad a un proyecto arquitectónico debidamente justificado y concreto, para redactar un nuevo planeamiento para que encajara y se “legalizara” la actuación, invirtiendo de esta manera la secuencia del proceso reglado de la gestión urbanística, solo podía ser fruto de la actuación de un arquitecto como Miralles.



### C.2.2 PAISAJE Y LUGAR

Se trata de buscar en cada lugar el inicio del proyecto.  
(*El Croquis 30, Pág.3.*)

Jujol con frecuencia identificaba el paisaje con las edificaciones, con la arqueología romántica de las ruinas, de las *casas tradicionales y santuarios* (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.124).el cual integraba en su arquitectura, así como elementos típicos de la tradición católica y aquellos vinculados a la cultura rural de Catalunya, reciclando, manipulando y reconvirtiendo herramientas y utensilios directamente vinculados a lo rural y a la tierra:

(...) también querríamos hablar del término manipulación para referirnos a la idea de transformar el uso de objetos del entorno inmediato de la obra, tanto por la novedad de la propuesta como por la sutileza de la ejecución. Hablamos de las herramientas que Jujol convierte en elementos decorativos para las rejas del jardín de Can Negre, y también de las herramientas que pasan a ser parte de la bisagra de una puerta, como en la Casa Bofarull, dos de los ejemplos más sugeridores. (*Duran, M. 2003, Pág. 50.*)

Ya hemos descrito el trabajo de Jujol vinculado al reciclaje y a las ruinas realizadas con el *trencadís* en el banco del Parque Güell, así como en la Casa Negre y en la Casa Bofarull; sin embargo, esta forma de proceder puede encontrarse en una época ya temprana aplicado a cualquier tipo de creación. Como ejemplo observamos que en la ornamentación de la calle Cós del Bou (1905) Jujol estaba preocupado por incorporar las características que identificaran a la gente de la ciudad con su diseño, por los atributos de los establecimientos de la calle, como balanzas y cuchillos, así como por aquellos distintivos de santos y trabajadores vinculados al lugar, además de incorporar adornos modernistas y otros elementos como letreros de gran tamaño, cintas, ángeles y coronas.

Jujol siempre buscó un acercamiento a las tradiciones locales, al paisaje y al lugar. El terreno donde se ubica la Casa Negre estaba delimitada al sur por

una riera llamada Torrent d'en Negre, que posteriormente se convertiría en una de las calles dentro del entramado urbano más populares de Sant Joan Despí por comunicar con el apeadero cercano de la de la línea de ferrocarril Barcelona-Zaragoza:

En 1915 - el mismo año que se inician las obras de reforma de la casa-, Jujol realiza un proyecto de modificación de calles en los terrenos propiedad del Sr. Negre donde proponía una nueva vía que subiera al apeadero. Tomando en cuenta que el terreno donde se ubica la casa fue partido en dos debido al trazo de esa nueva (calle que finalmente sí se abrió como propuso Jujol), el tamaño del solar se reduce aproximadamente a 370 0 m<sup>2</sup>. La masía sin embargo, no queda flotando en el centro de este gran solar, sino que su lado sur colinda directamente con la calle Torrent d'en Negre siendo esta fachada la más pública de las cuatro. De cualquier forma, la situación de la casa es de encontrarse bastante aislada con respecto al resto de construcciones en los alrededores *(Rodríguez, D. 2006, Pp. 19)*



Casa Negre.

La reforma de la Casa Negre (1915-1930) consistió básicamente en la transformación de una masía rural en una casa señorial incluida toda la decoración interior, la cual -igual que la de la Casa Bofarull- se llevó a cabo por etapas. La reforma de la casa se centró principalmente en el plano de la fachada principal con modificaciones en la línea de la cornisa, la incorporación de esgrafiados y la creación de una tribuna en forma de carroza, así como en la edificación de un nuevo nivel destinado a desván; en el interior, la creación de una escalera como eje vertebrador de la casa, todo ello en una primera etapa, así como en el diseño y construcción de un oratorio en el primer piso como última fase realizada. Se proyectó también una ampliación en la etapa intermedia consistente en añadir una torre-mirador que sobresalía por encima de los tejados de la casa, la cual no se llevó a cabo. Una escalera de caracol culminaría en un mirador curvo con ventanales, el cual se encontraba rematado por una veleta.

Sin embargo, Jujol no solo actuó en el ámbito de la casa sino que también intervino en “la remodelación del entorno del edificio para integrarlo dentro de una tal trama urbana, hasta entonces inexistente”. No solo realizó el proyecto de remodelación de calles sino que proyectó unos jardines en la zona posterior de la masía, “Jujol aprovecho la urbanización de la finca para trabajar un jardín como si se tratara del paraíso” (*Duran, M. 2003, Pp.114*). Existen dos plantas de dicho jardín muy diferentes una de la otra. Si bien el acceso lateral o en esquina se mantiene en ambas, en el primer boceto podemos observar que el ordenamiento es simétrico y muestra un trazado similar al de un mándala octogonal muy semejante al diseño de la planta de la cúpula del oratorio. El segundo es mucho más orgánico, irregular y en cuyo seno el centro se desvanece para pasar a diseñar un círculo y una elipse unidas mediante un camino principal que adquiere la forma irregular de un cuarto de arco de circunferencia. Los espacios y caminos que marcan las ocho direcciones aparecen integrados de forma fragmentaria y yuxtapuesta creándose diferentes ámbitos naturales entre ellos.

Las diferentes actuaciones que llevó a cabo consistieron en diseñar una valla ondulada e instalar en la entrada una escultura de un gran pájaro incorporando la simbología religiosa de la esfera, la espiga y la cruz y construir un porche adosado con rejas practicables y comunicado con el jardín posterior. Las rejas son un excelente trabajo de artesanía en el que utilizó viejas herramientas. Pavimentó el jardín en piedra y diseño un banco, jardineras y asientos decorado todo con su habitual “trencadís”.



Casa Negre.

En la pared que cerraba la finca, Jujol utilizó ladrillos en los tabiques, los cuales se hallaban rematados con pilares y cornados también con ladrillos. En la cubierta de la casa, como sustituto quizá de la torre-mirador que no llegó a construirse, instaló un banco realizado en obra que aprovechaba la inclinación del tejado como respaldo, desde donde se podía observar las tierras y el paisaje que circundaban la masía.

Actualmente el jardín ya no existe y algunos elementos tampoco, como un tejado con coronación ondulante realizada con ladrillos o la campana que aparecía en el lado oeste y otros han sido absorbidos por la nueva urbanización del lugar.

La Casa Negre se deterioró mucho desde la guerra civil y especialmente desde 1960 perdiendo parte de su mobiliario y espacios importantes como el

jardín y la valla que lo limitaba, esta situación aceleró su deterioro. El elevado coste representaba el mantenimiento de una edificación antigua para la familia Negre, hizo que hicieran la donación al Ayuntamiento de Sant Joan Despí en el año 1965 y se destinó a Casa de la Cultura. El municipio consiguió financiación a través de la Diputación de Barcelona en el año 1982, se redactó un primer proyecto de rehabilitación realizado por los arquitectos A.Navarro, G.Robert y X. Güell que incidieron principalmente en los forjados y en la restauración de la planta baja. Entre 1984 y 1990, el arquitecto F. J. Asarta, Premio Nacional de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Cataluña 1997, con el apoyo del Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona, la rehabilitó completamente. En el año 2008 ha sido objeto de una rehabilitación de fachada y cubierta por parte de la Generalitat de Cataluña, según proyecto ha sido objeto de una restauración por parte de la Generalidad de Cataluña.

La última intervención transformo el jardín en una única plaza dura, colocando una valla metálica muy próxima a la casa, de dudoso diseño y adecuación al entorno, formando todo el conjunto en la actual plaza Cataluña de Sant Joan Despí. En el interior de la valla, frente a la fachada principal, hallamos diferentes mobiliarios recubiertos con *trencadís*: un banco-jardinera, un banco a la derecha en forma de arco con el anagrama del apellido Negre y unos bancos redondos, parecidos a un taburete en la zona izquierda. En el exterior de la valla, existe una pérgola o glorieta ubicada perpendicularmente a la fachada principal de la casa conformada por arcos de formas orgánicas



Casa Negre.



A diferencia de la Casa Negre, la Casa Bofarull población de Els Pallresos se encuentra en la en un entorno rural, la finca se halla rodeada de viñas, predominando las vistas hacia el sur y hacia poniente. El lugar guiará el diseño de Jujol que tendrá en cuenta estas vistas diseñando una galería en la zona sur de la Casa y adoptando también una cuidadosa atención a todas las aberturas creando balcones y abriendo ventanas en las aristas de los volúmenes con mayor predisposición hacia esas vistas. Todas las ventanas tendrán un tratamiento diferenciado y particular entre las que destacamos, en la fachada sur, la ventana del primer piso y la de planta baja sobre la cual añade un vitral de colores con forma de trapecio y que representa un pájaro protegida por una reja de arabescos finos, así como la ventana con balcón con dos ventanas más laterales, en la fachada de poniente. En el interior se corresponde con la sala de la galería y en su parte superior también diseña un vitral coloreado de un pájaro. El balcón de la fachada oeste contiene un asiento que se ha formado con el hierro de la barandilla.



Casa Bofarull.

Cabe destacar la reforma de la Torre, Jujol la convierte en el nivel superior a la galería, en una torre balconera donde culmina la apertura de la escalera (protegida por una valla)- con ventanas rectangulares en los muros, pero también incorporando unas ventanas hexagonales más pequeñas en las esquinas de los volúmenes, así como en una torre mirador en el piso superior generando unas aberturas de forma trapezoidal orientadas a cada punto cardinal, hallándose la arista más larga en la parte de arriba. La cubierta de esta torre está rematada con un ángel veleta.



En los muros encarados hacia el sur, además de contener la galería citada, *perforará* el ladrillo para ofrecernos unas ventanas sin cristal o unos agujeros con formas geométricas: un hexágono en el muro que sostiene la galería y un pentágono irregular y más estrecho justo en el muro con el que se encuentra la galería en la zona derecha. También la arcada de la galería, que está apoyada sobre finos pilares, entre los arcos incorporará un círculo con radios hexagonales, decoración que dispondrá en otros lugares de la casa. Así mismo, en el muro sur que delimita la finca incluirá una ventana triangular con vista directa a los viñedos protegiendo el interior con la ya citada verja construida con herramientas rurales. Esta apertura constituye una prolongación de la puerta de acceso sur a la casa, siendo posible observar el paisaje desde el interior de la casa.



Jujol quiso celebrar la casa ligándola con el lugar, con la tierra, los viñedos y la vegetación. Además de lo que acabamos de describir, ya hemos comentado también el uso de los objetos y herramientas que Jujol utilizará, tanto aquellos ubicados sobre la cubierta de la torre, como la reja triangular del patio o las bisagras, de la puerta del acceso principal norte. También usará las piedras del lugar creando enmarcados en arco en las puertas o incluyéndolas en las estructura de ladrillo de la abertura triangular e, incluso en los arcos parabólicos contruidos con cinco grandes cúpulas -generadas por la unión de dos arcos parabólicos- y todas ellas de dimensiones irregulares. Estos arcos constituyen la zona de los lavaderos y están ubicados en una construcción adyacente que linda perpendicularmente con el acceso norte de la casa.

En “la Casa dels Masovers”, también incluirá la piedra en la fachada que discurre paralela a la arcada de la zona norte, justo al lado del acceso al edificio. Jujol utilizará la piedra e forma muy creativa generando enmarcados irregulares y orgánicos y zócalos similares a manchas orgánicas.

En la Iglesia de Vistabella, Jujol también aprovechará las características del terreno que resultarán ser, según sus propias palabras, el “cimiento perfecto”, y continuará con su gusto por las ruinas y lo rústico, por las “reliquias de la antigüedad”, incorporando los materiales del lugar.

“La iglesia está fuertemente afectada por un problema de humedades. En 2009, cuando se reurbanizar la plaza que rodea la iglesia, incrementaron el número de filtraciones de agua en el muro, afectando gravemente las pinturas murales, realizadas al temple sobre estuco de yeso”....

“En febrero de 2013 se hizo público que los servicios territoriales de la Generalidad de Cataluña han redactado una propuesta de intervención que consiste en intervenir el subsuelo de la plaza, haciendo una separación de 40 cm entre la iglesia y su entorno, para evitar las filtraciones. Esta separación se debería cubrir con una nueva pavimentación.”....

“Jujol no se limitó a proyectar la arquitectura y la estructura del edificio sino que, con sus conocimientos como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, diseñó la totalidad de los elementos decorativos y de mobiliario, como las pinturas, puertas, barandillas, lámparas, rejas, candelabros, etc.”....

“Fue declarada Bien Cultural de Interés Nacional por acuerdo del gobierno publicado en el DOGC el 10-03-2011. [1] También se delimitó un entorno de protección para garantizar la correcta visualización del monumento.”

*((Wiki) Ribas Tur, Antoni «L'església de Vistabella se salvarà de l'Aigua». Diari Ara, 02-03-2013, p.37. ISSN: 2014-010X [Consulta: febrero 2013].)*

La Iglesia cuyo maestro de obras fue mi bisabuelo Josep Brulles junto con su hijo Ramón Brulles Jansá, realizada entre 1918 y 1924, es un edificio construido exclusivamente con ladrillo y losas de piedra - extraídas del propio terreno - usadas de forma muy clara en el tejado pero también, a modo de ladrillo, en la construcción de diferentes elementos como paredes y arcos; en el interior, el alto techo está formado por dos arcos entrelazados. El propio Jujol nos lo describe en un artículo publicado en *Lo Missatger del Sagrat Cor de Jesús* (Barcelona, 1923):

En las obras se aplicó la prestación personal; jornales de peón y de carro los han ganado los amigos que del Sagrado Corazón tiene en Vistabella.

El propietario del Mas de Mercader, cercano a las obras y a su mismo nivel, ofreció un apilamiento de piedras que poseía, tantas como hubiésemos de menester; buen bocado dimos al montón que parecía una muralla.

La piedra se encuentra trabajando y plantando la viña; la apartan y amontonan, formando márgenes en las tierras y las admirables barracas de bóvedas en seco o, por el contrario, pedregales amontonados, depósitos provisionales. Son calizas y, como formadas que están entre la tierra, no forman parte de rocas mayores, sino elementos unitarios que contienen capas superpuestas que aparecen, una vez rotas, en forma concéntrica; en ellas dos dimensiones dominan y, por tanto, son planas. Las hemos usado a modo de ladrillos, de los que hemos ahorrado muchos miles, haciendo paredes, arcos, cresterías, canales o gárgolas y dinteles para cubrir pequeños espacios.

En el lugar elegido surge en seguida, casi a flor de tierra, la entraña rocosa de nuestro campo tarraconense, bien eligió el sagrado corazón la cima de esta montaña enterrada: nos sirvió de cimiento. (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.95*).

Cuatro años después de la muerte de Gaudí, Jujol inició el proyecto de Vistabella y ya tenía experiencia con los arcos y bóvedas en catenarias así como columnas inclinadas y pilares como conos en espiral, así como los pilares en forma de árbol de la Sagrada Familia sostenidos sin necesidad de tirantes ni refuerzos exteriores. También ya había reformado y decorado la tienda Mañach, así como realizado las obras de la finca Sansalvador, los esgrafiados y la forja de la Casa Ximenis y el ascensor de la Casa Iglesias, y dos años antes de Vistabella ya había finalizado la Torre de la Creu. También se simultaneó, coincidiendo con fragmentos temporales, con otros proyectos: había iniciado las reformas de la Casa Bofarull y Can Negre, así como la reforma y la ampliación de la Casa Bruguera y, una vez ya iniciado el encargo de Vistabella pero también coincidiendo algunos años, realizó restauración de la Casa Andreu Fortuny y la Casa Serra-Xaus.

La iglesia consta de una única nave de planta cuadrada con una diagonal orientada a norte-sur y la otra, a este a oeste, ubicándose respectivamente en este segundo eje el porche de entrada, y al otro extremo, el altar.

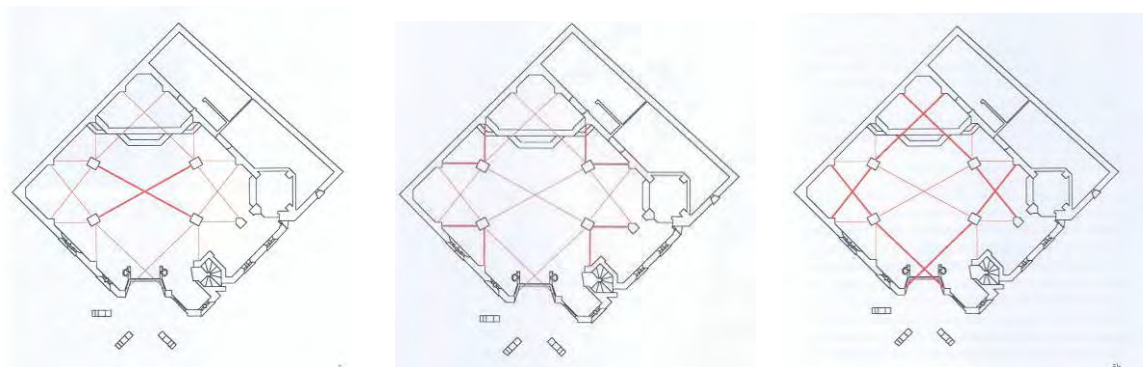


THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Planta original Vistabella. 1919



Sistema de arcos. (Rogé Miralles).

“Los muros son de mampostería de piedra cubierta con bóveda catalana soportada por una crucería de dos arcos parabólicos de ladrillo de gran altura que se apoyan en los muros exteriores y en una estructura de pilares también de obra. Esta estructura central se complementa con las vueltas secundarias perimetrales”.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Según Salvador Tarragó la Iglesia de Vistabella constituye una “interpretación personal del tipo de iglesia de la Colonia Güell” (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.46). y tras la descripción del lugar y las piedras locales utilizadas, Jujol –en el artículo ya mencionado- describe así la iglesia:

Como en las iglesias medievales, su aspecto exterior es el resultado justo de la construcción y se embellece por la buena forma dada a los elementos que la integran, reducidos a los precisos. Las paredes, de mortero de cal, y no de barro, como por allí se acostumbra; de este modo se evitan el revocado y tiene un aspecto más firme. Las bóvedas son de gruesos de rasilla, los pilares simplemente de ladrillo; por cristal en las aberturas, piedra de luz, alabastro de Sarraí

La iglesia es un cuadrado. Contiene cuatro pilares: de ellos, como las palmas, arrancan todos los arcos y sus espaldas cargan las bóvedas escalonadas en

altura, que las presiones se transmiten hasta el suelo sin medios correctivos del sistema usado en la construcción (cómo serían los arbotantes, pináculos, etc.). Los arcos en planta determinan figuras cuadradas las más, y unas pocas triangulares, y como sea que los arcos resuelven los rompimientos de superficie de las bóvedas, estas quedan lisas y prestas para la decoración, lo cual impediría el rompimiento excesivo, aparte de que exigiría un mayor número de elementos auxiliares.

Así fue en el gótico, especialización sistemática de algunas soluciones del bizantino. Así en la práctica hemos venido a creer más bien las voces de esta matrona oriental, la arquitectura cristiana bizantina, que es el tronco del árbol de familia, en cuyas ramas florece el románico y, de este, el gótico.

Aquellas superficies lisas de las bóvedas nos servirán (...) para hacer sencillas pinturas a la cal, de vivos efectos, imágenes voladoras de ángeles entre estrellas al amparo de estas palabras: Gloria Patri, et Filio et Spiritui Santo.

(...) diré que tiene nave principal y tres capillas (con la mayor), una nave pequeña para dos concesionarios, sacristía, almacén y excusados, y día llegará en que, sobre la sacristía, construiremos la casa rectoral.

El tejado es doble: uno, de bóvedas, que sostiene y limita, a la vez, la masa de aire interior; el otro, un enlosado apoyado en la anterior, sufre el frescor de las humedades, escurre las aguas y recibe directamente los cambios de frío y calor ambientales, quedando entre uno y otro una cámara de aire aislante. El salitre no oxidará las bóvedas, destruyendo la decoración, como sucede en la bellísima Catedral de Barcelona que, a la espera de la segunda techumbre, ha perdido las espléndidas coronas de follaje que rodeaban las claves de las bóvedas mayores. (...) sobre la bóveda más alta (entre los cuatro pilares) se asienta el campanario, formado por dos paredes de figura triangular aguda que enlazan bajo una cruz de piedras a gran altura. Por encima de los algarrobos y desde parajes insospechados, se ve blanquear la aguja de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, frente al celeste cielo del *Camp*, el más azul y hermoso de toda Cataluña.

La iglesia está hecha Y dentro de poco en ella se adorará al Sagrado Corazón. Como siempre, el León de Judá ha vencido.

*(Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.95).*

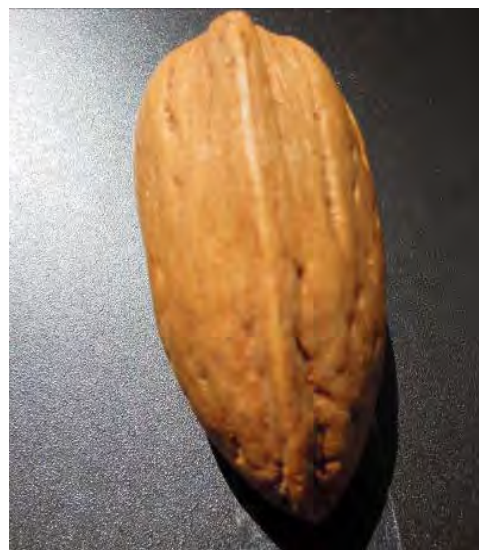
En esta cita podemos descubrir varias de las preocupaciones de Jujol, entre ellas, y vinculada a la propia edificación, será importante simplificar y



mostrar los elementos constructivos precisos y de forma clara, como se hacía en la época medieval, pero renovando su uso y modernizándolos consiguiendo una estructura sin arcos arbotantes los cuales antaño recogían la presión en el arranque de la bóveda y la transmitían a un contrafuerte, que ya no existe ni los pináculos que rematan su unión. Hay que tener en cuenta que, además de ser una preocupación compartida con Gaudí, la iglesia se ubicaba en el pueblo agrícola de Vistabella y estaba asentada entre medianeras, confiriéndole Jujol una dimensión pequeña proporcionada al lugar. También rescatará el pasado más primordial de este tipo de construcción, hallándola en la arquitectura bizantina; diseñará cuatro pilares de los que arrancan los arcos como si fueran palmeras naturales o esos árboles de cuyas ramas florecerá el románico y el gótico. Por otro lado, tendrá en cuenta elementos sostenibles y diseñará bajo una dedicación y preocupación especial para la decoración.



Cubierta Iglesia Vistabella.



Almendra. Foto J.Mercadé

Es interesante comprobar la cubierta que recuerda unos frutos típicos de la comarca de Tarragona, la almendra y la avellana.

Jujol potencia la visión panorámica de la iglesia, cuyo campanario coronado por una aguja - en forma de triángulo agudo - puede ser percibida a gran distancia y que destaca bajo el *cielo del Camp* de Tarragona. Vemos como Jujol al diseñar la Iglesia tiene en cuenta el entorno inmediato y el efecto que

causa la edificación; así mismo, cómo era de importante que esa aguja sobresaliera para, suponemos, referenciar el santo lugar y, nuevamente, que las bendiciones, la gracias y el amor del cielo, en este caso personificado en la figura de Jesús, descendieran a la tierra, para conformar como suele definir Llinàs, el Paraíso Terrenal.

El prodigio Jujoliano: su insólita capacidad para detener el tiempo, para congelar en el aire todo lo que está a su alcance, sin jerarquías ni interpretaciones, y hacer desembarcar ante nosotros, como un mago que salva, un alegre testimonio de la existencia del Paraíso Terrena.....Un espacio mágico en el que no ha entrado el Arquitecto para darle forma. (...) Un anticipo del Paraíso. Pero no el de los serafines, querubines y arcángeles, sino el de Adán antes de la fatal maldición: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". (Llinàs, J. 2002. "Saques de esquina" Edit. Prtextos. Girona Pp. 45-63)





Salvador Tarragó nos comenta que si bien la iglesia tiene una dimensión urbana proporcionada y correcta vista desde la lejanía, irguiéndose de forma armoniosa sobre los tejados del pueblo donde se inserta, la cúpula central que sostiene la aguja es excesivamente grande y elevada pues domina y convierte el espacio interior en un ámbito demasiado oscuro; también nos dice que en planta, Jujol aprovechó la diagonal para aumentar la sensación de profundidad y contrarrestar la escasa superficie. Contrapone la riqueza del tratamiento exterior, destacando la cubierta, a un interior *pobre y poco articulado* (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.46). Jujol, en la descripción de la Iglesia manifiesta un gran interés por la decoración y la ornamentación ideando soluciones para que no sean destruidas por el tiempo y el salitre transportado por los vientos al interior del Campo de Tarragona desde el mar; la innovación en construcción de los arcos y de ahí, la de la bóvedas, aportaría las superficies planas necesarias para hacer *pinturas a la cal* que enriquecerían el interior con ángeles y estrellas y, cómo solía hacer, con colores vivos y brillantes, incluyendo los dorados reflectantes de luz que tanto le gustaban y, por supuesto con la inclusión de caligrafía y frases que enaltecían la gloria del Padre y el Espíritu Santo y ayudaran en la adoración que la Iglesia facilita del Sagrado Corazón. Jujol quiso darle también un ambiente rústico, por lo que las pinturas no serán tan vivas como las de Casa Negre, a *excepción de un pequeño testero*. (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.95-96).

“El santuario de la Virgen de Montserrat de Montferri es un monumento protegido como bien cultural de interés local del municipio de Montferri (Alt Camp). De propiedad municipal, está adscrito a la parroquia de San Bartolomé de Montferri, como ermita.

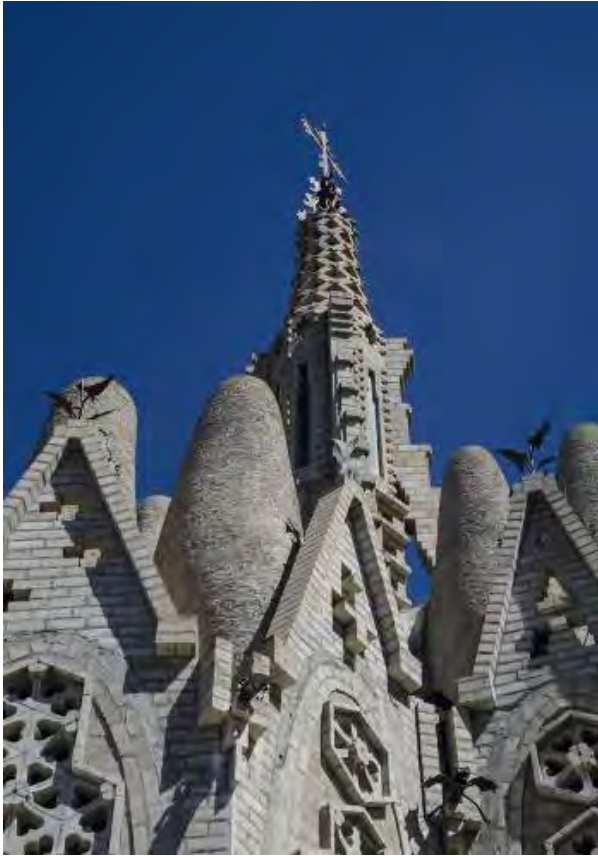
Se encuentra en la parte noreste de Montferri, a unos 500 metros, situada encima de una colina a unos 60 metros de altura. El proyecto aprovechaba el desnivel de la colina haciendo avanzar una parte de la construcción (la correspondiente al camarín de la Virgen), que se unía a la pendiente del terreno mediante arcos parabólicos. El espacio de la iglesia es centrado por una cúpula que incluye el presbiterio. La planta debía estar formada por un conglomerado

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

de triángulos. Los elementos predominantes en la construcción son los arcos parabólicos, las verjas de las ventanas, y la sobriedad con que se combinan los materiales empleados: cemento, arena y carbonilla, de aquí el color grisáceo de la fachada e interior.





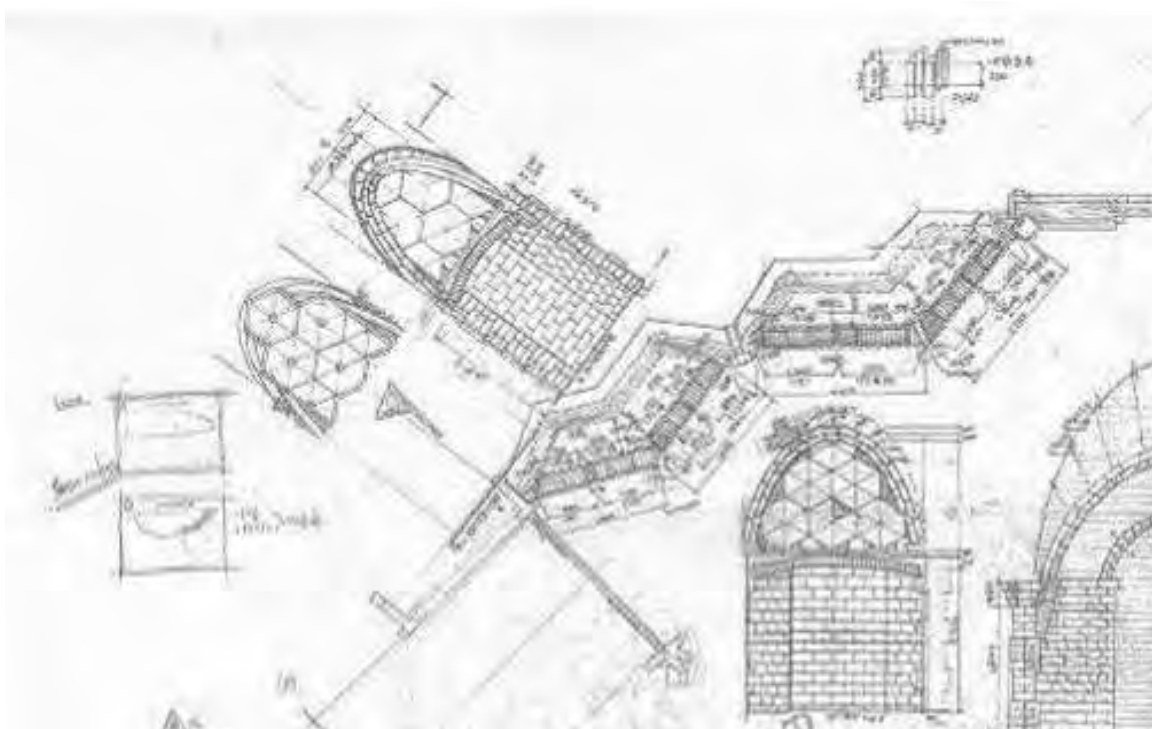
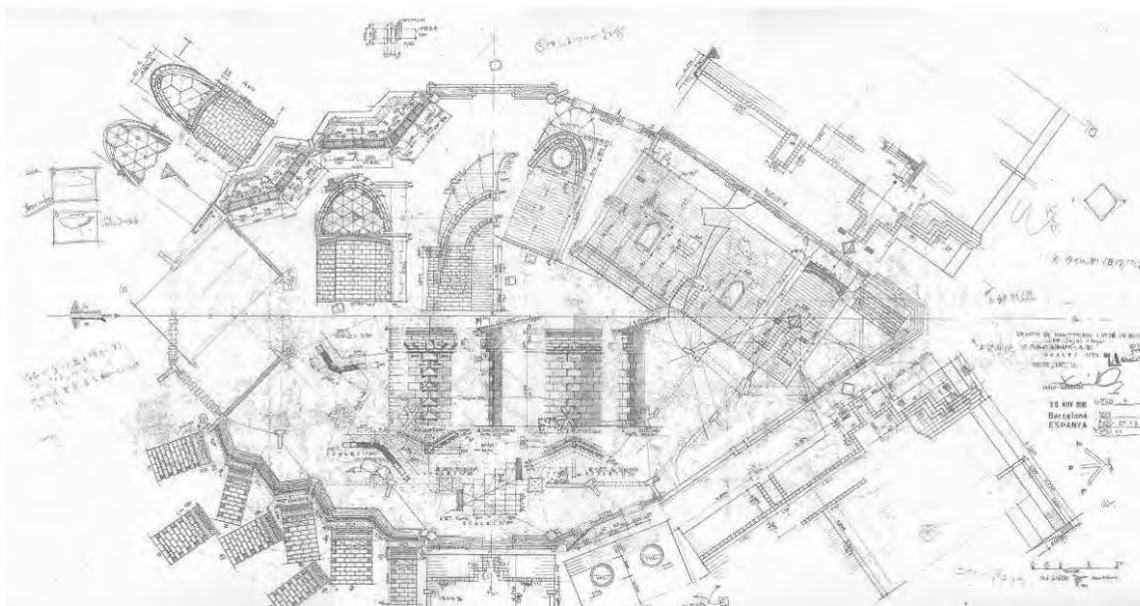
El santuario de Montserrat de Montferri fue proyectado e iniciándose su construcción entre los años 1926-1928. El terreno había sido cedido por la familia Vives de Montferri, el miembro de la cual D.M. Vives, jesuita, había sido el promotor de la obra. El santuario no se terminó por falta de recursos económicos, aunque los materiales empleados eran sencillos; se hacían a pie de obra con arena, grava, algo de aglomerante y carboncillo de las máquinas de vapor del ferrocarril, de aquí, el color gris de los ladrillos, se financiaba por suscripción popular y la mano de obra era una aportación que hacían los vecinos del pueblo trabajando voluntariamente durante los días festivos.

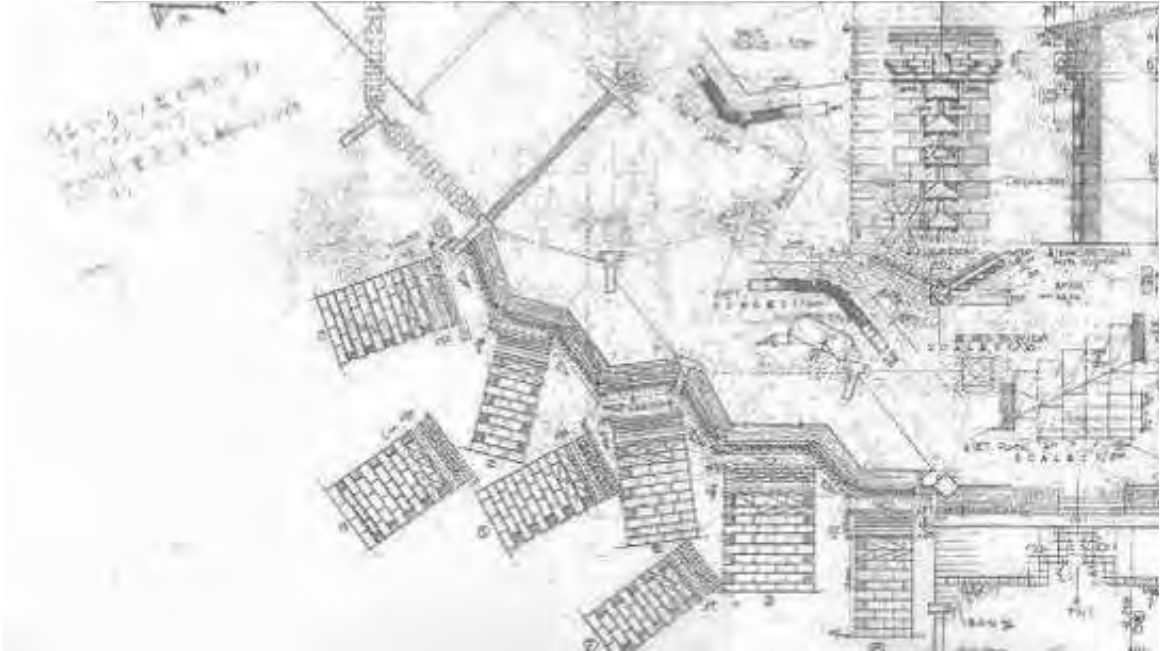
Destacando que el proyecto estructuralmente muy complejo, tenía una modulación, a partir del ladrillo, simple y asequible para trabajar en ausencia de Jujol, tal como se puede comprobar por los planos adjuntos realizado por el arquitecto japonés Yasauo Kinoshita profesor de la Dohto University de Japón.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



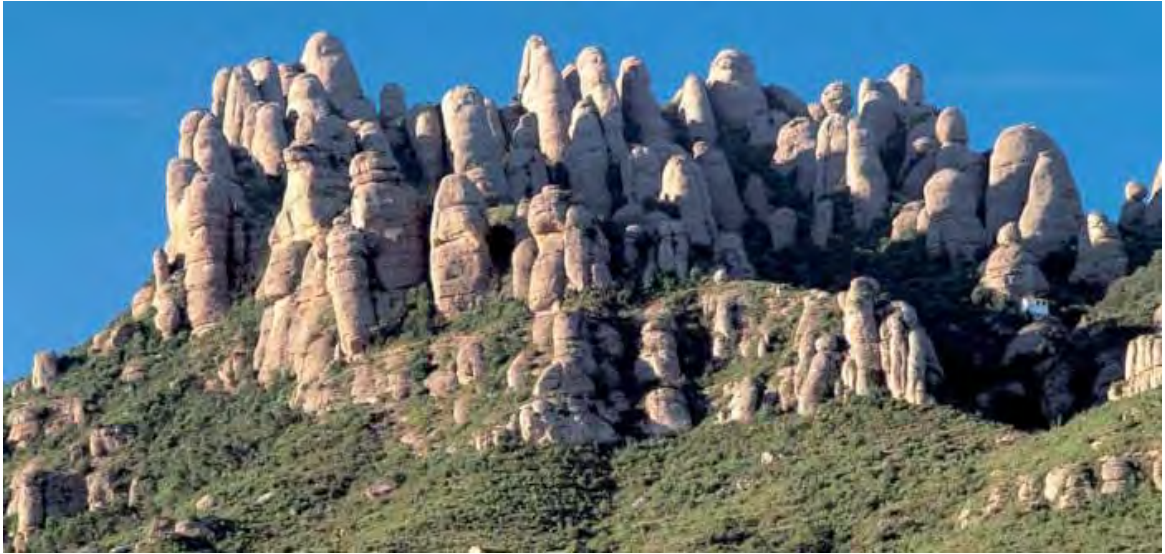


En 1930 se detuvieron las obras y después, por causa de la guerra, ya no se reanudaron. Jujol aún hizo un viaje durante la posguerra para inspeccionar el estado del santuario, pero se desanimó totalmente en verlo.

A principios de los noventa del s. XX se hicieron obras de restauración y consolidación. Se iniciaron en 1987 bajo el proyecto y la dirección del equipo de arquitectos del Catedrático de Historia, Director de la Cátedra Gaudí. Joan Bassegoda Nonell formando parte del mismo según consta en la memoria del proyecto, el Doctor Arquitecto Sr. Marcos Mejias López. Siendo el constructor José Cendrós.

En el Santuario de Montferri según Tarragó, Jujol “acumuló la experiencia estructural del camerino del Carmen” y “repite a una mayor escala la tipología de Vistabella” (*Jujol, J. Jr. 1996, Pp.46*). Dedicado a la Virgen de Montserrat, se inspiró en el perfil y la morfología peculiar del macizo rocoso del monasterio benedictino de Montserrat sito entre las comarcas del Bages, el Baix Llobregat y la Anoia.





Del mismo modo que este monasterio se inserta en estas montañas que se alzan bruscamente y dominan el territorio que la circundan, el santuario de Montserrat diseñado por Jujol se ubica encima de una pequeña colina de Montferri. Las resonancias santas se trasladan de un lugar a otro y se insertan para sacralizar el lugar del nuevo santuario. Jujol hijo también nos cuenta como el nuevo santuario se entrelaza con la orografía del lugar y se amolda al terreno:

Conjunto del templo no tiene comparación con ninguno de los realizados hasta la fecha en ningún lugar del mundo. La fantasía de Jujol mezcla la orografía del lugar con la obra que la coronaría.

Éste anteproyecto, quizá un poco fantástico, lo retocó bastante al hacer el proyecto definitivo. Las rocas Montserratinas cedieron paso a un agradable juego de paredes movidas. No eran ya ideas expuestas en escala, si no planos y alzados concretos, que se amoldan al terreno que ha de sostener tan prodigioso edificio.

(Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1996, Pp.101

Volviendo al artículo publicado por Jujol anteriormente citado, la aguja de la Iglesia de Vistabella tenía que destacar bajo el *cielo del Camp* de Tarragona, *el más azul y hermoso de toda Cataluña*. Esta frase ha sido frecuentemente utilizada por numerosos autores para demostrar el amor que Jujol sentía por su tierra, por el *Camp* de Tarragona. Josep Maria Jujol hijo, nos dice que su padre

sentía un gran interés por la historia y la cultura en general, por la tradición y las preexistencias del lugar, de Cataluña y especialmente las de su lugar natal, Tarragona. Como ya hemos comentado descubrir y aprender sobre la cultura y el territorio, distinguir las diferentes épocas donde se vive, comprender el origen, para así poder imaginar evoluciones pasadas y futuras será importante para Jujol.

El siguiente fragmento que transcribimos de la entrevista, nos ilustra de forma muy clara las principales preocupaciones de Jujol y el arraigo que él tenía hacia su tierra, historia y cultura y, cómo ésta visión fue decisiva en la creación de su obra, consecuentemente personal, imaginativa y comprometida:

“Q- Jujol siempre mostró una gran preocupación por la historia. Sin embargo, nunca ha quedado del todo clara su opinión respecto a corrientes como las del Movimiento Moderno, o el GATPAC en España, la trayectoria de los cuales -en el tiempo- era paralela a la suya propia.

JMJ- (...) a través de fragmentos, atando cabos, creo que puedo asegurar que él se consideraba especialmente ligado a su tierra, a su mundo... a la Mediterránea. Valoraba el barroco, el barroco rural: no tanto el decorativismo de los altares como el de las masías con sus esgrafiados. Creía que la modernización tenía que venir de un mundo personal y arraigado. El racionalismo, el movimiento moderno, no dejaban de ser corrientes ‘importadas’ de una Europa más disciplinada, rígida y fría, alejada de este mundo vital y subjetivo que representaba para él nuestra cultura.

Q- De hecho, en muchas ocasiones se ha hablado del amor que sentía Jujol por sus orígenes y por el campo de Tarragona. Un paisaje que él definía como ‘adusto, seco, rocoso y sereno’, pero que al mismo tiempo era, para él, especialmente rico en sugerencias...

JMJ- Para él, Tarragona era la luz, esta especial luminosidad que proporciona a sus habitantes una extraña sensibilidad. (*Gausa, M. 1988, nº179-180, Pág. 41-42*).

Jujol, siempre estuvo con un pie en Tarragona y el otro en Barcelona y por sus vínculos familiares, su vertiente académica como profesor, y como profesional de la arquitectura, el arte y el diseño, por la cantidad de proyectos que tenía tanto en una ciudad como en otra. Los pueblos próximos a Tarragona

y en la ciudad de Barcelona, por su desarrollo urbanístico una vez aprobado el plan Cerdá; además del dinamismo cultural y social que tenía como ciudad y que permitió a Jujol tener una proyección profesional, reforzada al trabajar en sus inicios con arquitectos prestigiosos como Gallissà, Font i Gumà i Gaudí, constituyendo por este orden los maestros y su “practicum” inicial.

Después de estos inicios con arquitectos de reconocido prestigio de la época, llamado a impartir docencia en la Escuela de Arquitectura en 1910, posteriormente en 1926 en la Escuela del Trabajo. Lo que le facilitó casi sin buscarlo, incrementar de prestigio y “explosionar” profesionalmente, en algunos casos como el Teatro Metropol de Tarragona, en 1908 facilitado y recomendado por Gaudí.



Por lo que había que considerar el año 1909 como su consolidación como arquitecto profesional dentro de la sociedad civil, señalando el encargo en 1910 de una torre para Salvador Sansalvador y la “explosión artística” en la reforma y decoración de la tienda Mañach en la calle Ferrán nº57 de Barcelona dedicada a ferretería.

Desde el traslado con su familia a Barcelona, Tarragona se convirtió en el lugar donde iba a pasar las vacaciones y a encontrarse con amigos y familiares. Sus vínculos fueron más idílicos que los que mantuvo con Barcelona, como nos describe Jujol hijo en la cita anterior; representaría un lugar de gozo y vitalidad, más personal, donde frecuentemente realizaba excursiones y salidas de placer gracias a las cuales también disfrutaba dibujando. La naturaleza y los campos

de Tarragona pasarían a convertirse en un modelo orgánico y ecológico a seguir que siempre estará presente en su obra, vinculando el entorno inmediato con las formas y la estética de su producción afín a los ideales modernistas.

Cuando Jujol vuelve a Tarragona como arquitecto es llamado para trabajar en Alcover, Constantí, Els Pallaresos, la Secuita, Montferri, la Canonja, Creixell, Vistabella, Vallmon, Renau, Bràfim, Roda de Berà, Belltall, Bonastre..., pueblos todos ellos con una fuerte tradición enraizada en el campo y en la Iglesia Católica. El movimiento asociacionista católico impulsado por la iglesia a lo largo de Cataluña a finales del siglo XIX era muy activo en Tarragona, que disfrutaba de Arzobispado, y por extensión a sus comarcas. Hay que prestar atención tanto a la clase de trabajos que le encargaron, como los clientes que tuvo, para no aislar ni la obra ni a su creador de la sociedad que las hizo posibles. Todo junto ayudará a comprender mejor la herencia cultural de la obra legada.

En los pueblos citados más arriba, juntamente con Tarragona ciudad, Jujol realizó una amplia variedad de trabajos: reformas de casas e iglesias, ornamentaciones festivas, objetos litúrgicos, altares, presbiterios, rejas..., incluso se lo llamó para una iglesia nueva y un santuario. Los promotores, en nombre y número, fueron muchos pero quedarían reducidos a conocidos particulares y párrocos y entidades gremiales o asociativas católicas...

*(Duran, M. 2003, Pp. 31-32).*



Cartel Fiestas Alcover.

La cultura académica podríamos decir que fue complementada por la cultura popular de las ciudades como Barcelona y Tarragona, pero también de todos los pueblos de sus cercanías que visitaba; facilitándole conectar con la cultura rural y los círculos religiosos; dada su personalidad cercana y el pensamiento religioso; lo que le facilitó tener numerosos encargos en las pequeñas poblaciones, de curas de pueblo y terratenientes; nada que ver con los obispos / cardenales y / o empresarios (Güell) que tenía Gaudí.

La similitud dada la distancia que podría tener Enric Miralles, es que consideran esencial que su arquitectura se “enraicé” en el lugar; que sea localista dentro de una universalidad, con un presente complejo y con múltiples consideraciones, ya sean sociales, históricas, artísticas, etc.

En sus proyectos incorporan múltiples variables como aquellas derivadas de la memoria histórica y todas aquellas intervenciones que han llegado hasta el momento actual, tanto por su uso como por su participación histórica y cultural. Pero también tendrán en cuenta las preexistencias del entorno físico la topografía y el paisaje circundante, así como los recuerdos personales y las experiencias que conforman una forma de vivir, las cuales son consideradas variables consustanciales a la arquitectura.

Desean que su arquitectura reaccione y dialogue con los gestos del lugar ya sea a través de los perfiles existentes y las siluetas destacadas, o bien con el ritmo y la percepción de las diferentes escalas –con tendencia a lo monumental o doméstica-, el color o la textura. Se tienen en cuenta a su vez, las vistas significativas y se establece un juego entre lo público y lo privado (de implicaciones no solo sociales sino también paisajísticas, urbanísticas y políticas), entre otros aspectos a tener en cuenta.

El lugar es más que un espacio físico, constituye una entidad viva que integra todas las trazas, físicas y no físicas.

El proyecto se estructura a partir de la fuerza latente del lugar, debe conversar y reaccionar a lo existente para superponerse a ello, para que participe de los sucesos y fenómenos de la propia vida y conseguir esa *incorporación infinita* que pretende Miralles (*El Croquis 72, p.21*).

“La memoria y los gestos del lugar, los orígenes, los recuerdos -incluso los más personales- y la huella del paso del tiempo, suelen ser variables siempre rescatadas e integradas en los proyectos y obras de EMBT que enriquecen y convierten cada obra realizada, en una obra conjetural, única y personal. Dicha concreción, entre otras muchas posibles, conforma un nuevo y renovado presente que permite un crecimiento verdadero abierto a la variación”.

(*El Croquis 100-101, Pág. 35-36*).



También Miralles en relación al proyecto de una Unazuki dirá que “la edificación sigue simultáneamente los perfiles topográficos del lugar y el camino de los viajeros formando nuevas crestas montañosas”; siendo capaz de establecer un maravilloso diálogo entre la construcción del hombre y los perfiles de la naturaleza”. (*El Croquis 72, Pág. 72*). O bien, “uno se incorpora siguiendo los gestos de un lugar o de una persona”. (*EM. Time Architecture 4, Pág.61*).

Trasformar el entorno y reinventar el lugar, para Miralles, la vinculación de la arquitectura al lugar y al paisaje es fundamental y se desarrolla a través de múltiples estrategias. Jujol utiliza el recurso medieval de las iglesias y las torres de defensa; se facilita el acceso al punto más alto de la construcción mediante una escalera que va reduciendo progresivamente su dimensión y aumentando su verticalidad y la dificultad del paso. El “atorratge” (mirador) que menciona también su hijo en la entrevista (Ver C.3.3). En la antigüedad, estos elementos - torres y campanarios - cumplían la función de vigilar, ser vistos o hacer llegar el sonido al territorio circundante; en cualquier caso, se convertían en hitos característicos de cada lugar. En los proyectos de reformas de Jujol se mantiene y potencia la voluntad de observar el paisaje en todas direcciones así como de poder identificar el edificio desde la lejanía. En Miralles, la obsesión por vincularse al lugar, al paisaje y al entorno inmediato no es menor.



Unazuki.



Edimburgo.

Además del ya citado pabellón de meditación de Unazuki podríamos citar los numerosos gestos contenidos en el proyecto del Parlamento de Edimburgo:

Abrir vistas desde el interior de la cámara al cercano monumento a Robert Burns y a las colinas de Salisbury Crags por un lado, y conectarlo directamente con la montaña vecina -Arthur's Seat- por el otro, mediante unas gradas alargadas conformadas a partir del propio terreno. Este proyecto es paradigmático de la actitud del arquitecto frente al tema de la relación entre su obra y el paisaje o lugar. En realidad se puede decir que es esta la idea -fuerza principal del proyecto: en las publicaciones expositivas del proyecto aparecen ubicuamente alusiones a esta idea:

"Escocia es una tierra...no es una serie de ciudades...el Parlamento se reúne en la tierra...El Parlamento debería ser capaz de reflejar la tierra que representa...la misma tierra será un material, un material constructivo físico. Nos gustaría que las cualidades que la turba presta al agua y a la yerba fuesen la base del nuevo Parlamento. De este modo se marca una distancia conceptual respecto al Hollywood Palace. Mientras que el Palacio es un edificio sobre el paisaje, vinculado a la tradición del cultivo de Jardines, el nuevo Parlamento Escocés quedaría encajado en la tierra...los asientos del Parlamento son un fragmento de un anfiteatro mayor donde los ciudadanos pueden sentarse sobre el paisaje..." *El Croquis nº100-101. Pp.142.*

En otros proyectos como el campus de Vigo, Miralles no duda en utilizar un considerable trabajo de movimiento de tierras -como su admirado Asplund en el cementerio de Enskede- para manipular el paisaje optimizando la cualidad del diálogo con su arquitectura. La respuesta es distinta en cada situación pero la intensidad de la vinculación es siempre destacable.



Campus Vigo.



Cementerio Asplund.

En el cementerio de Igualada (Barcelona), en un entorno absolutamente nefasto y agresivo en mitad de un vulgar polígono industrial, con el simple gesto de reducir el proyecto a una hendidura en el terreno zigzagueante varios metros por debajo de la cota cero, consigue aislarse visual y acústicamente del entorno construido. El proyecto se convierte en una intervención ejemplar de Land Art donde el visitante se desplaza entre los muros que materializan y mantienen la apertura en la tierra proyectando necesariamente la mirada al cielo.

Similar a los que podría hacer artistas / escultores. Como el americano Robert Smithson o el alemán Eberhard Bosslet.



Robert Smithson



Eberhard Bosslet.



Cementerio Igualada.

Esa mirada vertical será también la clave del proyecto del Mercado de Santa Caterina de Barcelona, donde de los estrechos y oscuros callejones del barrio registrará los recorridos mediante series de fotografías empalmadas mirando al cielo hasta llegar a la explosión de luz y espacio en la plaza entendida también como una gran apertura a la luz y la visión del cielo.

Una estrategia similar a la seguida en la biblioteca en el pequeño pueblo



Biblioteca Palafolls.

de Palafolls (Barcelona), donde ante el mediocre entorno construido, la biblioteca se hunde en el terreno y se funde con la plaza existente a la que convierte en un parque.

Este la resguarda generando una zona

exterior de transición con agradables vistas, con patios de lectura conectados con lo que ahora será una plaza jardín. Podríamos seguir con numerosos ejemplos como la Escuela de Música de Hamburgo, donde el dibujo de un árbol



Hamburgo.

existente configura la propia forma en sección y el concepto del proyecto, remitiéndolo a la idea de Khan sobre el origen de la escuela, en el dialogo entre dos personas a la sombra de un árbol, o la forma en que utiliza, como Jujol,



materiales -naturales o manufacturados- vinculados al lugar, su paisaje o su cultura.

Lo interesante es destacar aquí en Jujol, como esa intensa vinculación a la tierra y al contexto, al paisaje natural, cultural y sociológico -cuya consideración y valoración en la arquitectura vanguardista Europea del Siglo XX tuvo que esperar al final de la fiebre racionalista donde tantos proyectos podían entenderse como traducciones directas y simplistas de organigramas funcionales- apareció siempre en Jujol como parte fundamental de sus intervenciones. Jujol no tuvo que esperar a que algunos arquitectos y urbanistas en Italia comenzasen a reconsiderar una nueva forma de tratar lo existente en los nuevos proyectos, o que arquitectos como Aalto o Smithson se fijaran de nuevo en las virtudes de la arquitectura y el urbanismo históricos que nacen y evolucionan pegados al lugar, formando parte de él. Lo que le convierte en un referente extraordinario en estos temas (contextualidad, paisaje, actitud frente a la restauración...) es que con su excepcional intuición y sensibilidad se sitúa como modelo de referencia, aún hoy, de los autores -como Miralles y otros- de los proyectos más innovadores y afortunados.

En los proyectos de reforma de Jujol la continuidad entre lo nuevo y lo existente es absoluta. Su intervención lo que hace es potenciar al máximo las posibilidades del proyecto en relación al entorno existente, a la historia y la cultura local, a la consideración de la propia vida cotidiana de los usuarios. Al mismo tiempo eleva lo que era simple construcción al nivel de poesía visual y vivencial. Se pierde toda diferenciación o discontinuidad entre Arquitectura, Arte, Diseño, Paisajismo, Dibujo o Escultura. Es una obra total encuadrable simultáneamente en los principios permanentes y universales de la tradición y en su actualización contemporánea de la única manera posible: a través de su propia interpretación desde el entorno local apoyada sensibilidad y subjetividad.



### C.2.3 ESTRATEGIAS GRÁFICAS

De Jujol se podía decir y confirmar que tenía unas manos sensibles e inquietas para el dibujo, no en sentido metafórico si no real ya, que era ambidiestro.

“Capaz de hacer realidad de un modo inmediato y directo cualquier idea que pasara por su imaginación” (*Flores, C. Espasa, Pp. 165*).

Para Miralles, por otro lado, la manera habitual de familiarizarse con los múltiples niveles del contexto de sus proyectos para reflejarlo en sus propuestas, pasa por utilizar simultáneamente diferentes formas y lecturas gráficas:

(...) una parte importante de esta aproximación atenta a los significados del contexto se producirá preferentemente en el medio gráfico.

(*Bigas, Bravo, Contepomi. EGA 18, Pp. 141-142*).

Jujol y Miralles muestran una forma de trabajar compleja a través de la cual integran una gran cantidad de información procedente de diferentes ámbitos que suelen mezclar y combinar usando diversos métodos y estrategias. La hibridación, el mestizaje, la densificación así como la multiplicación y las ramificaciones en variaciones y modificaciones son factores que frecuentemente aparecen en su obra bajo la visión unitaria de un tejido creativo. La interdisciplinariedad característica de los procesos productivos de ambos arquitectos así como la integración del pasado, de la memoria y las ruinas, del lenguaje y los elementos propios de una cultura y un lugar lleva consigo de forma inherente un método basado en la superposición de capas, o dicho de otro modo, el tiempo, de forma inherente, condiciona un modo de ver la arquitectura que se solapa con todo lo demás para densificarla y dotarla de vida.

En su trabajo ambos tendrán en cuenta tanto la visión de conjunto del contexto de trabajo como el detalle más minúsculo, desde el programa, a los aspectos generales; en la Casa Negre se observa como la narración sobre una carroza consigue transformar toda la fachada y de ahí, a la casa, al diseño del

pomo de una puerta -en Jujol-, a la rama con hojas que configura el conglomerado de edificios del Parlamento de Escocia o unas verjas rematadas con pequeñas hojas de Miralles en el mismo proyecto. Sus estrategias se desplazan por este rango que va de lo macroscópico a lo microscópico, pudiendo observar huellas y señales a todos los niveles y desde cualquier ventana del proceso creativo, desde las intenciones (como vimos en el capítulo que trata sobre la metáfora) y la obra construida, hasta los dibujos realizados y las manipulaciones gráficas de todo tipo. Un ejemplo de esta superposición de niveles de actuación ya lo hemos descrito en Jujol al hablar del banco del parque Güell y el nuevo uso de la cerámica donde los fragmentos de “*trencadís*” construyen ese balcón mirador abierto a la ciudad de Barcelona mientras que simultáneamente, contienen una serie de inscripciones, alusiones marianas y mensajes perceptibles solamente en una lectura cercana del recubrimiento ornamental.



Por otro lado, cabe decir que las estrategias utilizadas tienen su origen en los procesos gráficos utilizados por ambos arquitectos, desde el inicio del proceso de construcción del proyecto arquitectónico.

Miralles, muy consciente de la importancia de todo este trabajo previo de inmersión e investigación vinculado a las preexistencias y a la memoria histórica, nos dirá que se necesitan medios para que todo ello pueda ser descubierto y para desarrollarse, así como lenguajes y soportes para ser fijado, un lugar donde expresarse. Miralles y Tagliabue, utilizaran un concepto de dibujo más amplio que el tradicional, donde también mediante la fotografía y el collage

desarrollarán un amplio proceso gráfico de proyecto para incorporar rasgos de los diferentes momentos importantes y superpuestos de la historia del lugar. En el caso del Parque de Diagonal Mar, por ejemplo, dirán:

Hay que intentar al menos ser consciente de que por allá pasaba el tren, de que en punto se reunían las vías, de que allí había unas fábricas, ese tipo de cosas... Al final estás trabajando no sólo con la realidad física del momento, sino con la realidad física de todo lo que estaba allí, que ha ido construyendo el sitio”.

*(El Croquis 100-101, Pp.10).*



Diagonal Mar.

Se necesitan registros y un nuevo tipo de mapeamiento que permita que estas trazas físicas e históricas desaparecidas, todo aquello que ha ido construyendo el lugar, se exprese de nuevo visualmente, que se haga explícito el devenir y sus huellas y de ahí, en los lugares donde tienen que integrar una intervención edilicia, realizarán dibujos y documentos cargados de mucha información capaces de condensar el tiempo en un sitio determinado: planos de superposición donde las diferentes capas históricas se solapan, planimetrías o

collages de recorridos históricos y mapas de superposición de todo tipo como registros que utilizan la combinación del dibujo con alambres, con maquetes o con ramos de flores.... Este tipo de registro e investigación, lo podemos observar en obras como el Mercado de Santa Caterina, el Parque de Diagonal Mar, el Parlamento de Edimburgo o bien, el Ayuntamiento del Utrecht, entre otras. Ahí se atiende también, al carácter público del espacio: a “la escala de los edificios con el grano del tejido urbano, los ritmos, recorridos y conexiones, la composición de las fachadas, las texturas, la estructura de la vialidad”.

*(Bigas, Bravo, Contepomi. EGA 18, Pp. 155).*

Se abandonan pues, las cartografías tradicionales para que, al profundizar en el propio proceso de construcción del proyecto, surja aquello que permita que los elementos se multipliquen de forma vinculante y que el contexto de trabajo se densifique a favor de la interacción de elementos diversos y puedan generarse variadas y diferenciadas respuestas, desconocidas hasta el momento. La forma de trabajar de Miralles responde a una filosofía compleja de sensibilización, donde la apertura y el descubrimiento de aquella nueva condición generada por la superposición, permite “conectarse realmente con la realidad existente y a partir de ahí dialogar para multiplicar las posibilidades de respuestas efectivas a los requerimientos de la situación”.

En relación al ya comentado Ayuntamiento de Utrecht, y al Mercado de Santa Caterina respectivamente, Bigas, Bravo y Contepomi escriben:

“Se dibujan cuidadosamente los rasgos más significativos del contexto superponiendo en un mismo documento físico-urbanístico y las trazas de la historia; se registran diversas posibilidades de interacción y relación positiva con el entorno inmediato y también con otros elementos no necesariamente cercanos o visibles, pero si capaces de aportar complejidad y riqueza de significados a la intervención” *(Bigas, Bravo, Contepomi. EGA 18, Pp. 152).*

“Miralles-Tagliabue recibieron también el encargo de la restauración del viejo mercado; dibujan documentos donde registran cualidades visuales, impresiones, posiciones de elementos históricos y las trazas de un tejido urbano desaparecido”. *(Bigas, Bravo, Contepomi. EGA 18, Pp. 153).*

En Jujol este tipo de trabajo también existe en toda su producción gráfica asumiendo un carácter más sutil, o al menos requerirá de mayor atención para detectar ésta estrategia de superposición. Los dibujos de Jujol, que se podría decir que estaba permanentemente dibujando, van desde una inmediatez casi impulsiva por captar los rasgos arquitectónicos que observa en sus excursiones y recorridos por la ciudad, y también por fijar las ideas que de forma espontánea y en cualquier momento le sobrevienen, a una recreación más lenta y gozosa en la aplicación de la acuarela y el añadido de dibujos periféricos en los que se deleita como la utilización de las manchas y el desarrollo de minuciosos detalles muchas veces superpuestos al dibujo original, creando un resultado unitario, así como en sus creativas caligrafías.

En su forma de trabajar no pretende fijar una imagen ni que ésta adquiriera un carácter de acabado. Ya hemos descrito la gran inquietud que tenía Jujol por aprender y captar las cosas, por expresarse y diseñar mediante el dibujo, medio que tenía tan integrado que se manifestaba de forma natural asumiéndolo como un hábito cotidiano permanente y no en sentido metafórico, ya que cualquier momento era bueno para dibujar, ya fuera en la playa con la familia, como un concierto en el Liceo o completar la toma de datos de un trabajo de campo arquitectónico con más apuntes lúdicos.

Su forma de pensar y su visión de la arquitectura se plasmaban directamente a través de su mano, de esos pequeños lápices que siempre llevaba encima.

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. *(Rodríguez, D. 2006, Pp. 202).*

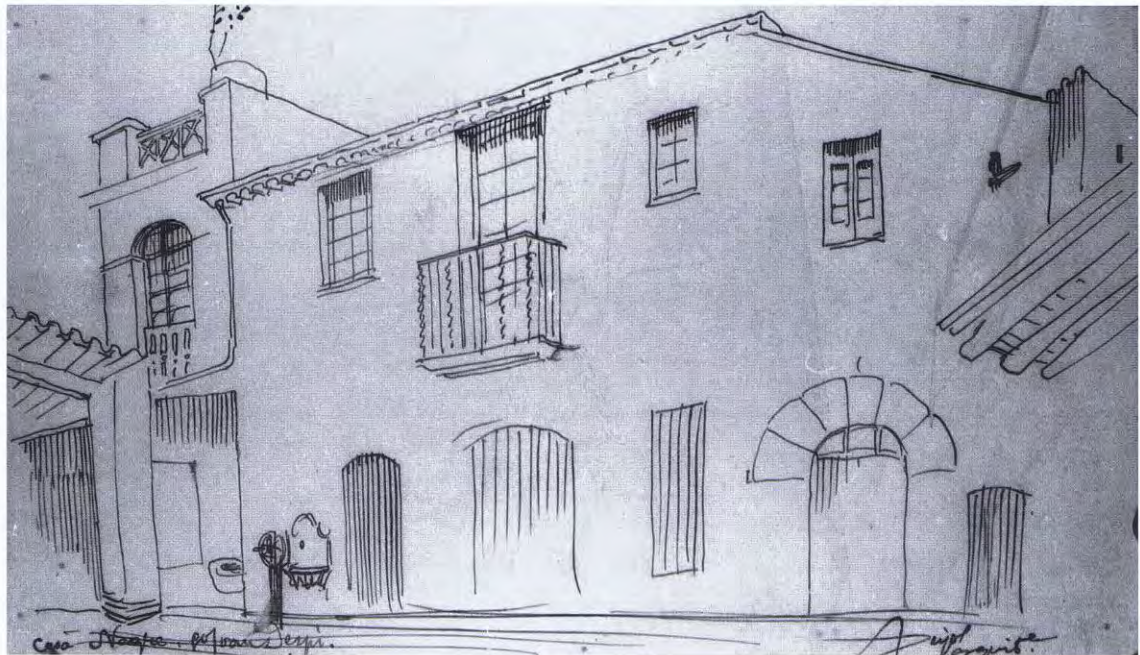


En sus proyectos, los dibujos ya constituyen por sí mismos un acto arquitectónico y artístico que recoge la complejidad de su mirada. Jujol piensa y diseña mediante el dibujo incorporando elementos históricos y el legado cultural del lugar como hemos visto, así como superponiendo capas o yuxtaponiendo fragmentos de naturaleza diversa. En su proceso gráfico también modifica lo dibujado, busca posibilidades, modela sobre el papel y añade elementos que concibe simultáneamente tanto desde su autonomía como desde una visión de conjunto, los detalles forman un conjunto a la vez que continúan teniendo independencia, el dibujo en Jujol moldea la materia y pasa a ser una acción generativa y productora de arquitectura, anotando además, que un solo boceto es capaz de “crear, proyectar y diversificar”.

En los dibujos del proyecto de la Casa Negre (1915-1930), Jujol nos muestra claramente cómo su búsqueda se basa en un constante trazar ideas que se desarrollan mientras se les añaden nuevos elementos, o bien se abandonan para ser rescatadas de nuevo y redibujadas con variaciones, como en un vaivén, como si volviera a dibujar encima buscando nuevas soluciones o diseños más acordes a los avances que el propio proceso gráfico promueve. Con cada movimiento del lápiz sobre el papel, Jujol ignora aquellos que ya no le interesan para seguir dibujando en una capa superpuesta aquellos en los que proyecta la nueva visión como si se tratara de una especie de borrado, añadiendo nuevos trazos encima (*Rodríguez, D. 2006, Pp. 86*).

La Casa Negre a menudo, se muestran como ejemplo de trabajo que superpone diferentes capas siendo los registros gráficos de este proyecto una alternativa más para observar indicios sobre su obra y procesos metodológicos, entre ellos, ciertas estrategias y recursos utilizados. Diego Rodríguez en su tesis doctoral analiza detalladamente dicho proceso. La fachada de la antigua masía exhibía las características propias de las casas rurales de la zona de finales del siglo XVII: un frontal plano y liso, sin ornamentación, con una ventana con balcón encima de la puerta principal que se hallaba centrada respecto a toda la fachada, incorporándose lateralmente otras ventanas y puertas jerárquicamente menos importantes, así como una cornisa, único elemento decorado, a través de

la cual se mostraba la identidad de la casa. Esta tipología de masías, además, incorporaban un anexo añadido posteriormente utilizado como bodega o garaje, el cual rompía con ese carácter simétrico inicial. En la Casa Negre, este cuerpo adicional - proyectado a principios del siglo XX por el arquitecto Jaume Gustà i Bondia (1854-1936), se encuentra en la parte izquierda y consiste en una pequeña torre vertical.



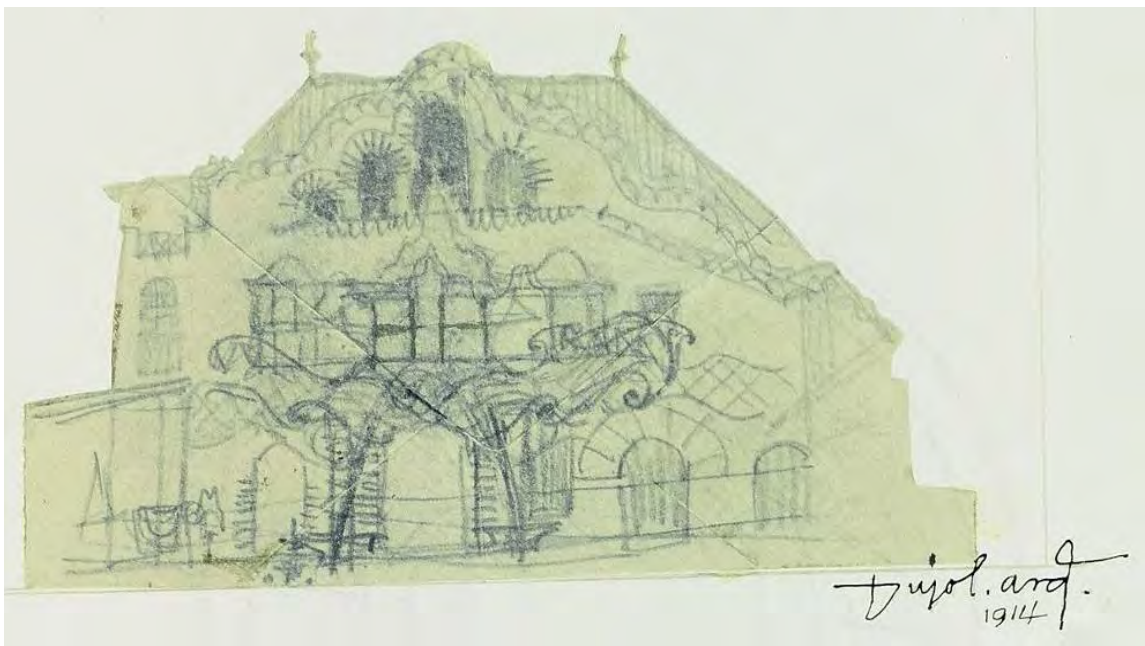
Primer croquis Casa Negre. 1914 (Foto Quim Roser)

Jujol partirá de esta fachada existente de dos plantas y poseedora de un marcado carácter horizontal para añadirle diversos elementos, principalmente variados esgrafiados, una tribuna en la ventana principal en forma de carroza y un coronamiento ondulante. Su trabajo se ha calificado de tratamiento de topografía epidérmica pues superpone dichos elementos, a modo de relieve solapado, a una fachada lisa y plana, como si fuera un papel o un lienzo en blanco; se añaden e incrustan nuevos elementos que adquieren relieve cobrando vida y asumiendo mayor amplitud y solidez. Jujol también añadirá una planta más, generándose un desván en el tercer nivel que potenciará el eje vertical que, como hemos comentado anteriormente, generalmente suele vertebral sus intervenciones, desmembrando esa destacada dominante

horizontal. Las adiciones y superposiciones llegarán a integrarse totalmente en el conjunto generando una obra final más completa y global que acabará plasmando su imaginación desbordante y transformando completamente tanto la propia casa como el lugar.

Su trabajo de reforma surgirá de lo ya existente evitando cualquier intervención relacionada con la estructura y la remodelación espacial de los volúmenes. Conservará las aberturas existentes respetando su ubicación y los vanos de las ventanas, trabajando a partir de una concepción que olvida los parámetros volumétricos para pasar a concebir su aportación como una continuación del plano de la fachada.

Podemos observar un boceto de la fachada de Can Negre realizado en 1914 en un sobre de color azul, recortado y pegado sobre una cartulina blanca; como un primer inicio proyectual, fijando mediante dos intensidades lo existente y la idea de intervención.



Casa Negre.  
(Primer boceto de la fachada dibujado en un sobre y posteriormente adherido a una cartulina), 1914  
30 x 23 cms. AJ. AHCOAC. (C1198/83.1)





Casa Negre.

Sobre los trazos más suaves que representan la masía, Jujol dibuja con un tono más denso los elementos centrales: la tribuna y las nuevas ventanas ubicadas encima en el nivel del desván y el coronamiento. El anexo pasa desapercibido, destaca enmarcados de piedra en algunas puertas y ventanas, y resalta la cornisa de la casa original detallando su inclinación en la zona derecha del dibujo.

Los aspectos destacados adquieren un carácter de fragmento solapado y añadido, los cuales se han exagerado dibujándose a un tamaño mayor del que en realidad tienen; así mismo, con la inclusión del tercer nivel la masía pierde su dominante horizontal, creciendo en altura y ganado dimensión vertical.

Previamente a este dibujo, en 1913, Jujol ya había estado realizando dibujos de la carroza-tribuna intentando plasmar sus ideas a través de alzados y perspectivas. En un primer esbozo ambas ideas están separadas, apreciándose el perfil de una carroza y una tribuna o “bow window” con una persona sentada,

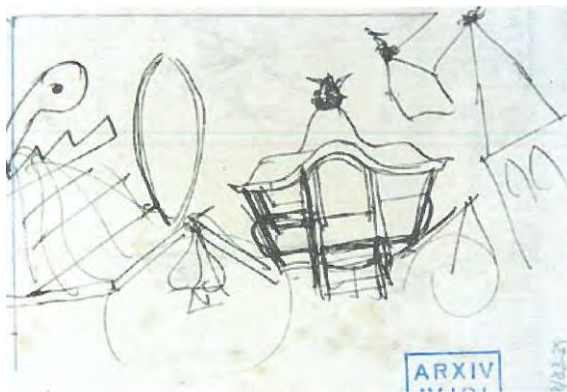
escena clásica de la época en que especialmente señores de alto nivel social, pasaban la tarde mirando el exterior.



Casa Negra.  
(Primer boceto de la tribuna), 1913  
18 x 31 cms. AJ. AHCOAC. (C1198/83.3)



En los siguientes esbozos observamos los elementos superpuestos y acabando fusionados; con unas ideas o propuestas de detalles.



Casa Negra.  
(Segundo boceto de la tribuna), 1913  
AJ. AHCOAC. (C1198/83.29)





THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Apoyo derecho.



Apoyo izquierdo.

Casa Negre.  
(Tercer boceto de la tribuna; alzado), 1913  
16 x 11 cms. AJ. AHCOAC. (C1198/83.17)

Las ruedas de la carroza acaban mediante un proceso metafórico, como en la naturaleza las mariposas; pasar de considerarle un elemento mecánico de forma circular, donde la mano de Jujol evita el periodo de crisálida, para transformarlo en unas espirales semi abiertas diferentes, evitando la simetría y recordando las ruedas que ya son diferentes en el esbozo original.

Quizás con la idea de convertir el espacio bajo el voladizo de la tribuna / bow window, en algo más que un paso, transformándola en una zona más acogedora como una pérgola, a la vez da una respuesta estructural de refuerzo, que pasa casi desapercibido ,al voladizo, con unos pilares apoyados justo en las dos volutas, inicialmente con un arco parabólico disimulando con unos pilares herboreos (hoja de palmera) que hacia las funciones de ménsula; para decidirse por un arco parabólico (catenario) discontinuo en la parte central, como enmarcando la puerta. Estos pilares metálicos tienen unos adornos en su parte central que podría evocando una espiga; recordando que originalmente era una casa de campo (masía). En el arranque de los pilares aparecen a modo de zapatas un banco de piedra triangular; para tres plazas con los asientos en forma de silla de montar para restar importancia a los pilares.



Collage pájaros y caligrafía  
Lápiz y acuarela sobre papel. 22 x 29 cm. 1911-1920  
Foto. F. Bedmar



Casa Negre.  
(Cuarto boceto de la tribuna; alzado lateral), 1914  
24 x 15 cms. AJ. AHCOAC. (C1198/83.9)



Vista lateral.

La idea de la carroza parece que venía del año 1913, justo antes de formalizar fehacientemente el encargo, que se realizó en 1914. La preocupación de Jujol se focalizaba en el frontal y perfil de la carroza y su transformación en tribuna / bow window; por el tipo de dibujo más “ideático” y proyectual que existe; parece ser adoptando esta solución -desde el inicio- en esta parte del proyecto, aunque en Jujol hasta la finalización de la obra, las soluciones nunca son definitivas y menos las dibujadas en un papel: Continuó el proyecto complementando la volumetría con el alzado lateral, con dibujos generales y los detalles con dibujos más precisos: Elementos destacados en la fachada, serían: la cubierta de la tribuna acabada con una corona y el alero de la cubierta de



forma sinuosa realizada en ladrillos en voladizo (“barbacana” en catalán) bajo el cual manifiesta la religiosidad de Jujol con la ejecución de más ornamentos realizados con estucos, con una máxima religiosa:

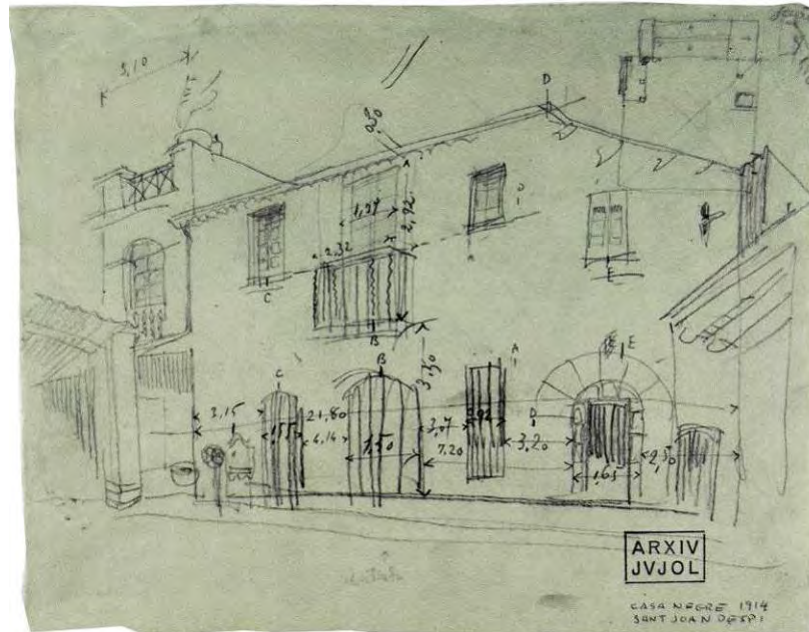
AVE MARÍA GRATIA PLENA DOMINU TECUM”.

Completándolo con frutos del campo de la zona, como espigas de trigo, racimos de vides y pájaros volando e intentando coger los frutos, imagen veraniega del campo, incluyendo entre la vegetación dos cruces y la Tau también dos veces, además de la fecha 1920, en números romanos bajo el plafón dedicado a la virgen.

Los esgrafiados con toda seguridad fueron diseñados personalmente por Jujol y muy probablemente ejecutados con sus propias manos.

El característico perfil ondulado de la nueva cornisa, según Diego Rodríguez tiene su origen en la existente, dibujándola de un solo trazo continuo y acentuando la horizontalidad, y deformándola hacia arriba especialmente en la zona de la tribuna ya que es ésta la que en realidad hace crecer la fachada en verticalidad y empuja la cornisa: “En este punto la altura se duplica: de los 6,8 metros de la altura original se pasa a 12,8” También nos cuenta que la intención de Jujol es que las cubiertas inclinadas, tanto la frontal como la trasera, desaparezcan tras la nueva cornisa. Desarticulando su volumen y dejando con la inclinación el “parte aguas más atrás que el paño de fachada”, éstas desaparecen ante la mirada de una persona ubicada a nivel de tierra.





Casa Negra.  
(Boceto en perspectiva de la fachada original antes de la reforma; con mediciones), 1914

Esta definición de la cubierta ondulada ,el que suscribe señala que Jujol podía haber tenido como fuente de inspiración, el portal de la Casa Miralles diseñada por Gaudí en el paseo Manuel Girona de Barcelona, del que Jujol realizó un apunte, en el que se aprecia una acentuada desproporción del hueco, que tratándose de una mano como la de Jujol, no debería considerarse un error, sino hecha con una clave intencionalidad y otro apunte previo a la intervención en la Casa Negra, que no quedaría definido si se trata de plasmación de primeras ideas, de lo que podría ser el futuro proyecto o un “divertimento” ,posiblemente realizado en 1913,sobre un edificio que se podría considerar emblemático en la época ,de la población de Sant Joan Despí, donde la familia Jujol inicialmente pasaba sus vacaciones y acabaron siendo residentes.

Jujol dibujará en los estudios para la Casa Negra otro elemento superpuesto a la fachada que finalmente no se construirá, el cual no aparecía en ese primer boceto impulsivo. Se trata de una escalera mirador que solapaba a la fachada en la zona de la puerta derecha y que daba acceso directo al primer piso; la ventana se convierte en puerta que da a un pequeño replano con verja, existiendo en su lateral izquierdo un balcón que contiene un asiento que es



prolongación de la barandilla, como ya hiciera en el interior en el Teatro Metropol y en el exterior, en la casa Ximenis. Esta idea no la abandonará incorporándolo en las plantas y trazando incluso detalles solo de ella, aunque como parte de un simple esbozo de trabajo.

(...) existe una perspectiva de la fachada sur, con fecha de 1940, donde sigue apareciendo este elemento.

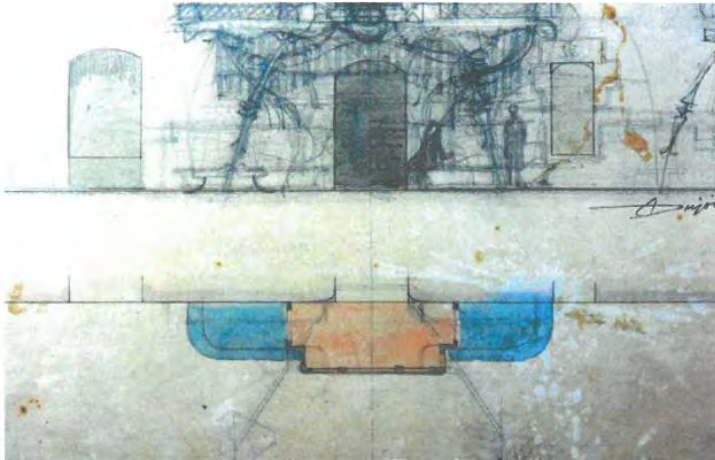


Casa Negra (Boceto en perspectiva de la fachada oriente y parte del segundo acceso de la fachada principal) 1940  
16 x 22 cms.

Éste último dibujo muestra claramente que la intervención en todo el sector sur del edificio se realizó después de haber intervenido en las demás fachadas, y que casi fue considerada como una actuación independiente. Se ve como una especie de cuerpo anexo al resto del edificio, cuya única conexión es la prolongación de las dos cornisas curvas. (...) Jujol consideraba esta pieza como algo absolutamente necesario, que esta última actuación era fundamental para conseguir la anhelada transformación integral de la fachada. (Rodríguez, D. 2006, Pp. 31).

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



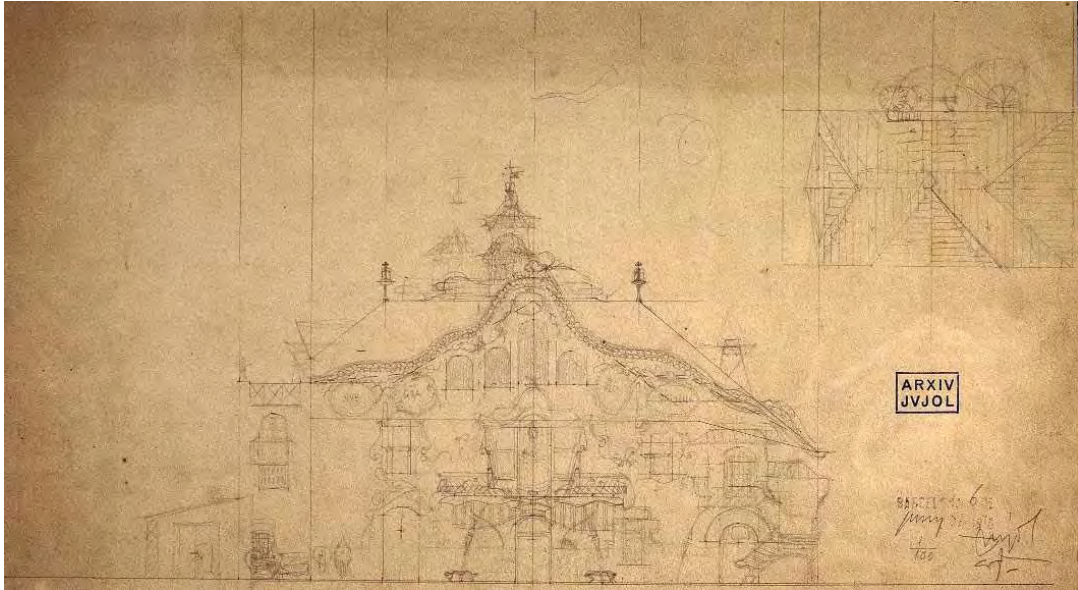
Casa Negre.  
(Primer dibujo a escala de la fachada principal; detalle en planta de la tribuna),  
1914  
AJ. AHCOAC. (H104F/3/83.58)

En el boceto realizado con acuarela se ve claramente la superposición de las diferentes técnicas gráficas utilizadas donde en primera instancia realiza un dibujo a tinta del contorno de la fachada para agregarle a lápiz las ideas que está desarrollando, enfocándose en la tribuna y la nueva cornisa; posteriormente extenderá la capa de aguada con la que destacará la planta y dará forma al tejado, además de crear una ambientación. Esta desarticulación intencionada es uno de los elementos que lo distancia de Gaudí el cual: “dedicó muchos de sus esfuerzos en conseguir lo contrario. Unir en sección: fachada, volumen y espacio interior”.

En siguiente dibujo de la fachada principal realizado a escala a lápiz en 1914, que incluye nuevamente el diseño del balcón lateral derecho de la fachada, Jujol se acerca más al planteamiento final y ensaya especialmente la solución de las vigas de la cubierta que hasta el momento no había detallado. También trazará un arco parabólico con la intención de conectar las aberturas ubicadas en el nivel del desván, idea que posteriormente rehusará. Las ventanas empiezan a redondearse perdiéndose los indicios del trazado original y se dibujan esgrafiados a su alrededor además de unas elipses en el nivel del desván que posteriormente conformarán los medallones con inscripciones marianas ya mencionados anteriormente con detalle.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Casa Negra (Segundo dibujo a escala de la fachada principal) 1914  
44 x 61 cms.

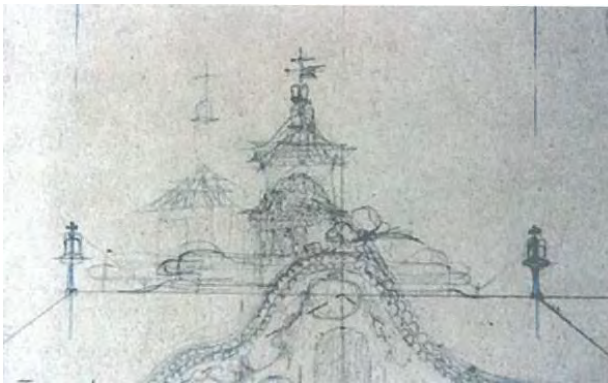


Existe un Tercer dibujo de la fachada principal, realizado a escala y a lápiz, de 1916 y, según la mayor parte de las biografías de Jujol, la obra empezó a construirse en 1915 y por tanto, es el dibujo que representa más fielmente lo que se construirá. Pero sería necesario puntualizar para una mayor comprensión de todo el proceso evolutivo del proyecto, la duración de las obras



y en consecuencia de las variaciones de los dibujos de Jujol, a medida que se construía. El proyecto de reforma que incluye la base de la intervención ,fue durante el periodo 1914-1917, posteriormente se realizó la ampliación entre 1917-1921, para finalizar con el de decoración entre 1920-1926 cuando se estaban terminando las obras de ampliación.

Habría que volver a recordar lo que mencionaba Carlos Flores en su entrevista (Ver C-3.1) referente a la casa Bofarull aplicable a la Casa Negre....cuando sobra dinero de la venta de la cosecha se hacían las obras....



Casa Negre (Fachada principal con proyecto de ampliación de torre mirador; detalle de la torre), 6/VI/1916  
AJ. AHCOAC. (H1011/24/83.51)

En este dibujo también encontramos un detalle en planta del estudio de los techos, así como la ampliación de una torre-mirador con coronamiento en cúpula y rematado con una cruz. Esta ampliación tampoco llegaría a llevarse a cabo.

Si miramos y analizamos los proyectos de Jujol, especialmente de viviendas, encontraría a faltar este elemento repetitivo “torre-mirador” con diferentes soluciones existentes en sus obras. Remitiendo a lo expresado en la entrevista a su hijo recogida en el apartado C.3.3.

“Tanto el cómo los hijos hemos tenido siempre la misma necesidad, de ver más lejos, por ejemplo nosotros vemos una montaña y decimos que se ve más lejos, por eso mi padre siempre que podía hacia el “atorratge”, es decir vivir

en valle sí que le hubiese gustado, pero hubiese escapado montaña arriba. Proyectaba un chalet en plan pobre, pero mi padre siempre le decía el “atorratge””

¿Como no lo iba a proyectar para una edificación como la Casa Negre?, Quizás porque las cosechas de algún año no lo permitieron.

Cabe decir que se conservan en el archivo Jujol tres dibujos de la planta baja donde se hace evidente que Jujol no tocará la estructura creando sencillamente algunos huecos entre algunas crujías, incidiendo concretamente en una de ellas con la finalidad de configurar una de las actuaciones más conocidas y fotografiadas, la escalera en espiral que culmina en la cúpula ya mencionada anteriormente. Donde aparecen superposiciones de planos.



Escalera Casa Negre. Foto Jordi Cuixart

El carácter inclusivo y aditivo de la superposición podemos observarlo expresado de diferentes modos en los dibujos de Jujol y no solo a través del registro del proceso gráfico de un proyecto concreto.

En el proyecto del Establecimiento Termal (proyecto de final de carrera), Jujol, y utilizó una técnica gráfica que representara el monumentalismo característico de la época aunque buscando un nuevo clasicismo. Sin embargo,



en la aplicación de la acuarela, ya podemos observar indicios de lo que posteriormente será una nueva concepción dirigida a la búsqueda de soluciones a través de la aguada. En este proyecto, a pesar de estar enfocado aún en el juego de luces y sombras dando forma a espacios y usos, una forma de hacer habitual en los ejercicios de la Escuela de aquella época, la ambientación conseguida con la aguada termina por fundirse con los trazos, tal como podemos percibir en la sección transversal.



Proyecto Final de Carrera. Archivo Biblioteca E.T.S.A.B.

Conjuntamente al dibujo propiamente arquitectónico se recrea un nuevo ambiente a través de la aguada y el color que lo anima y le da vida, dotando al proyecto de una sensación irreal capaz de transportarnos a otro mundo; algunas veces esta aguada tiñe pequeños porciones del dibujo, otras, generalmente en aquellos dibujos que presentaba a profesores y posteriormente a clientes,

bañará y cubrirá la totalidad del dibujo. Los colores y las manchas se funden con los trazos del dibujo cuando intentan redefinir el perfil pero en otras ocasiones los traspasa, creando una relación en la que línea y la mancha no coinciden, como si realmente se tratara de dos capas superpuestas sin relación aparente una con otra –una primera capa creada con precisión, con lápiz, regla y medidas, la otra con manchas y colores que se extienden lentamente de forma sugestiva - que al integrarse renuevan el significado del conjunto.

En el alzado del comedor del piso principal (1907-1909) y más especialmente en el boceto de decoración y mueble(1907-1909), ambos de la Casa Milà, el dibujo no está realizado para contener las manchas o la aguada no pretende reforzar el trazo; más bien al contrario, las manchas inician un nuevo proceso superpuesto las cuales parecen seguir sus propias reglas donde el color, las luces y las sombras (menos frecuentes), consiguen desplazar lo dibujado anteriormente y construir un nuevo proyecto que en su relación nos transportará a otra realidad más sensual, sugerente y vital, más allá de las intenciones concretadas con el lápiz.



Decoración Casa Milà.

Jujol adoraba las manchas espontáneas, aquellas que surgían por casualidad o al azar, como bien nos han contado muchos testimonios que fueron sus alumnos en la Escuela de Arquitectura. Para él, creemos que ya desde una edad temprana, constituían una oportunidad para improvisar y para crear según el sentir del momento; en muchas ocasiones las aprovechaba para rotular los planos y deleitarse en su caligrafía tan peculiar.

A menudo estos rótulos eran los auténticos protagonistas de las láminas. Recuerdo que uno de los ejercicios que a mí me correspondió, después de la serie de lápidas, fue el dibujo a dimensiones naturales de un pilar de la catedral de Barcelona. Una vez finalizado el trabajo de cimientos y de dibujo geométrico, me presenté en clase con un papel de embalar que debía hacer 15 o 20 m<sup>2</sup>, en el cual sólo había una línea fina continua en toda la periferia que reproducía la serie de molduras del Pilar, mientras que, en el centro, quedaba un vacío desalentador, protagonista inútil. Se lo mostré muy desanimado porque me parecía de una pobreza absurda al lado de las acuarelas de los azulejos de la Casa de Convalecencia, de las bisagras y los picaportes de Santa María del Mar o de los vitrales del desaparecido rosetón del Pi que presentaban mis compañeros. Me dijo: “no se preocupe; ya lo adornaremos”. Se sacó el lápiz minúsculo y de rodillas en el suelo llenó todo el vacío con una inmensa inscripción latina que lo explicaba todo. El desparrame de gouache y purpurina fue un espectáculo grandilocuente. Lo tuvimos que hacer a golpes de cubo. Al final, la meticulosa sección del pilar de la catedral casi desapareció y los 15 m<sup>2</sup> de papel se convirtieron en una abstracción alucinante de azules y rojos sobre campo dorado. (*Bohigas, O. 1989, Pp. 30-31*).

Esta forma de trabajar con la aguada y las manchas era innovadora por la manera en que se aplicaba, a modo de capas superpuestas, y será un indicador de lo que posteriormente constituirá su modo de hacer arquitectura. Un ejemplo de ello lo hallamos en el diseño de los esgrafiados de la Casa Negre. Junto a los esgrafiados más figurativos y lineales -que como una orla resiguen el perfil ondulante de la cubierta y que representan el mundo natural e incluyen algunos pájaros, caligrafía y leyendas marianas- hallamos unos esgrafiados más abstractos en la parte baja -que surgen literalmente de esas manchas que Jujol solía pintar y perfilar en sus pinturas y carteles- las cuales parecen crecer, ascender y expandirse desde la tierra hacia arriba, como un matorral o un árbol, hasta el nivel que delimita el coronamiento de la tribuna.

Los esgrafiados inferiores de la fachada principal están superpuestos de tal modo que parecen extenderse y danzar libremente sobre la fachada y crean una ambientación concreta conjuntamente al resto de elementos incorporados.

Se trata de manchas con perfiles ondulantes que nos remiten a formas naturales y se extienden sin reseguir los perfiles de la fachada como podemos ver claramente en la zona de la puerta principal justo debajo de la tribuna del mismo modo que hiciera con la acuarela ya en sus dibujos para la casa Milà o en sus pinturas y caligrafías.

Las fachadas en su conjunto combinan el mortero y yeso de los esgrafiados, el trencadís, el hierro y madera.



La falsa simetría en la Casa Negre se abandona de forma sutil en aquellos perfiles de los esgrafiados que circunscriben la tribuna, pero todo el conjunto está deliberadamente diseñado para crear variaciones, como aconsejara en su momento Ruskin en su Lámpara de la Vida, lo mismo que sucede con el dibujo esgrafiado formado por parras bajo las ventanas que se hallan a cada lado de la tribuna o en los motivos vegetales y los pájaros de la zona del desván. Lo hemos visto anteriormente también en los esgrafiados de la Casa Llopis-Bofill de la calle Valencia de Barcelona que realizó para Gallissà, aunque en este caso era más evidente e intencionado.

Las manchas esgrafiadas se adaptan de forma libre a los elementos constructivos con los que se tropiezan, aberturas de puertas y ventanas, también tratadas de forma específica. En la zona de la planta baja, la puerta del lado izquierdo se halla rodeada toda ella en la zona de color ocre rojizo, mientras que otras puertas y ventanas aparecerán con enmarcados de piedras, también diferentes mistándonos variaciones en su aplicación.

Más allá de los esgrafiados, a pesar de disponer los dos ventanales laterales de la tribuna principal de forma simétrica, así como las aperturas encima de ella, el resto de ventanas serán completamente diferentes unas de otras superando el concepto de simetría, así como el alero ondulado.

Toda la Casa Negre contiene un componente de asimetría que, percibimos de forma totalmente armónica y que Jujol repite en otros proyectos y en casi todos los murales de interiores.

En la Casa Bofarull también creará estas manchas abstractas perfiladas transformándolas en esgrafiados que emanan de la tierra, asumiendo el mismo sentido ascendente pero con formas diferentes. La mayoría de estos esgrafiados se han realizado en la fachada sur que contiene la galería y, en la fachada oeste los incluirá principalmente en el saliente donde se halla el balcón. Jujol realizará variaciones alejándose de cualquier patrón simétrico y siguiendo un criterio pictórico los enlazará con el ladrillo de la galería y los muros y el gran arco que la sostiene; el mortero y el yeso de color blanquecino sobresalen unos centímetros y los esgrafiados de tono rojizo resiguen la unión irregular trazada con un perfil ondulado consiguiendo integrar ambas técnicas de una forma totalmente innovadora. Desde el suelo, las manchas rojizas emergen de unos zócalos los cuales también están dispuestos de forma no regular, desapareciendo por completo en las cercanías del muro de ladrillo. Los esgrafiados de las dos ventanas presentes en esta fachada son totalmente diferentes.

A diferencia de la Casa Negre, el tono más oscuro, en este caso rojizo, es el que entra en contacto con las aperturas generando una especie de



enmarcado pictórico que en el caso de la ventana del primer piso es un poco más denso y en la ventana de la planta baja es más ligero y con una leve tendencia figurativa y caligráfica. La ventana contigua a la galería (la del primer piso) contiene unos trazados oblicuos -que repite cambiando la dirección en la zona inferior y superior- y la rodean, los cuales a su vez, están circunscritas por otra mancha más gruesa, densa y orgánica de la que emergerán, desde algunas zonas, algunas caligrafías casi en filigrana.

En la fachada de la “*Casa dels Masovers*” que es paralela a las arcadas del lavadero, llegará incluso a transformar los esgrafiados en relieves que dan la sensación de ser totalmente constructivos al estar hechos de piedras y ladrillos.



Las soluciones en las dos casas serán diferentes pues en Can Negre existe un juego entre lo positivo y lo negativo que no está tan marcado en la Casa Bofarull. En la Casa Negre jugará con el mortero o el revoco-yeso y los esgrafiados utilizando básicamente dos colores, uno blanco roto y el otro ocre rojizo o naranjado; al observar la superficie de la fachada donde se ha realizado el trabajo podemos tener la sensación que la tierra asciende hacia arriba como habíamos comentado, pero también que el blanco o el cielo desciende hacia abajo. La tribuna y las ventanas de la fachada principal irradian esos motivos blanquecinos que las circundan; en la Casa Bofarull, en cambio, como hemos comentado, es el tono más oscuro el que entra en contacto con las aberturas y concretamente, las ventanas y puertas de la fachada paralela a las arcadas se hallan enmarcadas en ladrillo; concretamente en la zona baja, bordeando las

puertas, Jujol trabajará el material como si se tratara de manchas pintadas, generando siluetas orgánicas que danzan libremente. En la Casa Bodarull, Jujol amplía las variables con las que trabaja combinando igualmente dos tonos en los esgrafiados pero también añadiendo el color y la textura de los ladrillos y la piedra, creando diversas variaciones.

También en la Casa Cebrià-Camprubí (1927) -ubicada en Cornellà- creará abundantes esgrafiados realizados para las cuatro fachadas. Esta casa se compara con la Torre de La Cruz por estar estructurada a partir de volúmenes de diferentes alturas que interseccionan entre ellos, pero en este caso, serán prismáticos a excepción de un cuerpo cilíndrico. La cubierta de dicho cuerpo cilíndrico se cubrirá con trencadís y los voladizos sobre las ventanas, con cerámica esmaltada de colores.

Todas las fachadas de la casa poseen un estuco con un característico color rosado alusivo al cultivo de rosas que en sus orígenes envolvía la casa, el cual se ha combinado con dibujos de motivos florales principalmente acompañados también de algunos pájaros fantásticos y la presencia de Santa María Magdalena y San Isidro, más blanquecinos y dispuestos de forma asimétrica como también lo está la distribución de las propias ventanas. Aquí los esgrafiados también envuelven las ventanas pero estarán más espaciados y adquirirán un matiz más lineal componiendo a veces formas poligonales quebradas en sus esquinas, a diferencia de las flores que poseen un perfilado más de tipo pincelada suelta.

La anécdota de estos esgrafiados es que dibujó a uno de los trabajadores de la casa, con las herramientas de trabajar. Nuevamente Jujol ha creado una obra que refleja, de una manera múltiple, la vida que se desarrolla alrededor del edificio que se le pide que construya. (*Duran, M. 2003, Pp. 135-136*).

Continuando con los dibujos donde recrea ambientaciones, como en su proyecto de final de carrera y complementando el uso de la acuarela y el color, observamos que también solía recrear pequeños mundos en ciertas zonas escogidas, a manera de capas solapadas al proyecto general. Se trata de micro

mundos imaginarios y superpuestos al proyecto, que en muchas ocasiones pasan desapercibidos y que podemos observar ya en su época temprana. En ellos, recrea un acontecimiento bajo un carácter más figurativo con elementos inventados que emergen directamente de su imaginación y diminutos personajes que animan la escena y la dotan de aspectos más humanos e idílicos. Estos micro mundos animados están trabajados con gran detalle y precisión y actúan a otro nivel superpuesto por representar en sí mismos cuadros o pinturas que bien podrían tener una vida autónoma respecto del proyecto general que los desencadenó. En los dibujos de la Casa Negre, concretamente en el primer apunte de la carroza aparece una persona sentada, en el dibujo a escala de la fachada principal, realizado con acuarela, aparecen dos personas, una sentada en un banco diferente al construido y el otro de pie.

Podemos observar que esta pasión por recrear micro mundos o pequeños ambientes superpuestos al conjunto en sus dibujos, también está presente en su obra. Un ejemplo lo tenemos nuevamente en la casa Negre. En la primera planta, Jujol diseñó un pequeño oratorio o capilla (1920-1926), de unos 10 m<sup>2</sup>: “en un espacio tan reducido que sorprende es que pueda llegar a ser habitable”. Frecuentemente se ha asociado a un espacio diferente y autónomo del conjunto de la casa, como un pequeño espacio conectado a un mundo paralelo y superpuesto.

El oratorio es concebido como espacio único y diferenciado del resto de la casa. Como idea espacial se encuentra absolutamente desarticulada del resto. Se trata de un simple compartimento -casi podríamos decir como un armario o casillero-, separado en todos los sentidos del conjunto de espacios que lo circundan. Es por eso que quizá la pieza más importante en toda la intervención del oratorio sea el umbral; tanto forma como materiales nos anuncian que nos adentramos en otro ámbito ajeno al de la vida cotidiana de la casa. La puerta en sí misma constituye un elemento yuxtapuesto que colisiona con los dos espacios que separa.,.....Jujol lo aprovecha para crear esta serie de choques perceptivos. La sensación en el interior de cada uno de los espacios es radicalmente distinta y la puerta, al estar en medio, se separa de ambos. *(Rodríguez, D. 2006, Pp. 35).*

Otra forma de superponer elementos la hallamos en los criptogramas, en los que mezcla letras con símbolos religiosos, especialmente cruces, conjuntamente a los anagramas marianos y otros símbolos en la fachada de la Casa Negre ;ya hemos enunciado la existencia de cruces encriptados con los esgrafiados. Dichos elementos, a partir de sus inicios profesionales, también aparecerán en los alzados de numerosos proyectos de forma superpuesta y a una escala muy pequeña, casi imperceptible, como si realmente quisiera disimularlo y convertirse en un “*sigillum*”.

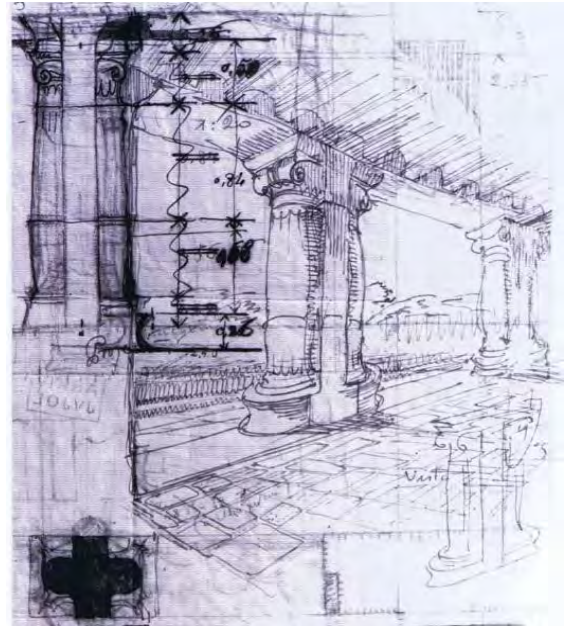
Un ejemplo temprano en sus dibujos de proyectos como arquitecto lo hallamos en la Torre San Salvador: el criptograma formado por una “T” y una cruz aparece -pero solo cuando decidimos mirar con detalle el dibujo- en el lado derecho inferior, superpuesto a la sección general y tiñendo el conjunto con un nuevo mensaje. Podemos observar que Jujol lo integró y aplicó como esgrafiado, siendo éste trabajo, conjuntamente al ladrillo visto que enmarca las ventanas, así como la puerta de acceso que también enmarca con ladrillo visto y *trencadís*, lo más destacado de esta obra que no llegó a completar.

En la reforma para la nueva sede del Ateneo barcelonés (1903-1906) encargada a Font i Gumà predominan los alzados y las perspectivas frente a las plantas y podemos observar también como Jujol no tiene ningún problema en yuxtaponer dichas representaciones incluso a diferentes escalas. En el croquis del segundo piso, combina una planta general con alzados, secciones, una perspectiva del hall y detalles de manillas para puertas coloreados con un tono amarillento. “Este color solo lo aplica en estos detalles de manillas para puertas que acaban transformándose en su parte superior en figuras de mujer que apoya los brazos en las caderas y una serpiente arqueada.

En el croquis de columnas y pórticos, aparecen perspectivas y alzados, combinados de tal modo que las cotas de uno de los alzados se superponen o pisan a una de las perspectivas conjuntamente a una sección de la columna del pórtico. En los alzados se ve claramente cómo Jujol, a la columna clásica le

superpone su idea realizando unos trazos más densos , viéndose ambas capas por transparencia.

En las perspectivas y en algunos alzados incluye sombras y otros, como el de la biblioteca de dicho Ateneo, son en color; Jujol, ya sea con las sombras, el color, con anotaciones (cotas, escritas o dibujadas), o bien redibujando encima con el lápiz con una tonalidad más oscura, destacando lo que considera más importante; es curioso observar la nota “no pierdas este papel”, significando que consideraba un documento de trabajo para algún industrial, posiblemente el herrero. Con toda esta estrategia de yuxtaposición y superposición Jujol, consigue densificar y enriquecer la información y que ésta esté disponible con más facilidad formando una unidad abordando nuevos mundos y penetrando en el juego de las variaciones y los posibles.



Archivo Jujol. 1903

Esta forma de trabajar con la documentación gráfica basada en ir superponiendo y añadiendo elementos, es también descrita por Jujol hijo en el ámbito de la pintura y la escultura. Un fragmento de la entrevista que le realizó Manuel Gausa también puede ilustrar dicho trabajo por capas, así como la preocupación por partir de los rasgos de la tradición, de la cultura y el lugar:



“A él le tocó vivir en una época difícil, llena de tensiones. A pesar de sus profundas convicciones, pero, parece que siempre se inclinó por una cierta independencia personal y por el respeto por la libertad de los otros. De hecho, es como si existiera una doble vertiente en Jujol; una característica común, por otro lado, a toda una parte de la cultura catalana conservadora, arraigada, atávica y católica por un lado, pero también fantasiosa, libre, descontrolada, irracional y poco amante de imposiciones.

JMJ- Sí. Supongo que más que rasgos una época son rasgos de un cierto tipo de carácter.

Jujol, por encima de simpatías religiosas o políticas, valoraba sobre todo la educación, la corrección y la dignidad. Pero, ciertamente, la contradicción y el contraste existían. Él creía que había cosas inmutables -‘clásicas’, si se quiere- sobre las cuales se podían edificar otras de carácter más original y innovador. En algunos bocetos escultóricos que hacía para figuras religiosas, creo que se puede descubrir una buena parte de lo que intento explicar. Son figuras con cara y cánones clásicos pero con unos vestidos desbordantes. Esta maqueta de la virgen del Rosario que conservamos aquí puede servir para ilustrarlo. La escultura es totalmente clásica, siguiendo el modelo barroco, pero encima de las vestiduras Jujol añade letras, cabezas de clavos, crea relieves nuevos y acaba transformándolas en una explosión de formas y colores. Este cuadro es otro ejemplo claro: la figura de la virgen con el niño. Las caras conservan una línea eminentemente clásica, pero el cristal que los protege registra la aparición de todo tipo de ramificaciones y de ornamentos pictóricos. De hecho, es como si el carácter y la obra de las estructuras convencionales fueran transformadas, violentadas pero no rechazadas.

*(Gausa, M. 1988, nº179-180, Pp. 40).*

El carácter inclusivo y aditivo de la superposición conlleva ya la transmisión de significados equivalentes de un medio a otro, así como la coexistencia de la diversidad y la simultaneidad de lenguajes diferentes, ofreciéndonos un nuevo panorama teñido por el mestizaje y la hibridación. Ello podemos observarlo también en esa capacidad -tanto de Jujol como de Miralles- de compaginar el trabajo de diferentes proyectos llevados a cabo simultáneamente, cuya consecuencia más inmediata será la de trasladar

aquellas preocupaciones e intereses, aquellos elementos en los que se está trabajando, de un proyecto a otro para ser repensados, transformados y adecuados al nuevo contexto. En el caso de Jujol vemos ejemplos en el uso del *trencadís*, en la tendencia a rematar barandillas -tanto en interiores como exteriores- en asientos, en la creación de miradores y recorridos en el tejado, en la forma de trabajar los techos, etc.

Gracias a esta estrategia se conectan elementos de diferente naturaleza generando un marco para el diálogo y la combinación de momentos temporales discontinuos, de técnicas y disciplinas diferentes, que catalizarán así la apertura de un campo de posibilidades infinitas.

Otra de las consecuencias del trabajo por capas, simultaneando toda la información, es el recrear un contexto de trabajo donde todos los elementos, independientemente de la categoría o la escala a la que pertenecen, terminan por ser considerados con parámetros de absoluta igualdad.

Enric Miralles, al hablar sobre el proyecto para el concurso del Colegio de Arquitectos de Barcelona (1978) de Albert Viaplana y Helio Piñón, declarará que la transparencia es “el resultado final de una larga serie de superposiciones (*Miralles, E. 1996, Pp.31*) o bien, que “la transparencia nace del esfuerzo idéntico dedicado a todos los elementos” (*Miralles, E. 1996, Pp.27*). Tan importante son los elementos provenientes del lugar y la memoria como los de la imaginación y de carácter metafórico, así como aquellos programas más generales hasta los detalles más minúsculos. Una vez todo se halla superpuesto, los diferentes elementos pierden su individualidad y su jerarquía y, por el propio acto de la relación, en esa condición de igualdad, se produce una descontextualización que potenciará una mirada más abstracta que permitirá la aproximación a la coherencia interna del proyecto, útil en la búsqueda de nuevas soluciones y de concreciones novedosas. Miralles nos cuenta esta técnica o estrategia de la siguiente manera:

En el solar del mercado de Santa Caterina, por ejemplo: ¿cómo es posible que ahí cogiera un monasterio? (...) ¿Y cómo es posible que existiera un primer mercado? Hay que contar con esa superposición de cosas, el truco siempre es el mismo intentar que tenga la misma importancia la traza del monasterio que la traza de un momento en el que todo estuviera destruido o la de un camino que pasarse por ahí en medio como si todas pudieran tener la misma importancia”.

*(El Croquis 1995, N° 100-101, Pp. 10)*

“Hay una técnica que a mí me gusta mucho, que es la de tratarlo todo igual: considerar de la misma manera la colocación de un árbol que la de un programa específico, o la de una construcción...” *(El Croquis 1995, N° 72, Pp. 9)*

En la producción de Jujol podemos observarlo claramente en las obras ya descritas, como en la Casa Negre, en la cual, con agregados sustancialmente divergentes a modo de injerto, penetra y desarrolla los volúmenes ya edificados; pero también es lo que ocurre cuando trabaja en esos bocetos y esculturas religiosas como comentaba Jujol hijo, en los que partiendo de elementos clásicos, superpone todo tipo de añadidos y ornamentos como pintura de colores, letras, vestidos desbordantes, clavos... transformando completamente el original en algo nuevo, potente y original. También, dentro de su producción gráfica, es un claro ejemplo de ello, los dibujos que realiza sobre papel de periódico o sobre cartas, incorporando la tipografía u otro tipo de signos y huellas, ante las cual el boceto pasa ya a otro nivel de complejidad gracias al cual provoca sensaciones y metáforas diferentes.

Esta mirada igualitaria y desprovista de jerarquías, capaz de extraer las propiedades estrictamente “matéricas” -materiales usados en obra de arte- y constructivas, es lo que facilitó a Jujol trabajar a partir de cualquier objeto encontrado; a la primera capa de trabajo en la que se escogen los objetos y materiales por su significado y su condición de metáfora cultural o alusión histórica, se le añade otra que la desnuda (descontextualización), como si lo viéramos por primera vez, lo cual permite manipular los objetos desde una mirada puramente constructiva; en su autonomía nos permitirá descubrir nuevos valores y fijar una nueva realidad que, al trabajar con ella, nos facilita descubrir

soluciones bajo una nueva luz. Un ejemplo ya comentado, es la reja tanto de la Casa Bofarull como la de la Casa Negre, construidas con herramientas del campo.

En Jujol, pero también en Miralles, encontramos una dialéctica conscientemente buscada entre lo panorámico y el detalle, entre la realidad y la ficción, entre la deconstrucción y la construcción; una dialéctica que considera el medio gráfico-constructivo ya válido por sí mismo y con la que se integran diferentes disciplinas, medios y lenguajes. El proceso gráfico y el diseño del proyecto se abordan desde una dinámica relacional que implica todas las variables del contexto consideradas y donde, con las estrategias utilizadas por Miralles y Jujol, es posible complementar atributos como los de la relación interior/exterior, edificio/contexto o viejo/nuevo en la misma propuesta, atributos que la lógica clásica consideraría excluyentes.

El orden se basará en la detección intuitiva de determinadas conexiones entre esos elementos, más que en la aplicación de un criterio uniformador y monolítico que imponga su control. Se trataría, pues, de implementar junto a los instrumentos más tradicionales de abordaje de la problemática de la reutilización de las preexistencias arquitectónicas, nuevas metodologías de investigación y experimentación proyectual, directamente relacionadas con la evolución del debate arquitectónico –social, cultural, artístico y filosófico- del momento actual.

*(Bigas, Bravo, Contepomi. EGA 18).*

Las producciones gráficas y las obras de Miralles son un reflejo de una mirada sobre la realidad que es global y a la vez híbrida y calidoscópica, dejándose llevar sin prejuicios por la mezcla y la superposición, consideradas ya como oportunidades creativas, como estrategias y como plenos actos de construcción:

Cuando Miralles declara que persigue “la incorporación del horizonte al espacio de habitación como técnica de aplanar el horizonte” (El Croquis 72, p.16), de hecho manifiesta su interés por la superposición de planos en la obra construida, en la que por ejemplo, la vista desde una ventana (ya sea un paisaje, fragmentos de ciudad o partes del propio complejo construido) se acerca a la pared del

interior mezclándose y simultaneándose, alejándose de la diferenciación de planos propia de la representación perspectiva. Del mismo modo en el *Parlamento de Escocia* recreará la misma situación a través de las diferentes ventanas y aberturas aplicadas a las fachadas así como con las claraboyas del vestíbulo jardín en cuyo seno puede observarse, de forma simultánea, el propio interior, el jardín, la Queensberry House, algunas de las torres que rodean el edificio público y el cielo, con sus nubes y cambios de luminosidad, con las sombras proyectadas en el suelo, en las paredes, en las escaleras, en los objetos presentes... que van moviéndose con el paso del tiempo y transformando el lugar. Esta percepción simultánea de espacios y lugares no sólo la consigue con aberturas y cristal, sino también, por ejemplo, a través de la mixtura de elementos en las zonas intermedias, de la intrusión de planos inesperados, de la incorporación de esos trazos lineales que configuraban las estructuras en arabesco confundiendo la linealidad con las superficies, las siluetas y perfiles con los volúmenes, de la creación de ámbitos multifuncionales o bien, con los cambios de escala a través de los cuales funde el entorno urbano de Edimburgo cercano a la calle Reid's Close con el edificio destinado a las oficinas de los miembros parlamentarios. (*Bigas, M. 2005, Pp. 204*).

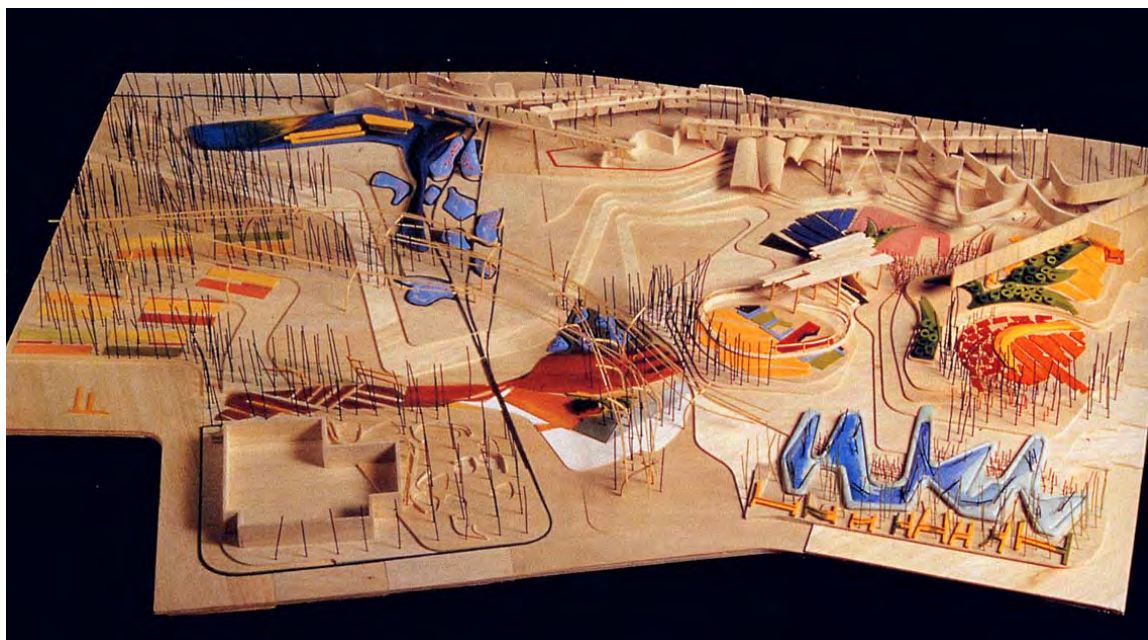
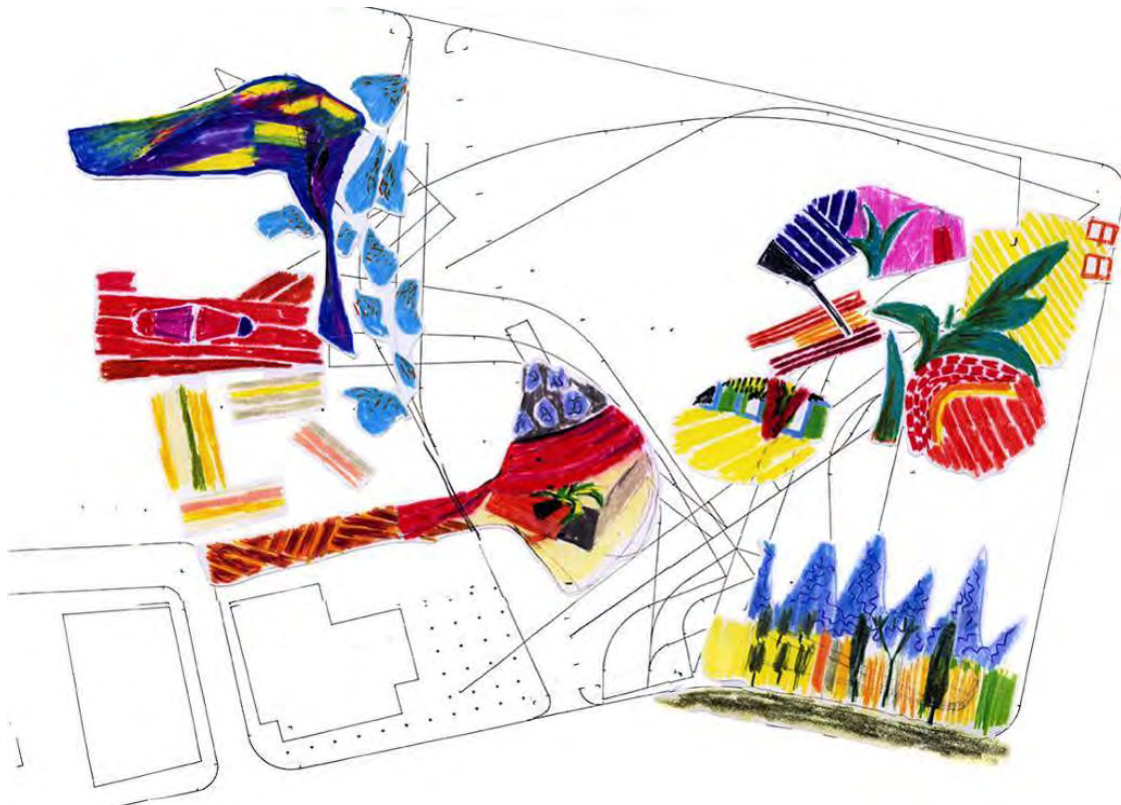
Miralles, como Jujol, utiliza el dibujo y otros tipos de expresiones plásticas en todos los estadios del proyecto y de la materialización de sus obras. Redibuja una y otra vez los lugares, lo existente, las propuestas, superponer y mezclar dibujos y escalas (sería paradigmático el ejemplo del parque de Diagonal Mar o el puerto de Bremerhaven).

Pone en marcha esos procesos eminentemente manuales, perceptivos, lo mismo que el desarrollo simultáneo de diversos modelados, volúmenes, texturas, pinturas, collages fotográficos, relieves...la cuestión es que los resultados de esos procesos no estén prefigurados, que tengan vida propia, que den lugar al descubrimiento. Así por ejemplo, las manchas derivadas de escrituras o caligrafías gestuales que están en el origen de algunos diseños de Miralles -Parque de colores de Mollet- nos recuerdan la observación de Jujol a uno de sus estudiantes -preocupado por un vertido accidental de tinta en su dibujo- en el sentido de aprovechar creativamente la situación como una gran oportunidad.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Parque de los colores. Mollet. Miralles

El aprovechamiento -incluso el fomento deliberado- del hallazgo por azar y la circunstancia sobrevenida juegan un papel clave en las artes contemporáneas, desde la literatura y la poesía hasta el cine y las artes plásticas. Hemos visto como Jujol incluye en un mismo dibujo elementos heterogéneos, pertenecientes a diferentes escalas, temáticas y categorías, además de mezclar diferentes técnicas gráficas. No hay ningún límite impuesto por ortodoxia alguna cuando se trata de capturar y comunicar lo imaginado sobre el primer soporte disponible, o de dejar volar la imaginación.

En la entrevista adjunta (C.3.4), a Josep Llinás nos cuenta como Miralles, claramente inspirado en Jujol, dibuja en su presencia en la obra incidiendo sobre el hormigón fresco. Desde sus tempranos esgrafiados, Jujol no pierde una oportunidad de incluir en su arquitectura dibujos, imágenes, pinturas, relieves, frescos, objetos incrustados. Utiliza el reciclado, la combinación y la yuxtaposición de simples objetos cotidianos para dar lugar a diseños de lámparas, candelabros, fuentes, sagrarios...Miralles no duda en poner sobre el dibujo unas ramas de hierbas condensando poéticamente en esta sencilla yuxtaposición de un dibujo y un elemento vivo toda la fuerza evocativa de su concepto para el Parlamento, lo que le valió conseguir el encargo.

Hemos visto como Le Corbusier reivindicaba en su texto "*Confesión*" el origen y el núcleo Ruskiniano –reflejado en sus dibujos tempranos, que también puede verse en Jujol- de su temática arquitectónica, aún en aquellos trabajos más aparentemente abstractos, cubistas o racionalistas.

De la misma manera, el expresionismo alemán de principios del Siglo XX o el del propio Gaudí, no pueden entenderse desconectados de algunas teorías esotéricas o visiones del orientalismo del mundo como el teosofismo filosófico (sabiduría sin edad) y religioso de Rudolf Steiner. Su pensamiento influyeron en arquitectos, artistas, pedagogos y filósofos que estuvieron en la base y el origen de una revolución intelectual que transformaría para siempre el panorama de la creación en el mundo occidental. El Bauhaus, Mies Van Der

Rohe, Klee, Itten, Van Doesburg, Mondrian, Kandinsky, Taut, Schlemmer...y tantos otros reflejarán de una u otra forma, en mayor o menor grado estas influencias.

Steiner es aún bien conocido hoy por sus escuelas Waldorf repartidas por diversos países. En ellas se educa a través del arte. Se aprende allí una forma de dibujar -o esculpir- donde es el propio proceso de la ejecución el que va generando su propia dinámica de progreso de la obra en un juego dialéctico de equilibrios y variaciones, una especie de meditación gráfica. Steiner construyó en Dornach, Suiza, su Goetheanum, tallando con sus propias manos la madera de los pilares del edificio. Las tallas eran el resultado de un proceso de trabajo donde no se trataba de trasladar a la madera un diseño previo sino de dejar fluir la mente creativa y la mano del artesano en la propia acción de construir. En el caso de Jujol, son numerosos los relatos de episodios donde incide directamente en la obra con sus propias manos, sea coloreando, dibujando con un clavo, retorciendo y cortando el metal de rejas o barandillas o incrustando piedras u objetos cotidianos. En cualquier caso se logra la condición de pieza única, irrepetible y viva de que hablaba Ruskin. Eso mismo intentará Miralles dibujando sobre el hormigón tierno, trasladando sus bocetos al muro Canongate, o incrustando en el mismo fragmento de poesía escocesa o piedras del lugar.

Sobre el convencimiento de Miralles de la importancia, la necesidad y las posibilidades del dibujar, borrar y redibujar reiteradamente, cabe destacar su escrito sobre el proceso gráfico realizado por Giacometti en su retrato de James Lord (proceso que ha sido objeto de la película de Stanley Tucci *Final Portrait*.) El artista suizo convoca a su modelo una y otra vez durante semanas borrando y repitiendo el retrato hasta conseguir su objetivo. Un proceso aparentemente caótico que produce finalmente una de las mejores obras tardías del autor.

Miralles gusta de dejar que el lápiz exprese la duda, se mueva constantemente haciendo y deshaciendo, contraponiendo un gesto al siguiente. Benedetta Tagliabue afirma que cuando lo conoció, le pareció un hipnotizador con un discurso siempre sorprendente, que intentaba siempre evitar dibujar con un gesto totalmente definido o arrogante. Dibujar y contra dibujar en un proceso dialectico para llegar a una solución delicada, sutil, integrada y respetuosa. También en su escritura evitará imponer las afirmaciones, preferirá los pensamientos tangenciales, sugerentes, los movimientos permanentes avanzando en espiral hacia la clarificación especulativa.

Trasladar y yuxtaponer dibujos, provocar la magia del azar en la recombinación, descubrir terrenos propicios para el juego de la imaginación en las metamorfosis de la manchas y los garabatos...Miralles y Jujol, cada uno desde su peculiar visión ajustada a su tiempo y su propia subjetividad muestran una aproximación a la arquitectura donde la praxis de lo gráfico y la plástica en todas sus variaciones interdisciplinares son inseparables de planteamientos conceptuales e intelectuales a distintos niveles y de una metodología artística de acción que comparten con otros de los más relevantes arquitectos actuales.

#### **C.2.4 CONCEPTOS, RECURSOS, DIBUJO y PROYECTOS.**

Es en el tiempo donde entiendes más el pensamiento, la forma de las cosas, cuando la urgencia, la necesidad de decidir desaparece cuando las cosas van volviendo... Esto es lo que es interesante de mantener ciertas formas, o ciertos modelos de reconstruir un espacio. En estos trabajos recientes he intentado que algunos proyectos jamás estuvieran solos. Que aquello que ha sido necesario para hacer un proyecto continuo... No entender jamás los proyectos como piezas terminadas. Por eso me interesan cada vez más y los desplazamientos como técnica.

*(El Croquis 72, Pp.11)*

Los contenidos esenciales de la arquitectura, como hemos visto, permanecen a lo largo de las épocas, derivándose de ellos infinitas metáforas y especialmente, diversas interpretaciones que se van transformando según los contextos históricos y culturales, actualizándose y renovándose en la contemporaneidad. De los contenidos esenciales surgen otros, más concretos, y de estos, otros tantos más, los cuales se ramifican y se diversifican generando un entamado complejo interactivo y dialógico, fractal y holístico.

Estos contenidos esenciales y sus derivados son importantes, ya que sin ellos, sin esa búsqueda de lo inconmensurable o de la vida primigenia, la arquitectura puede derivar, como decía Ruskin, en una arquitectura muerta, vacía de vida. Pero, la manera cómo se reinterpreta y la manera de llegar hacia ese origen, cómo materializarlo y expresarlo de forma renovada también son importantes. Reinterpretar y renovar los mitos, nuestros orígenes, constituye parte fundamental de la evolución humana; una forma de ser, conocernos y avanzar.

A medida que transitamos por la 'línea' temporal -ya sea considerada de forma lineal o cíclica (en espiral) como algunos historiadores la describen, o bien, rizomática, especialmente desde las investigaciones y el discurso de Gilles Deleuze y Félix Guattari-, los nuevos paradigmas y los avances en todos los campos, desde la ciencia, la tecnología, las artes y la arquitectura, la psicología,



la bioenergética y todas la humanidades, entre otros, abren y amplían nuestro campo perceptivo y de conocimiento, y la consciencia se enriquece frente a nuevas experiencias y aprendizajes. Ante ello se despliega una visión y forma de ser y ver el mundo que permite rescatar aquello que aún permanece en el olvido y no se ha sido capaz de ver hasta ese momento.

Se necesitan nuevos recursos y técnicas para que se ajusten a esta nueva visión del mundo, que se adapten a los requerimientos actuales de la realidad. Por otro lado, no es fácil diseñar o proyectar algo vivo, aquello que va más allá de lo conocido, de lo predeterminado, crear algo original y realmente nuevo que se integre en la realidad del momento. Requiere un gran compromiso e implica recurrir o basarse en ese aspecto inconmensurable de la vida del que nos habla Louis Kahn o hallar “la vida primitiva” de las cosas como nos aconseja Ruskin. (*Ruskin, Pp. 175*), aspectos de los que ya hemos hablado, además de superar las limitaciones de un método puramente racional e intelectual. De ahí, la importancia de experimentar y descubrir técnicas y recursos que nos ayuden a desmontar los prejuicios y creencias adquiridas y así, facilitar el proceso creativo basado en nuevas formas de proyectar conectadas a una realidad en constante transformación.

Entre estos procedimientos y técnicas, el dibujo, y sus técnicas derivadas, jugará un papel fundamental. Es evidente que el medio gráfico constituirá uno de los recursos más importantes a la hora de indagar y plasmar las concepciones y contenidos de la arquitectura y el arte. En ellos se muestran las diferentes actitudes y perspectivas adoptadas frente al acto de proyectar o diseñar. Un análisis y estudio comparativo de los dibujos de Jujol y Miralles nos permitirá entender y comprender esos recursos y técnicas utilizadas y aprender sobre aquellos contenidos y aquellas concepciones que los impulsaron y los llevaron a ser grandes transgresores e innovadores.

Existe una gran ventaja en comparar la obra y el modo de hacer de Jujol con Miralles. El entramado conceptual, las ideas y procesos proyectuales, la complejidad de su mirada arquitectónica, fueron descritos por el propio Miralles

bajo la forma de una gran diversidad de fragmentos, a menudo, expresados de forma muy personal, donde la metáfora, la poesía y los puntos suspensivos – frecuentemente utilizados- envolvían su comprensión en una red compleja de significados y materializaciones. Ello fue recogido, en gran parte, por Montserrat Bigas en su tesis doctoral *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico* que los reunió y mostró como una trama compleja de argumentación que organiza la investigación de forma análoga a las ideas y forma de trabajar de Miralles siendo esta es una de las más relevantes aportaciones de esa investigación, reflejada también en trabajos posteriores. Miralles transmitió su aprendizaje por diferentes medios a través de escritos y artículos, de conferencias, cursos en Escuelas de Arquitectura y exposiciones; fueron publicados en diversas revistas, catálogos y libros. Por otro lado, recogió y aglutinó, en su forma de trabajar, los antecedentes y referentes más destacados de nuestra evolución y contexto social y cultural, y realizó un esfuerzo consciente por descubrir estos aspectos mencionados, así como mecanismos abiertos y flexibles de creación, investigando y experimentado en el propio proceso de proyección. Sus investigaciones y razonamientos pueden, desde una mirada contemporánea, ayudarnos a dilucidar y comprender mejor el genio de Jujol.

A pesar de que cada proyecto de Miralles posee una atención y un tratamiento único y específico, intentará trazar una continuidad entre ellos, encontrar los movimientos repetidos y los contenidos semejantes, aquello que los explique y los vincule como unidad desde una perspectiva alejada de la mera descripción. En su mente existía un solo proyecto inacabado, es decir, formado por todos los proyectos que había y estaba realizando superpuestos en uno solo, el cual se iba transformando y ramificando con el paso del tiempo y ante contextos y circunstancias diferentes: “siempre intento en mis conferencias explicar los edificios a través de una continuidad entre ellos” (*EM. Transversal*, N<sup>o</sup>4, Pp.64). De este modo, el flujo de variantes y la diversidad de respuestas halladas

en la experimentación expanden continuamente los contenidos y los transforma en un devenir, en constante transformación.

En los artículos publicados en la revista (*El Croquis* nº 30, 50, 72 y 100), Miralles describe conceptos estrechamente vinculados al propio proceso de construcción del proyecto de arquitectura. Destaca el papel del dibujo curiosamente de una persona como él que domina la técnica y que según su esposa y socia profesional Benedetta Tagliabue, siempre intenta evitar sus conocimientos con una síntesis de líneas como un “todo” de un dibujo que entiende acabado y la importancia de los momentos de distracción.

....mi teoría es que como pasa muchas veces, cuando tu estas dibujando te distraes un momento y miras por la ventana. Yo pensé Jujol está haciendo un proyecto muy normal, pero es imposible que Jujol estuviese haciendo un proyecto normal, se distrae y piensa.... (Entrevista Llinás C.3.4)

Nos describe las ideas vinculadas a la dialéctica de los límites y el vacío, a la acción de las sombras y el paso del tiempo, así como la importancia de ciertas técnicas y estrategias de trabajo como la deriva propia de los situacionistas, la repetición, la acumulación y la multiplicación de datos, la traslación y el constante rehacer del proyecto. Un claro ejemplo es lo recogido en el apartado anterior C.2.4. Estrategias. Conceptos, Recursos, Dibujo y Proyectos, de esta tesis. En el ejemplo del quehacer a lo largo del tiempo del proyecto de la Casa Negre de Jujol.

Las nociones de la arquitectura relacionadas con ciertos aspectos del tiempo y el acto de viajar, así como con sus exhibiciones y esculturas, son mostradas en la revista *Time Architecture* nº4, entre otros aspectos y publicaciones a destacar. (*Bigas, M. Pp. 6 2006. TDX tesis doctorals en xarxa: [www.tdx.cat](http://www.tdx.cat). Universidad de Barcelona, Barcelona*).

Benedetta Tagliabue, en (*El Croquis* nº 100-101), nos cuenta cómo Miralles trató de controlar el pánico que le causaba tener que reunir sus últimos proyectos (obras y proyectos del estudio EMBT de 1996 a 2000) en una publicación siguiendo unos criterios más globales y de continuidad. Al final, tras

mucha incertidumbre, donde algunos proyectos podrían ser ubicados en diferentes agrupamientos, donde otros se quedaban fuera, con borrones, repeticiones y tachaduras, propuso tres conceptos reunidos en tres círculos. Estos conceptos son los siguientes: “*La historia y las preexistencias*”, vinculados al proyecto del mercado de Santa Caterina. “*El movimiento de tierras y las flores*” que también son *manchas, fuentes, agua* y “*El nacimiento del mundo*” relacionado con el del *signo del infinito*. Benedetta ejemplifica el segundo grupo con proyectos tales como el Campus Universitario de Vigo, el Parque de Mollet y el Parque de Diagonal Mar. Y los proyectos vinculantes del tercer grupo son el Laban Center y la Escuela de Música de Hamburgo. Benedetta Tagliabue. Familias. (*El Croquis nº 100-101, Pp.22*)

El primer grupo se refiere a aquellas investigaciones y búsqueda ligadas al tiempo, a la cultura y a la memoria tanto histórica como física, a la relación con el entorno existente y a los gestos del lugar. Una mirada atrás en el tiempo nos remitirá de nuevo a Ruskin, véase la lámpara de recuerdo en las ‘Siete Lámparas de la Arquitectura’, ‘Las piedras de Venecia’ e incluso ‘Los elementos de dibujo’, libros ya citados anteriormente y de los que se recogen muchas de las fotos del apartado F.1 de la tesis. Como veremos, será un tema que también preocupará a Jujol, aunque desde la visión y la mirada particular del contexto histórico y socio-cultural en el que vivió, anterior en el tiempo al de Miralles.

El *movimiento de tierras*, interpretamos, representa un concepto que reúne aquellos proyectos que han necesitado una fuerte remodelación del terreno, una reestructuración o reinención del paisaje, incluyendo, como nos comenta Benedetta, también aquellos que se basan en modelos orgánicos y vegetales y están relacionados con las flores.

La *naturaleza* como modelo fue uno de los grandes temas con los que Ruskin motivó a sus contemporáneos y supuso un cambio radical en el concepto de ornamentación; posteriormente fue reinterpretado para asumir nuevas formas y maneras de hacer en el modernismo, movimiento en el que Jujol participó y, posteriormente evolucionó hacia el organicismo.

Y por último, el agrupamiento denominado “*El nacimiento del mundo*” relacionado con el del *signo del infinito*, con un volver al origen, hacia sí mismo, así como con los movimientos que crecen y la espiral de desarrollo infinito de Max Bill; éste artista-arquitecto también nos hablaba del *nacimiento del mundo* (de donde Miralles extrajo el nombre) que remite a aquellos aspectos y elementos, a aquellas fuerzas que traspasan los límites de la realidad visible y que son los que construyen el orden cognoscible. En este caso, asumiremos bajo este concepto, los aspectos más sensibles y menos perceptibles de la arquitectura, también aquellos aspectos emocionales que ampliamente fueron comentados por Ruskin en sus libros y que importaron y conformaron una mirada enfocada en ese sentido tanto en Miralles como en Jujol.

A raíz de ello, consideramos que ese esfuerzo por reunir rasgos comunes y superponer tramas y conceptos puede sernos útil a efectos de nuestra investigación. Los conceptos, como gérmenes de continuidad y atemporalidad, se van ramificando y los síntomas, enriqueciendo y avanzando, generándose un campo fértil hacia el descubrimiento y la comprensión de aquellos temas que consideramos importantes y consustanciales a una arquitectura viva y transformable. Trazando de esta manera paralelismos y comparaciones entre ambos arquitectos-artistas, intentaremos abrir nuevas líneas de fuga, posibilidades de desarrollo y reflexión, y por tanto, de comprensiones sobre la obra y los procesos de trabajo creativo, especialmente los de Jujol.

Por otro lado, creemos necesario incluir también las ideas que enunció Miralles referentes a la obra y el modo de trabajar de Jujol, que se publicaron en revistas como *Quaderns* (*Quaderns* 1989, nº179-180 Pp. 52-55), las cuales introduciremos a modo de cita, como ya hemos hecho en el capítulo anterior, y cuyo inicio es la siguiente afirmación: “Me gustaría contar de dónde proviene nuestro interés por esta obra...” (*Quaderns* 1989, nº179-180 Pp. 53).

Con esta idea, enumeraremos algunas trazas o rasgos conceptuales, síntomas y miradas sobre el mundo y la arquitectura y el arte, desenredadas de estas trazas generatrices que se despliegan y ramifican, y que han sido



manifestadas bajo multiplicidad de formas a lo largo de la historia, y de ahí, algunas formas de trabajar enfocadas hacia los recursos, técnicas y estrategias utilizadas que se desprenden de dichas concepciones.

Todas ellas apuntan o favorecen la concreción de esta concepción de la arquitectura, vital, cambiante y que continuamente se transforma; que creemos son importantes ya que se repiten y reinterpretan a lo largo de nuestra historia, y se hallan también presentes, en cuanto a contenido y de forma esencial, tanto en la obra de Miralles como en la de Jujol. Cabe decir, que esta enumeración, la consideramos necesaria para poder desarrollar nuestra investigación, pero en realidad, como rasgos pertenecientes a una arquitectura viva solo pueden constituir un planteamiento entre otros tantos posibles. El nuestro no substituye a la realidad, solo intenta recoger algunos de aquellos conceptos que han emergido y se han ido renovando a lo largo del tiempo.

El dibujo, en todas sus acepciones, se considera un elemento fundamental y se halla como un sustrato siempre presente, pero también se estima como un enzima o fermento de desarrollo del proyecto arquitectónico y artístico que catalizará nuevas soluciones e invenciones que solo ellos podían imaginar. Para Miralles, sin el material 'gráfico' desarrollado en todo el proceso de trabajo, la construcción del proyecto arquitectónico era imposible de llevar a cabo; es gracias a él que se puede entrar en contacto con la realidad del proyecto, densificar el contexto de trabajo, y por su uso y manipulación, se facilita que los nuevos contenidos emerjan y se subsigan las consecuentes formalizaciones.

El uso del dibujo en Miralles asumirá una concepción más amplia que la que se le adscribe tradicionalmente. En ella se integran trabajos, también utilizados por Jujol, como los del collage, pero también el dibujo con la cámara – como lo utilizara David Hockney- y la mezcla y superposición de diferentes elementos materiales, tanto naturales como artificiales, para trazar ideas más allá de los recursos anteriormente usados. Jujol también promovió una expresión gráfica innovadora, además de su facilidad con el lápiz y la acuarela -con el que

trazaba notas y apuntes, así como las clásicas planimetrías del sistema diédrico y perspectiva cónica; también manejaba el material gráfico para generar caligrafías y ornamentaciones sugerentes, para diseminar manchas, muchas de ellas cromáticas, como precedente de la forma resultante y dibujaba sobre cualquier tipo de papel y soporte, superponiendo y yuxtaponiendo elementos y niveles.

En muchas ocasiones, el lápiz se transformaba en tijeras, con las que dibujaba directamente y así mismo, mezclaba papeles recortados sobre otro tipo de papel de cualquier calidad incluido de periódico, realizando encolados y composiciones varias. Su mente plástica le ayudó a crear dibujos y caligrafías in situ, especialmente con el *trencadís* y sus infinitas piezas de diferentes colores y tamaños de las que está compuesta la técnica; una forma de dibujar directamente con fragmentos cerámicos y la rotulación o esgrafiados como si de “grafiti” se trataran.

El dibujo, en su forma extendida, representa más una manera de hacer global, que ayuda a enlazar gráficamente los flujos mentales e impulsa a componer una mirada que abre y extiende los límites de la mente para potenciar la imaginación y la invención, especialmente en los estadios iniciales de indagación y descubrimiento.

Como la mayoría de arquitectos, siempre estaría dibujando. En todo caso, la cualidad de sus dibujos y acuarelas son suficientes para dedicarles un estudio completo, ya que nos dan mucha información de la época y de los temas por los cuales sentiría especial predilección. Es en estos dibujos donde podemos ver un arquitecto que se mueve dentro de los parámetros modernistas, pero también en los novecentista y, por supuesto, en el arte *déco*. Hay una impetuosidad irrefrenable a plasmar gráficamente todo lo que veía o le pasaba por la cabeza.  
(Duran, M. Pp. 66.)

Jujol con una formación académica de solo dos años, dibujaba constantemente como podemos comprobar en los Anexos ,ya desde su juventud integró este hábito del dibujo; era un apasionado de las excursiones y dibujaba, por puro placer y de forma espontánea, para integrar la realidad y la cultura en la

que se hallaba inmerso. Dibujaba aquello que le despertaba la curiosidad y calmaba sus ansias de aprender: casas, santuarios, ruinas...., personas en un concierto en el Liceo o en el Palau de la Música de Barcelona.

El paisaje de Tarragona fue siempre una fuente de inspiración y la cultura, la arquitectura, la arqueología, sus orígenes tomaban forma en sus dibujos. En sus numerosas y asiduas visitas a iglesias y ermitas de toda Cataluña, Jujol anotaba, dibujaba y tomaba apuntes de todo aquello que consideraba de interés, incluidas las noticias del lugar, y que pensaba que podría serle útil para futuros diseños e intervenciones. Gracias a ello, nos dice, realizó, fuera del registro de los encargos, una colección de ("Goigs") que algunos de ellos contienen dibujos de Jujol y que, su hijo incrementó hasta 800, donándolos en 1998 a la biblioteca Pública de Tarragona (*Entrevista Jujol. Jr. 2015.J.Mercadé* ).

(...) sentía predilección por Tarragona, su interés por el paisaje era constante y seguramente iba ligado con su actividad como excursionista. Jujol era un gran caminante y nunca perdió esta afición. El excursionismo actualmente tiene un carácter más deportivo, pero entonces los objetivos eran más 'científicos'. Se trataba de descubrir, de explorar una cultura, un país, un territorio. Siempre procuraba hacerse acompañar por la familia y a través de las excursiones observaba y explicaba la realidad, las diferencias de vegetación, de costumbres, de sistemas de edificación. Le gustaba distinguir épocas, intentar deducir evoluciones, comprender el origen de las cosas. Hacíamos muchos picnics y él a menudo, tomaba apuntes, pero sobre papeles dispersos sin sentarse; cuatro rayas rápidas sobre edificios, perfiles, detalles constructivos.

**Entrevista de Manuel Gausa a Josep María Jujol hijo:** (*Quaderns 1989, nº179-180, Pp 41-42.*)

Su afición a la montaña era muy acusada y precoz. Jujol mismo explicaba sus primeras a "passejades", según él las llamaba. A los 16 años, aprovechando las tardes libres del instituto, recorre diferentes lugares de Collserola. A los 17 años, en solitario, como casi siempre, llevado por su afición artística y arqueológica, subió al Tibidabo desde los Penitentes, trepando hacia poniente y llegando hasta el Santuario de Santa Cruz de Olorde.

Todas las salidas tenían una nota arqueológica: unas ruinas, un santuario, unas casas curiosas. Identificaba el paisaje con las edificaciones. Quizá la excursión más larga de la que tenemos noticia sea la que, junto con Mañach, hizo al Montseny, toda vez que hicieron el trayecto a lo largo de tres días, pernoctando una de las noches en el Santuario de San Marçal. Las cuartillas para dibujar no faltaban nunca en el zurrón. Nos consta, asimismo, otra excursión al valle de Nuria, realizada en agosto de 1907, con los estudiantes de arquitectura Corretger y Sugranyes, que también frecuentaban los talleres del Templo de la Sagrada Familia. Hasta su muerte, Jujol fue un gran andariego; las distancias no le asustaban nunca. Procuraba ir a todas partes a pie, a menos que se tratara de distancias excesivas. (*Jujol J.M<sup>a</sup> Jr. Pp.124*).

Su forma de comunicarse era básicamente también a través del dibujo, ilustrando todas sus explicaciones con desbordantes y detallados dibujos. Su habilidad era tal, que era capaz de dibujar con las dos manos realizando trazos a cada lado paralelos, habilidad que le permitió exhibirse ante el tribunal de selección para la plaza de catedrático. Jujol hijo también nos cuenta, recogiendo la anécdota de Pere Bassegoda que además de ser ambidiestro era capaz de dibujar de forma invertida:

En cierta ocasión, hablando con Buenaventura Bassegoda y Amigó sobre arte, y encontrándonos sentados frente por frente a una mesa, Jujol ilustraba cuánto decía con dibujos maravillosos, fidedignos y exactos, con la particularidad de que los dibujaba al revés, con objeto de que su interlocutor los viera al derecho. Demostración clarísima del dominio de lápiz y de la memoria retentiva de Jujol, y no del conjunto visto en su totalidad, si no de los detalles más nimios. (Pere Bassegoda Musté, 1917. Cit. Jujol hijo. (La arquitectura de Josep M. Jujol, Pp. 125).

En la entrevista realizada por Manuel Gausa, Josep María Jujol hijo nos describe a su padre como un hombre de gran sabiduría y conocimiento (sabía sobre historia, geografía, botánica, idiomas, filología, lingüística, etc.), y dotado de un gran espíritu didáctico, que le llevó a transmitir a sus hijos su legado cultural, su experiencia y consciencia desde diferentes ángulos, ya sea desde cuentos inventados cuando eran más pequeños, narrando los pormenores de su

trabajo e ilustrando con el dibujo todo lo que explicaba, animándolos a dibujar o paseando por el campo de Tarragona (*Quaderns* 1989, n<sup>o</sup>179-180, Pp. 38-43).

En este espíritu didáctico, el dibujo asume un papel destacado, y fue el mismo que lo inspiró en su primera etapa de profesor en la Escuela de Arquitectura, pues todas sus explicaciones iban acompañadas con dibujos en la pizarra, realizados con gran maestría y rapidez. Sus alumnos vieron en ello una *renovación pedagógica: Era un profesor que plasmaba gráficamente todo lo que enseñaba. Con una cualidad casi fotográfica reproducía, de memoria, los mínimos detalles de una obra*



Foto dibujo pizarra Catedral Tarragona.

*de arte. La pizarra 'no paraba'. Es una lástima que después todas estas acciones se borrarán...* (*Quaderns* 1989, n<sup>o</sup>179-180, pp. 38-40).

La habilidad y dominio del dibujo nos viene relatada por Oriol Bohigas, además de esa claridad gráfica con la que se explicaba, a través de la precisión y la rotulación de los carteles que Jujol era capaz de realizar mediante un trazo continuo, sin desconectar el lápiz del papel, enlazando el título, con el nombre, la fecha y, a veces, con alguna nota propia:

“Nos quedábamos todos boquiabiertos –recuerda Bohigas- cuando cogía el lápiz para ilustrar con dibujos precisos y explicativos algún detalle que las láminas le suscitaban o para emprender unos carteles suntuosos, retóricos y avasalladores que habían de completar todas las láminas. Era el dibujante más hábil y más preciso que conocido nunca. Se sacaba de la manga de la americana negra (...) un lápiz que no tenía más de siete o 8 cm de longitud y lo hacía resbalar sobre el papel sin desconectarlo nunca. Cuando acababa la inmensa línea continua, se podía leer -con las dificultades de una abarrocada estética gótica -modernista- el título del objeto representado, el nombre del alumno, la fecha y a veces alguna adjetivación de cosecha propia. Entonces ya sólo había que seguir sus



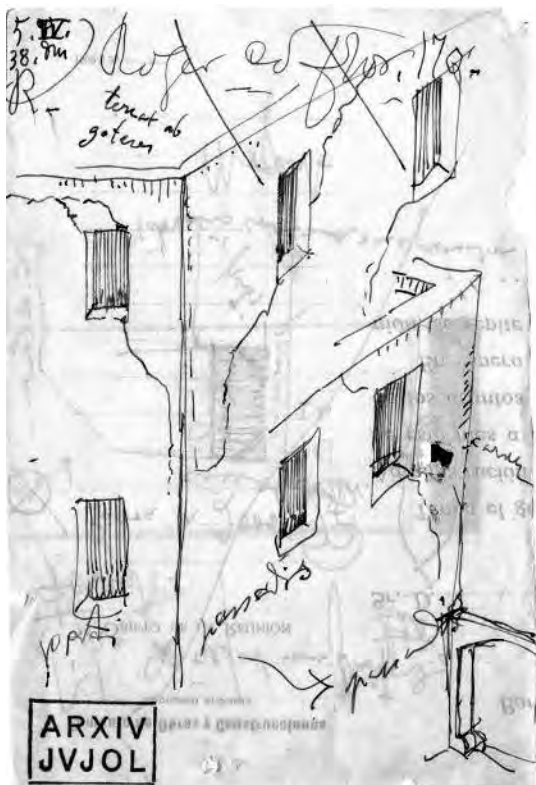
instrucciones y pintar el rótulo con la alternancia del gouache rojo y azul y, sobre todo con unas grandes masas de purpurina dorada.” (*Bohigas, O.1989, Pp.30-31*).

Son frecuentes las descripciones de Jujol realizadas por sus alumnos en relación a esta habilidad con el dibujo y la acuarela. Jujol, que fue reconocido por destacar como dibujante a lo largo de toda su vida; gozaba con las manchas de tinta, las cuales le daban la oportunidad de crear algo nuevo y deleitarse en el propio acto de dibujar. Según escribe Solà-Morales: “A un compañero de clase le cayó tinta china en la lámina. Jujol, cogiendo el pincel, dijo: ‘Da igual, también adorna’, y confeccionó el cartel, sacándole partido a la mancha” (Solà-Morales Rosselló, 1932. Cit. Jujol hijo. La arquitectura de Josep M. Jujol, p. 125).

Esta anécdota o parecida con versiones de tinta (pluma) o con acuarela (pincel) impactó a todos sus alumnos y ha quedado como una leyenda de transmisión oral, desconociendo con exactitud si fue una sola o más de una. en clases con diferentes técnicas.

Durante el periodo de la guerra civil fue contratado por el Agrupamiento Colectivo de la Construcción para realizar una serie de informes, ilustrados con dibujos, que trataban de registrar los desperfectos que los bombardeos habían generado en los edificios de la ciudad.

El único trabajo remunerado que consiguió en el año 1938 fue el que le ofreció el arquitecto y contratista de obras Ángel Truñó (1895-1979), que había sido alumno suyo en la Escuela donde se tituló en 1920. Esta actividad consistió en responsabilizarse de los trabajos de inspección de los desperfectos materiales de los edificios, a causa de los bombardeos, de la isla de casas delimitada por la calle Urgell, la avenida Diagonal y el paseo de San Juan, hasta la zona de mar. Este trabajo era llevado a término por encargo del Agrupamiento Colectivo de la Construcción de Barcelona, organización dependiente del Sindicato de Arquitectos de Cataluña, que controlarían desde Agosto de 1936 toda la actividad constructiva de Cataluña con finalidades sociales, desde la conversión de iglesias en escuelas hasta la construcción de refugios para repeler los bombardeos. (*Duran, M. Pp, 174*). (*Entrevista Jujol J.M<sup>a</sup> Jr. 2016. J.Mercadé*)



Su facilidad a la hora de dibujar, mostrada con una rapidez de ejecución y un trazado casi fotográfico, muy detallado, minucioso y realista de todo cuanto reproducía, así como su capacidad para retener en la memoria cuanto había visto y estudiado, lo convirtió en el perfil idóneo para realizar este trabajo, basado en la reconstrucción y restauración gráfica de los edificios dañados. A su vez se vio favorecido por los conocimientos que Jujol tenía, ya que durante el periodo anterior a la guerra, había recogido mucha información pues había recorrido prácticamente toda

Barcelona y conocía todos los edificios históricos de la ciudad, muchos de los cuales había utilizado como muestra para que sus estudiantes de la Escuela de Arquitectura los copiaran a fin de aprender sobre los elementos destacados y sobre la historia del Arte y la Arquitectura; estos dibujos además sirvieron como muestra de la memoria histórica arquitectónica de la ciudad, ya que fueron archivados en la sección de trabajos de alumnos, en la Escuela de Arquitectura. En relación a los dibujos que Jujol adjuntó a los informes, Jujol J. M<sup>a</sup>. Jr. dice:

Sus hojas de inspección son un maravilloso conjunto de dibujos que reflejan fielmente la realidad. Ninguna cámara fotográfica habría reproducido con tanta fidelidad y claridad los detalles que había que poner de manifiesto, y, dentro de la tragedia que representaba tener que inspeccionar desperfectos, casi siempre originados por los bombardeos, Jujol disfrutaba descubriendo detalles artísticos que muchas casas de los viejos callejones guardan sin que nadie lo sepa. Dibujada sobre el terreno, o más tarde, devuelta en su casa, demostrando tener una retentiva extraordinaria'. (Jujol J.M<sup>a</sup> Jr. 1974, Pp 112).

La facilidad por el dibujo y la observación para saber ver le venía de muy niño tal como habían observado la familia.

*.....la afición por el dibujo la tenía desde pequeño, no por la influencia de su padre si no por su espontaneidad, de mirar y saber ver ....*

*Josep María de pequeño, ya cogía el lápiz y papel sin que nadie se lo digiera y dibujaba. (Entrevista Josep M<sup>a</sup> Jujol Jr. C.3.3.)*

Con la circunstancia de pasar muy poco tiempo por la “academia”,-dos cursos en la Escuela Municipal de Dibujo de Gracia- y convertirse en un autodidacta complementado por la directrices, que no enseñanzas, de la Escuela de Arquitectura. Esta facilidad y dominio se aprecia a lo largo de su vida y en todos sus trabajos de todo tipo, tal como se muestra en los Anexos F.5

Para él, el dibujo forma parte de la cotidianidad, en todos los momentos de sus vida, ya sea profesionalmente con la arquitectura, como “dibujitos” para sus hijos, todos ellos de una gran calidad, no valoraba por ser un medio de expresión alternativo a las palabras. Haciendo firme la expresión, el arquitecto “escribe y se expresa” con el dibujo.

Esta idea ya fue señalada por primera vez por Josep F. Rafols:

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

*(Rafols, JF 1950, nº 13. Pp. 21). - (Rafols, JF. Artículo introductorio: los dibujos de Jujol. La arquitectura de Josep M. Jujol, Pp. 26).*

Con las tijeras que solo trabajaba, las latas de los potes de conserva convirtiéndolos en flores, que posteriormente pintaba, sino también con el papel ya que también dominaba la papiroflexia. (Jujol Diseñador. Pp. 71).



Biblioteca ETSAB. 1939-1943

El lápiz, del cual nos habla Bohigas, siempre lo *llevaba encima*, ya sea para reproducir alguna cosa, para tomar notas del lugar, para deleitarse en bocetos imaginativos y de placer o bien, para ilustrar y comunicarse sobre algún tema o para pensar.

En todas las fases del proceso arquitectónico, Jujol se basaba en el dibujo, el cual no era utilizado como una simple herramienta al servicio de unos objetivos concretos, sino como instrumento fundamental de captación, conocimiento y de integración de la realidad, como lenguaje de expresión y comunicación, y también como productor de pensamientos y creación del significado esencial del proyecto, así como acto constructivo y experiencia en sí misma.

También se hace notar la diferencia que existe entre los dibujos y proyectos que presentaba al Colegio de Arquitectos para conseguir una licencia, realizados de forma convencional y sin pasión, y los dibujos más inconscientes,

placenteros a la vez que entusiastas, caligráficos, con leyendas y símbolos, los dibujos rotulados y su firma en los planos y, también, aquellos que realizaba como detalles y anotaciones en cualquier momento y sobre cualquier papel:

Si bien los proyectos que tenía que presentar para obtener una licencia para hacer la obra eran hechos de una manera reglamentaria y convencional, los mil y un detalles que pensaba realizar los hacía en cualquier momento y encima de cualquier soporte que estuviera a su alcance. Por otro lado, en la mayoría de los proyectos que se conservan en los archivos municipales, el trazado parece hecho sin ningún tipo de apasionamiento, ..... Lo mismo haría en los dibujos de sus alumnos al rotular, él mismo, las láminas para las copias de detalles al natural que les hacía hacer. Si estos dibujos rotulados hoy causen admiración, no es tanto por la lección del trabajo realizado si no por la exuberante y perfecta caligrafía gótica que al profesor le gustaba añadir en los dibujos para hacerlo "más bonito". (*Duran, M. Pp.45*).

Así mismo este gusto y facilidad para el dibujo, es lo que hizo que su padre, además de tener en cuenta el factor económico, cuando él aún era joven (16-17 años), le aconsejara estudiar arquitectura: (...) Jujol se interesaba por el dibujo lineal y artístico -en el verano de 1894, a los 15 años de edad, le vemos levantando los primeros planos-, su padre le aconsejo, según sus cualidades, que se dedicase a la arquitectura. (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1974, Pp 123*). Cuando en realidad la idea original era dedicarse a la ingeniería; el padre pensando en el coste de tener que "financiar" un taller mecánico consideró que los lápices podrían salirle más económicos" (Entrevista Jujol J.M<sup>a</sup> Jr. 2015 J. Mercadé). En la mentalidad de la época, la profesión de arquitecto solo era un destino para aquellos que sabían dibujar bien, estaba íntimamente ligado al oficio de proyectar y diseñar espacios y edificios, y vinculado a la capacitación profesional desde los inicios del s. XIX. No solo era una materia fundamental para estos estudios profesionales, sino que se hallaba en la base de las principales instituciones educativas, públicas o privadas. El programa de las escuelas nocturnas y gratuitas en 1863 (El Patronato Obrero aún no se había formado), concretamente la de la Sociedad Tarraconense de la Clase Obrera, ofrecía clases de primaria y de lectura,

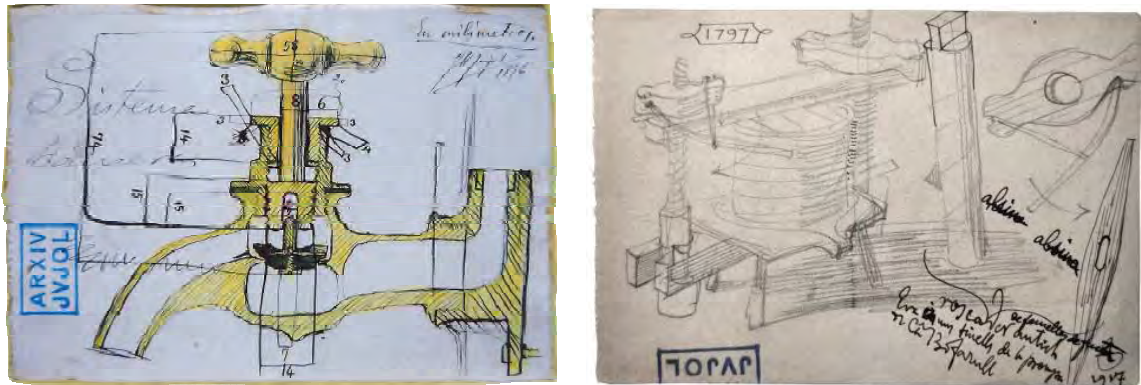


escritura, aritmética y dibujo. En el *Ateneu*, en 1882, existían las cátedras de lectura, escritura, gramática castellana, aritmética y dibujo, así como aquellas de carácter más eventual, de historia, geografía, francés e inglés, industria y comercio. A principios del siglo XX, el Patronato Obrero, en cuyo edificio Jujol realizó una rehabilitación en 1908, reguló los estudios gratuitos que ofrecía para ser equiparados a la enseñanza oficial y dio un papel fundamental al dibujo. La profesora de historia del arte Elena de Ortueta cuenta lo siguiente:

Ramón Salas, arquitecto municipal y provincial y patrocinador tanto del *Ateneu* como del Patronato, presentó a la sociedad del *Ateneu* un modelo pedagógico para las clases nocturnas, recalcando la importancia y los beneficios que había comportado para el desarrollo de los niños los conocimientos de las artes y el estudio del dibujo tanto por lo que hace a la interpretación como a la representación de una creación artística. La prensa local pronto comunicó los méritos que comportaba el dibujo en la instrucción de jóvenes proletarios tutelados por el Patronato Obrero bajo la dirección de Manuel Roca.

(Ortueta, E. 2010, Pp. 8)

Jujol ya desde muy pequeño, además de asistir al instituto asistía la Escuela Municipal de Dibujo de Gracia y, según nos cuenta Josep M<sup>a</sup> Jujol hijo, mostraba una gran facilidad y afición por el dibujo realizando muchos trabajos gráficos, así como ciertas manualidades. Cuando aún estaba estudiando bachillerato, conjuntamente al dibujo de observación de la academia y al dibujo espontáneo, intuitivo e impulsivo que nunca abandonó, empezó a realizar dibujos más precisos y detallistas, y trazaba planos, para dar soporte a su incipiente pasión por la mecánica y por la creación de todo tipo de inventos. “Su pasión por transformar lo que ya existía, le llevó también a crear sus propios muebles a la edad de 16 años usando embalajes viejos, así como a realizar prototipos pequeños de madera de vehículos,... cosechadoras, locomotoras, sembradoras..., relojes y aparatos de todo tipo” (Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1974, Pp 123)



El espíritu oculto de ingeniero salía a la superficie, con estas aplicaciones en sus diseños mecánicos.

En todos sus diseños, hallamos que el dibujo constituye una parte fundamental del proceso, cuya habilidad y dominio le facilitó adentrarse en numerosos campos y diversificar sus propuestas. Jujol, siempre destacó por su habilidad en el dibujo y su producción fue muy abundante. J.F. Ràfols nos lo cuenta de la siguiente manera:

(...) siempre sorprenden las juveniles composiciones del arquitecto que comentamos por la probidad del dibujo, pues si bien tal condición era común a todos los buenos estudiantes de arquitectura de aquel tiempo y el notable grado a sus dos compañeros de promoción, (Masó y Pericas), en nadie como en el Semac hasta las dos., Lo que se explica por el dolor de la línea que tuvo y por el pasmo ante el mundo físico y el mundo de la historia artística que no le abandonó ni un instante. (...).

Por la agudeza y por la superabundancia, Jujol se antepone, en lo tocante al dibujo, al otro admirable discípulo del Gaudí, Francisco Berenguer, e incluso al propio Gaudí si intento hurgar en los recuerdos que me han quedado del taller de Gaudí, destruido totalmente por las hordas revolucionarias, a fin de hacer más absoluta la desaparición de documentos relativos al Templo de la Sagrada Familia.

(Rafols, JF.1950, nº 13. Pp. 21). – (Rafols, Josep Francesc. Artículo introductorio: los dibujos de Jujol. La arquitectura de Josep M. Jujol, Pp. 26).

También nos describe, desde su parecer, los diversos ámbitos gráficos o tipologías de dibujo que experimentó Jujol con las cuales llenó numerosos cuadernos y papeles encontrados:

En su pasmo ante todo, en su atenta observación de cuanto sus ojillos inquiridores divisaran, llenó Josep María Jujol innumerables cuadernos de notas, márgenes de periódico, dorsos de circulares, etc., de apuntes del natural (de figuras, escenas de costumbre y paisajes) y de detalles arqueológicos o artísticos que constituyen una preciosa ayuda para el estudio de su arte.

La flora, la fauna, los tribunales de oposiciones, el público del Liceo, el detalle gaudiniano que en su admiración gusta de reproducir, todo ello amasa un tesoro de estudios directos del arquitecto pródigo de su destreza y de su sensibilidad.

Pero, además, hay los dibujos de memoria y de fantasía que nuestra devoción para con él ha legado, y que van desde los simples virtuosismos caligráficos -a veces auténticas maravillas- a las innúmeras testas femeninas de grandes ojazos, a las aves imaginarias y a los policromos leones furiosos, a las figuraciones -que espiritualmente nos hacen pensar en la categoría selecta de un Simone Martini- de la Virgen con el Divino Infante y la Divina Paloma del ave María. (*Rafols, JF.1950, nº 13. Pp. 21*) - *Rafols, Josep Francesc. Artículo introductorio: los dibujos de Jujol. La arquitectura de Josep M. Jujol, Pp. 26*).

Jujol fue un profesional prolífico en muchos ámbitos, ideó numerosos proyectos de arquitectura, muchos de los cuales quedaron plasmados solo sobre el papel, pero también construyó numerosas obras, así como dibujó y realizó abundantes reformas y rehabilitaciones (casas, fincas, teatros, iglesias, templos parroquiales, talleres, capillas, altares, presbiterios...).

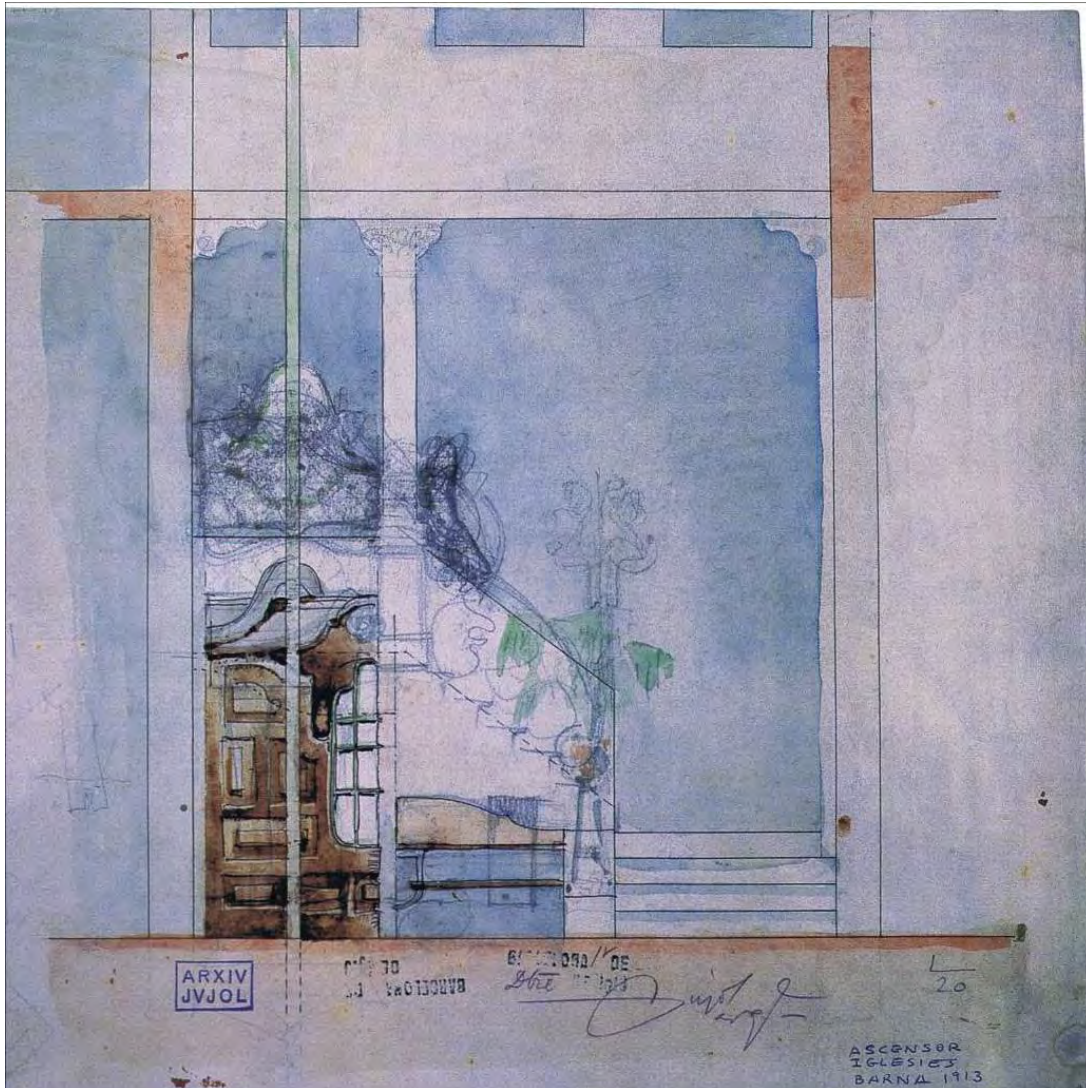
Produjo proyectos monumentales de tipo conmemorativo, como la fuente y el Palacio del Vestido ya citados, e incluso proyectó un barrio, el Samontà en Sant Joan Despí (la primera fase fue diseñada en 1926 y la segunda fase entre 1944 y 1949, pero nunca llegó a construirse). Se dedicó también a la ornamentación y al embellecimiento de edificios y calles.

Algunas de ellas para festividades como la de la Mercè en Barcelona, asumiendo estas obras un carácter más efímero y conservándose, por tanto,

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

solo algunos dibujos o fotografías de la época; efectuó esgrafiados en las fachadas y elaboró mosaicos en colaboración con la industria cerámica del momento, así mismo desarrolló numerosos trabajos de forja para rejas, balcones y un ascensor (Casa Iglesias de la calle Mallorca de Barcelona, 1913).



Fotografía F. Bedmar Ascensor Casa Iglesias. 1913  
Tinta y acuarela. 38 x 40 cm.

También diseñó muebles profesionales, domésticos y parroquiales y toda clase de interiorismo y decoración interior así como todo tipo de objetos y esculturas como el extraordinario diseño de la fuente de la Casa Bofarull.

---



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---





Muchos de estos diseños estuvieron relacionados con la tipología litúrgica: mesas y sillas, bancos, confesionarios, púlpitos y objetos como arquetas, sellos, cálices, coronas, retablos, sagrarios, luces, pasos, y también lápidas, diseñando sepulcros directamente para el marmolista Josep Arana, de Tarragona, entre 1925 y 1930 (*Duran, M. Pp.57*), etc. Como ya hemos comentado, la edificación de edificios, servicios y, especialmente de objetos religiosos fue abundante en Jujol debido a que uno de sus principales promotores fue el gobierno eclesiástico. La fe y su sentimiento religioso de Jujol, conjuntamente al patrimonio y a la implicación social de la iglesia católica catalana en esa época - la cual sintió gran afinidad por el modernismo-, facilitaron que incluso después de la Guerra Civil Jujol recibiera numerosos encargos básicamente religiosos para reformar parroquias, remodelar conventos o capillas privadas, decorar y diseñar interiores de iglesias- en 1939 proyectó el Templo parroquial en Sant Joan Despí- así como construir altares, presbiterios y todo tipo de objetos rituales y de culto como los sagrarios; Ver entrevista F. Correa. B.2.5



Estuvo, así mismo, vinculado a la industria textil dibujando y elaborando estandartes y banderas, y en relación a los interiores, cortinas, tapicerías, alfombras y bordados, e incluso diseños relacionados con el ajuar doméstico. En la exposición *Jujol diseñador*, organizada por el MNAC y coproducida por la Fundación La Caixa, se expuso el Manto de la Madre de Dios de la Piedad, un manto con bordado de oro y terciopelo negro sobre seda azul (1929), que fue bordado por Emilia y Joaquina Gibert., y un estandarte del Santo Sepulcro con

los diferentes utensilios o herramientas de la Pasión (1926), bordado con hilo de seda sobre terciopelo negro (MNAC y Fundación La Caixa. 2002, Pp.76).



Manto de la Madre de Dios de la Piedad. 1929  
150 x 470 cm. Bordado por Emilia y Joaquina Gibert.. Fotografía. F. Bedmar

Por otra parte en 1923, diseñó una marca de vino para la familia Gisbert y en el periodo comprendido entre 1927 y 1930, se dedicó a decorar numerosas piezas de madera creadas por otros escultores, como Frederic Llobet.

Cabe decir que su pasión fue tal, que aún encontraba tiempo para realizar dibujos lúdicos, Ver Anexo F.5.4, alejados de su actividad profesional, los cuales realizó durante toda su vida de forma espontánea y por placer. En ellos plasmaba su amor a la familia. Ver Anexo F.5.6, y a su entorno inmediato y estudiaba gráficamente y tomando notas, debido a las visitas que realizó a los diferentes lugares donde se ubicaba un encargo. Ver Anexo F.5.3, pero también a través de postales, Ver Anexo F.5.7, las características y aspectos que consideraba importantes de otros lugares.

Cuando se casó, viajó durante tres meses por toda Italia, el único periodo de su vida que salió fuera de España; por desgracia, no se había hallado ningún dibujo relacionado con esta travesía de placer, hasta que como consecuencia de la investigación para esta tesis, se ha encontrado uno que está recogido en la entrevista incluida realizada a su hijo. Ver Anexo C.3.3,. Dibujos lúdicos, Ver Anexo F.5.4, de temática en realidad muy variada que habría que inventariar y catalogar. Conjuntamente a dibujos y notas de proyectos y obras, fueron, algunos de ellos, donados por su viuda, tanto al Museo Gaudí (en 1963) como a Joan Bassegoda (1968), quien entregó parte de ellos a la Escuela de Arquitectura y otra parte a J.F. Ràfols, y éste a su vez, los cedió posteriormente a la Cátedra Gaudí.

El exhaustivo catálogo -largamente reivindicado- que falta hacer de su obra y que comprendería, además, todos estos dibujos ayudarían a poder percibir realmente la importancia de su producción y favorecería la necesaria valoración crítica por la cual es necesario que pase su obra. (*Duran, M. Pp. 50*).

(...) habría que especificar un conjunto, todavía no inventariado, consistente en una serie de dibujos que hizo a lo largo de toda su vida de una manera espontánea, vinculados generalmente con el ambiente familiar y como una actividad puramente lúdica.

(*Duran. M. 2003 Pp.64-66*)

En relación a la pintura como dibujo, cabe decir que, aun estando incluida en prácticamente todas sus obras profesionales, como aquellas realizadas ya en su época de juventud con Gallissà sobre la ornamentación y embellecimiento de calles y edificios, así como los esgrafiados en las fachadas de la casa Llopis-Bofill y Gallissà, o bien, las pinturas murales –que por encargo de Gaudí realizó personalmente Jujol en 1908- de parte de la muralla de Barcelona como homenaje al rey Jaume I, Jujol deseó tener más tiempo para dedicarse más profundamente a ello, a pintar sobre tela o crear acuarelas más personales y experimentales como actividad paralela y enmarcada en el rango de actividades lúdicas o de ocio personal.

Según nos comenta Jujol hijo sobre el tema de la pintura, Jujol “tenía condiciones y afición, pero nunca pudo dedicarle el tiempo necesario. Siempre estuvo esperando la jubilación para dedicarse, pero murió antes de conseguirla” (Gausa, M. 1988-1989, nº179-180, Pp.42).

Dentro de estas actividades paralelas, cabe destacar también las pocas pero relevantes exposiciones en las que participó. La primera de ellas, vinculada al interiorismo, se realizó en el Palau d'Alfons XIII, en Barcelona del 13 de Septiembre al 02 de Diciembre de 1923: Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores. La segunda de ellas, en la que también expuso Gaudí, estaba relacionada con las Artes Litúrgicas y se efectuó en la Sala Parés, la más importante de Barcelona, del 29 de Noviembre al 11 de Diciembre de 1925. Jujol, tras estas experiencias, vio una oportunidad para enseñar y difundir su obra, entrando como diseñador y arquitecto en el círculo de las artes, tal como promulgaban los preceptos del modernismo, espacio donde tradicionalmente se enmarcaban solo pintores y escultores; Conjuntamente a un pintor de renombre con el que llegó a crear una sólida amistad, Ferrán Castellarnau y, el escultor, no menos conocido, Salvador Martorell, Jujol expuso en 1926 en las Galerías Dalmau, una de las salas con mayor tradición de Barcelona, del 27 de Marzo al 09 de Abril. El logotipo lo creó el propio Jujol y presentó tres secciones, las cuales estaban destinadas a obras, estudios y fotografías de las obras ya finalizadas:



N.12. Posta de sol.  
Catedral de Tarragona



N.6. Fantasía.



N.1. Moixó. Fragment  
decoratiu.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
 J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



CASTELLARNAU (PINI TOR)	JUJOL (ARQUITECTIE)	MARTORELL (ESCULTOR)
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Casa del carrer de Mercaders (Barcelona).</li> <li>2. Carrer dels Abaixadors (id.).</li> <li>3. Pedralbes (Monastir).</li> <li>4. Ex-convent de Sant Pau (Barcelona).</li> <li>5. Hostal vell, carrer de Gombau (id.).</li> <li>6. Sala de l'Obra, Santa Maria del Mar (id.).</li> <li>7. Catedral, des de la Freneria (id.).</li> <li>8. "La Devallada" (Altafulla).</li> <li>9. Carrer de les Caputxes (Barcelona).</li> <li>10. Boqueria (portal) (id.).</li> <li>11. Carrer de Santa Maria (id.).</li> <li>12. Carrer de la Pietat (id.).</li> <li>13. Catedral des del Paradís (id.).</li> <li>14. Santa Anna (id.).</li> <li>15. Plaça del Rei (id.).</li> <li>16. Sant Pau (id.).</li> <li>17. Carreró de Santa Thocla (Tarragona).</li> <li>18. "Pati d'En Llunona" (Barcelona).</li> <li>19. Boixada de Santa Clara (id.).</li> <li>20. Casa "De la Puríssima Sang" (id.).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>I. AQUARELES, CLARIONS (a la venda)</li> <li>1. Moixó (fragment decoratiu).</li> <li>2. Passadis (Montserrat).</li> <li>3. Mas Guinardó (detràit) (Barcelona).</li> <li>4. Anbada.</li> <li>5. Can Baró (Barcelona).</li> <li>6. Fantasia.</li> <li>7. Ermita dels Apòstols (Montserrat).</li> <li>8. Creu gòtica.</li> <li>9. Sala.</li> <li>10. Casa de Don Pere Milà i Camps (Barcelona).</li> <li>11. Iglesia siríaca.</li> <li>12. Festa de sol (Catedral de Tarragona).</li> <li>13. Boca de foc (Catedral de Barcelona).</li> <li>14. Pedralbes (Iglesia).</li> <li>15, 16. Creu romànica (anvers, revers).</li> <li>II. ESTUDIS</li> <li>17 a 20. Casa para donya Josefina Galan (Tarragona).</li> <li>21. Casa para don Eulio Planella.</li> <li>22. Restauració del Anfiteatre romà de Tarragona.</li> <li>23 a 26. Urbanització d'una plaça de primer ordre d'una ciutat de Catalunya.</li> <li>27. Torre per a don Vicenç Déu.</li> <li>28. Làmpara del Rosari Perpétuo (PP. Dominics) (Barcelona).</li> <li>III. FOTOGRAFIES D'OBRES REALITZADES</li> <li>29, 30. Casa De Bofarull (Pallaresos).</li> <li>31. Casa: Negre Sant Joan Despl.</li> <li>32. Torre "De la Creu" (Gilbert) (Sant Joan Despl.).</li> <li>33 a 35. Església de Vistabella.</li> <li>36. Cúpula, Carmelitas Descalzos (Tarragona).</li> <li>37. Faldistori del Rom. P. Abad de Montserrat.</li> <li>38, 39. Roser de Vallmoll (Restauració).</li> <li>40. Casa de don E. P. Barcelona.</li> <li>41. Baptisteri de Gostantí.</li> <li>IV. VARIS</li> <li>42. Decoració de casa Gallixó (Barcelona).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cap de guix.</li> <li>2. Testa de nen (bronze).</li> <li>3. "Eixint del bany" (pedra).</li> <li>4. Cap de Negre (terra).</li> <li>5. Primavera (model per a executar).</li> <li>6. "Beatriu" (màrmols).</li> <li>7. Cap de alabastre.</li> <li>8. Imatge del Bon Jesús (bronze i tapiceria).</li> <li>9. Projecte de surtidor.</li> </ol>



Jujol expuso un total de 16 obras, entre acuarelas y tizas, con temas de paisajismo arquitectónico, principalmente de ermitas, masías, cruces, Iglesias; una puesta de sol con la catedral de Tarragona como elemento central, y también una alegoría inspirada en la catedral de Barcelona.

Un segundo ámbito lo destinó Jujol a presentar estudios, en un número total de 12, de los cuales tres son de encargos de obra nueva y el resto corresponden a una propuesta de restauración del teatro Romano de Tarragona, a una urbanización de una plaza y aún estudio para una luz encargada por la congregación de los Dominicos de Barcelona.

El tercer ámbito está destinado a exponer, mediante fotografías, algunas de las obras que ya había realizado. Tienen lugar preferente las reformas de las casas Bofarull (els Pallaresos) i Negre (Sant Joan Despí). También hay fotografías de la Torre Gibert o de la Cruz a San Joan Despí, de la iglesia de Vistabella, de la cúpula para las Carmelitas Descalzas de Tarragona, del también denominado faldistorio para el monasterio de Montserrat, de la restauración de la ermita de Vallmoll, de la casa Planells de Barcelona y del baptisterio de Constantino. Y finaliza la muestra de su obra con la exhibición de sus trabajos de decoración para la casa Gallissà y un proyecto de tapiz para un San Jordi.

*(Duran, M. Pp. 58-59).*

La cuarta exposición, se llevó a cabo, al año siguiente, en 1927, y se concretó esta vez en Tarragona (es en este año en diciembre cuando se casó y, en enero de 1928 viajó a Italia permaneciendo casi tres meses ahí; en este viaje también visitó alguna ciudad francesa); se trataba de la Primera Exposición Tarraconense de Bellas Artes, dentro del marco de los Salones del Fomento de Estudios de Acción Popular Católica.

En este caso expusieron 16 artistas, Jujol como arquitecto, nuevamente Ferrán Castellnou (dibujos urbanos de Barcelona y Tarragona) y Josep Sánchez (pinturas al óleo), dos de los tres pintores y doce escultores, entre ellos, Frederic Llobet y Salvador Martorell, que también repitió la experiencia. Jujol, “no enumeró cada una de las obras presentadas, sino que se limitó a reseñarlas bajo los nombres genéricos de estudios, acuarelas, notas para decoración, proyectos arquitectónicos, fotografía de obras hechas y mobiliario litúrgico y doméstico”.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



La última exposición monográfica, *Josep Jujol i Gibert*, se realizó tras la construcción de sus proyectos para la Exposición Internacional del 29 en Barcelona (Fuente y Palacio del Vestido en la plaza España de Barcelona); su obra se exhibió en la importante sala Parés de Barcelona del 15 al 28 de febrero de 1930, espacio en el que ya había expuesto, cinco años atrás, sus obras litúrgicas.

También tenía una gran ilusión por escribir llegando a redactar algunas notas, entre 1923 y 1929, para periódicos como “Tarragona, La Cruz (de Tarragona), La Veu de Catalunya y La Esfera (de Barcelona)”, entre otros. Dio conferencias vinculadas a las reliquias de la Antigüedad y especialmente de la Catedral de Tarragona, sobre la cual llegó a generar un gran número de dibujos con los cuales quería editar un libro ilustrado por él mismo y con fotografías de su cuñado Jacint Gibert.

Quiso redactar la historia del Gremio de Agricultores (Gremi de Pagesos) de la Ciudad de Tarragona, proyecto que abandonó debido a que la documentación en la que se basaba, unos pergaminos antiguos, fue destruida al inicio de la Guerra Civil Española. También diseñó un “sistema de escritura tipográfica” y “cultivó la prosa y el verso”, aunque ello lo destinó solo al ámbito familiar, así como la “composición de aleluyas” realizadas espontáneamente en las festividades íntimas y las cuales “anotaba en cualquier trozo de papel”. Sus intereses abarcaron además el campo artístico de la música:

Otra marcada afición de Jujol era la música. Se lamentaba de no haber aprendido música de niño, ya que su afición no quedaba satisfecha escuchándola simplemente. Por ello, en sus últimos tiempos, se compró una pianola. Su afición poética y musical, mezclada con su aguda ironía, la hallamos plasmada en unos versos escritos al modo de los “goigs” que se cantan en las ermitas. (*Jujol J. M<sup>a</sup> Jr. 1974, Pp. 124*)

Tanto Jujol como Miralles poseían una personalidad desbordante y vitalista que los llevó a trabajar con numerosos proyectos coincidentes en el tiempo y a simultanear otro tipo de actividades y disciplinas, paralelas y afines a

su idea de la arquitectura; manifestaron un gran deseo de aprender y experimentar con todo tipo de actividades artísticas, más allá de los límites tradicionales impuestos por la disciplina arquitectónica y más allá de su faceta como profesores y arquitectos. Cabe decir, que ambos, conjuntamente a su trabajo profesional como arquitectos, fueron docentes de la Escuela de Arquitectura, Jujol en Barcelona (desde 1910) y Miralles en el Vallés y en Barcelona; Miralles amplió su faceta educativa trabajando para otras escuelas de Europa y EEUU y dando numerosas conferencias, y Jujol, paralelamente a su labor pedagógica en la Escuela de Arquitectura, también fue profesor en la Escuela del Trabajo de Barcelona desde 1924.

Su visión y conceptos sobre la realidad los llevaron a extender su habilidad para el dibujo y a diversificar su investigación y sus propuestas en numerosos campos, todos ellos interrelacionados en la visión de una realidad única y esencial, pero orgánica y transformable, reflejada de forma híbrida y variada, múltiple y compleja.

Los dos arquitectos consiguieron que todo su trabajo actuara mediante una sinergia en constante movimiento, superponiendo todas las disciplinas, incluida la faceta (práctica) pedagógica, reinterpretando y actualizando en la contemporaneidad los contenidos y la expresión de las formas derivadas de ellos, para ofrecernos una obra total y viva, completamente innovadora, personal y única.

**ENTREVISTAS**

C.3



En este segundo bloque de entrevistas tiene como objetivo saber la opinión de personas que pueden haber tenido una relación directa e indirecta con Jujol profesionalmente como persona, con su obra o ser estudiosos de la misma.

De Jujol como persona nos habla Pere Virgili, Maestro de Obras en la actualidad, que lo conoció directamente cuando era peón en la rehabilitación de la Capilla de Mas Carreras, su hijo Josep María Jujol conocedor de la persona en todas sus vertientes, depositario directo y material del legado en el “Arxiu Jujol”; estudiosos como el arquitecto Carlos Flores y Josep María Llinàs que además éste ha intervenido profesionalmente en obras suyas. Jordi Faulí como actual director de las obras del templo de la Sagrada Familia, proyecto que directa o tangencialmente sale siempre al hablar del binomio Gaudí y Jujol.

La exposición se ha ordenado por edad de los entrevistados, pretendiendo a la vez preguntar directamente sobre Jujol, a partir de un índice básico, dejando libertad al entrevistado introducir por mutuo propio, temas que pueden considerarse de interés, aún a riesgo que al admitir una total espontaneidad en la entrevista se corriera el riesgo de una dispersión.

Se aprovecha la charla para presentar las obras de Jujol que van saliendo en la conversación, a la vez de comentar algunas de las propias, además de dibujos personales o publicaciones, para conocer mejor a la persona entrevistada.

Se pretende conocer las circunstancias del contacto o relación con Jujol, su opinión sobre esta y la incidencia posterior que pudieren haber tenido, si la ha tenido; también el tema comparativo del binomio Gaudí – Jujol, los clientes que tuvieron y como consecuencia su traducción en sus obras y proyectos; para finalizar con la casi obligación de hablar sobre la continuación de la Sagrada Familia, en cuanto a la obra en sí y la no continuidad en ella de Jujol.

*“Si Picasso no hubiera existido o hubiese sido un desconocido, Jujol hubiera ocupado su lugar”*

**CARLOS FLORES LÓPEZ**

B.3.1



## CARLOS FLORES LÓPEZ

Cuenca 14 de junio de 1928

Arquitecto e historiador

Título Doctor arquitecto 1958

Autor libros:

Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán.

Arquitectura Española Contemporánea.

Arquitectura Popular Española.

Entrevista realizada.

29 de Marzo de 2018

J.M.= Juan Mercadé Brulles

L.B.= Luís Bravo Farré

C. F.= Carlos Flores López

**Localizado a través del C.O.A.M., nos desplazamos a Madrid, a su casa en Majadahonda, nos recibe en su biblioteca y le comentamos el interes por conocer en directo la opinión sobre Jujol de un experto de reconocido prestigio internacional como él, casi sin tiempo de sentarnos empieza a hablar.**

Carlos Flores.- Antes de hablar de Jujol, creo es necesario recordar el Modernismo. A mi me gusta hablar siempre de tres Modernismos:

- El Modernismo de la Renaixença.
- El Modernismo ecléptico, más conocido internacionalmente como “Art Nouveau”. Pero que en cada país tiene nombre propio, “Jugendstil”, “Sezession”, “Modern Style”, “Liberty”.
- El Modernismo clásico de Domenech y Montaner.

Después Gaudí que es un “modernista pasivo” ya que solo se pueden considerar dos obras como modernistas, El Capricho de Comillas y la Casa Vicens. Ya que el resto de su obra tiene de todo....”popular expresionista”, “eclépticismo”, “modernismo pasivo”,....”neogotico” “neo-mudejar”....curiosamente el más “modernista” sin serlo, yo diria que es Jujol.

**Juan Mercade.- ¿Pero consideras el “Modernismo” ecléptico del “Art Nouveau”?**

Ha sido una forma de expresarme, pero tiene su veracidad. En aquella época a principios del siglo XX, yo creo que los arquitectos importantes cogían todas las publicaciones extranjeras que les llegaban y les decían a sus ayudantes: “ que se parezca a este”, este era el “Art Nouveau”.

A partir de 1900 se buscaba una nueva estética basada en la naturaleza y materiales derivados de la revolución industrial como el acero y el cristal; además de los materiales clásicos muy bien trabajados por operarios con mucho oficio, yo diría que eran artesanos especialistas en diferentes artes aplicadas, tal como lo inició William Morris.

Jujol era un gran arquitecto, pero también un gran artista, que conseguía algo más que arquitectura.

Ruskin, autor del libro: “Las siete lámparas de la arquitectura” (1849) dijo: “La arquitectura no es solo técnica de construcción, también es arte, es el arte que dispone y adorna los edificios levantados por el ser humano para el uso que sea, de modo que la visión de ellos contribuye a su salud mental, poder y placer..!”

#### **¿Qué nos dices de Ruskin?**

Que en su época creo que no podía hacer crítica de arquitectura quien no había construido.

#### **¿Construiste o te dedicaste a escribir?**

Básicamente a escribir, de proyectos destacaría un chalet en Mallorca para la familia Aguilar, el de la editorial.

#### **Jujol hijo comentó, que Gallissà le regaló a Jujol, la enciclopedia (\*) de Le Viollet le Duc.**

Jujol le hacía los esgrafiados a Gallissà.

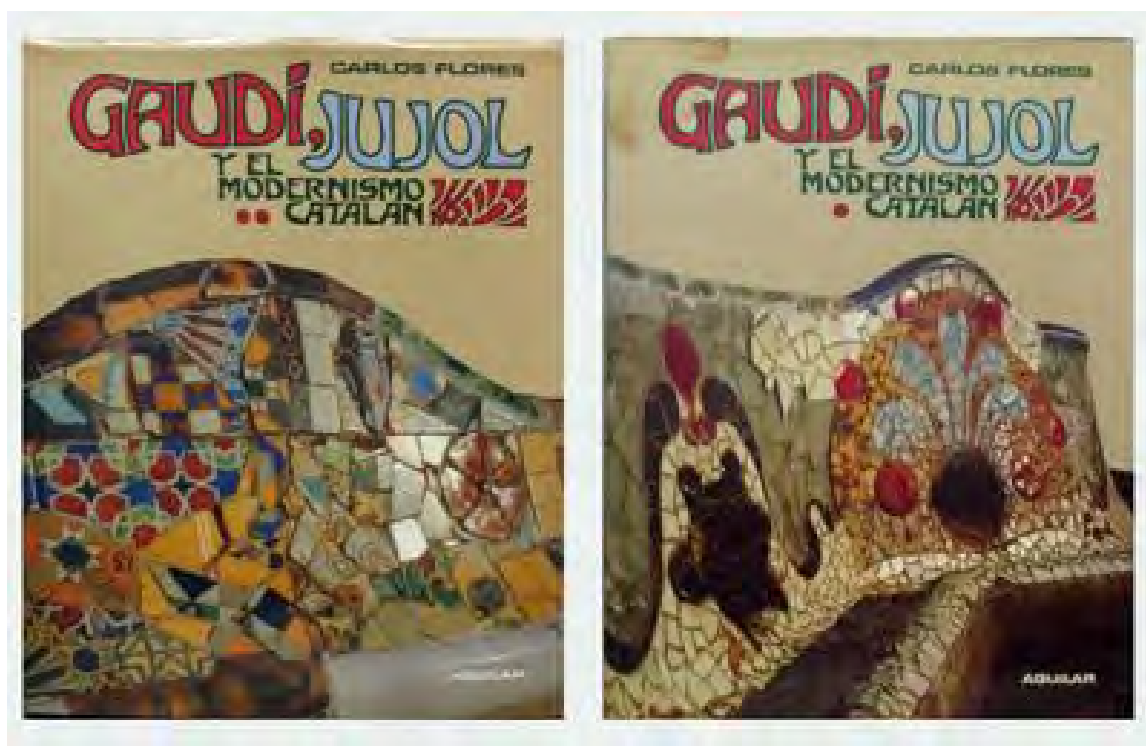
Moragas, tenía el despacho en Barcelona, detrás de Correos que era un edificio de Gallissà.

---

(\*) Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. (10 Tomos)

**¿Por qué escribiste y estudiaste a Gaudí y a Jujol y no solo a Gaudí que era en aquellos momentos, año 1982, hubiese sido lo más fácil?**

Estos libros son del año 1982 y ya los considero como mínimo de igual. Fijarse como el título del libro las letras de Gaudí y Jujol, que fueron diseño de Manuel Reina, arquitecto y compañero de estudios, tienen la misma importancia. Le dije: “Haz el diseño de la portada como te dé la gana, a partir de la foto que coloqué del banco del Park Güell, pensando que era elemento de difusión entre los dos arquitectos, pero tienes que poner las letras de Gaudí y Jujol del mismo tamaño.” Cuando escribía el libro y estudiaba sus obras, descubrí que el más genial era Jujol.



**En mi tesis comento dos apartados, “el dibujo” de Jujol, y la “actualidad de Jujol”, porque en la actualidad hay muchos arquitectos que descubren a Jujol. Muchos “modernos” ahora lo están mirando, inspirándose, redescubriéndolo, estudiándolo.**

Hace tiempo escribí un artículo sobre Gaudí y Jujol, ya colocándoles a la misma altura.



Hasta hace relativamente poco en Barcelona, no se consideraba a Gaudí, hasta que llegaron los japoneses y lo descubrieron....y lo remató Moneo, que vino a decir, ¿pero que hacéis ignorando a Jujol?.....lo que obligó a ponerse las pilas, a darle un reconocimiento que durante mucho tiempo no tuvo.

**Te comento una cosa, que he tenido dudas de creérmelas, pero que he acabado haciendo un acto de fé. En la entrevista que le hice a Federico Correa (alumno de Jujol), también para la tesis, me comentó que invitó a Frank Gehry a impartir unas conferencias en los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo. Consecuencia de su intervención fue el encargo que le hicieron los de Bilbao del Museo Guggenheim, que según dijo está inspirado en la arquitectura de Jujol, del que Gehry es un gran admirador.**

No sé si podría ser cierto, pero... En una revista de Cuenca, la que me permite escribir con libertad y soltura, escribí quizá con crudeza y cierta acritud en referencia al edificio de Guggenheim: "está proyectado a lengüetazos", como los que se da a un helado de cucurucho. A Gehry lo considero un fantasmón, lo único bueno que tiene es su casa, el resto todo son bodegas hechas a lengüetazos y que todas sus obras salen caras, muy caras.

**Se le preguntó a Gehry, por que hace todos los edificios iguales y contestó, "es lo que me piden todos". Bravo**

**¿Tú crees que es posible que Gehry, conociera a Jujol?**

Puede ser, a Jujol le pasaba como a mí, no cobraba y su arquitectura era intermitente. En la zona de Tarragona, dependía de las sobras de los payeses, del dinero que sobraba de la venta de las cosechas, se empleaba para ir haciendo obras por etapas. Por ejemplo la casa Bofarull, cuando sobran cinco mil pesetas, mucho dinero de la época,... hicieron la escalera,...el ángel lo hizo el mismo Jujol con sus propias manos, hay que recordar que también fue profesor de escultura y modelaje, a la vez que escultor. Faceta que pienso ha pasado desapercibida.



**¿Y no te dieron una barretina? Creo que con una suscripción de 10 años te la daban.**

A base de leer la revista que se editaba en catalán, acabé entendiéndolo, creo que si se quiere es fácil y asequible. Además tenía un diccionario multilingüe....portugués, italiano, catalán....

Ahora no quiero “atacar”, pero considerándolo una mezcla de los tres, se entiende fácilmente.

**Volviendo al tema de Jujol. Una de las frases clásicas y que corroboran los japoneses y ahora también los chinos es que:”Jujol dio color a Gaudí”**

¿Eso dicen? Gaudí sentía por el colorismo de Jujol una fe absoluta. Gaudí dejaba hacer a Jujol, aunque fuera: “fuera de contexto”. Sin él no hubiera “coloreado” su arquitectura. Creo que en este aspecto se notaba la diferencia de edad y que Jujol era de otra generación.

Matamala (yo he hablado con él) que era un escultor que cobraba por horas, ¡qué curioso!, decía que Jujol cogía un rollo de papel de embalar, se ponía con los herreros y les dibujaba a escala natural. Pero además, él trabajaba el hierro con sus propias manos. Los colores de los patios de la Pedrera son suyos.

**Estuvimos con Jordi Faulí hablando de Jujol en la Sagrada Familia.**

Faulí es una persona encantadora, un gran profesional y que se parece físicamente a Gaudí.



**Faulí nos comentó que quizás sabrías algo de Jujol en la Sagrada Familia. Jujol hijo nos dijo que su padre, tenía su propia mesa de trabajo en la Sagrada Familia....**

Me consta que dió color a la fachada del Nacimiento, sobre la maqueta de yeso, que se presentó para la Expo de París 1910.

**Lo único que podría ser suyo es el ciprés y las palomas.**

En el Parc Güell, todos los plafones y el “trencadis” son suyos. Nadie habría hecho en Europa ni en el mundo una arquitectura a este nivel de vanguardia desde el punto de vista artístico.

Por cierto yo conocí a Cesar Martinell en una casita en la Garriga.

Yo descubrí los primeros libros de arquitectura foránea en España, en el estudio de Corrales. Eran una guía completa.

**¿Tu hijo es arquitecto?**

Si, profesor en la escuela (ETSAM)

**¿En qué disciplina?**

Comenzó en composición, pero por oposición está en historia.

Yo en la escuela ETSAM, cuando fuí profesor si seguían mis directrices, no suspendía a nadie. Como mucho uno o dos, recuerdo a uno que lo encontré copiando de una chuleta.

**¿Por qué Jujol no ha tenido la fama y reconocimiento que se merece?**

Por su personalidad que nunca le interesó la fama ni darse a conocer, ni destacar. Yo lo escribo en la revista: Cuadernos de Arquitectura del CoAC. Barcelona, en el nº13 editado en 1950.

Cesar Martinell me descubrió a Jujol. Juan Bassegoda me enviaba toda la información que yo necesitaba, tuvo un trato exquisito hacia mí.

**¿Por qué crees que Jujol, es el único arquitecto de la primera mitad del siglo XX, que en la actualidad inspira a arquitectos contemporáneos....?**

**¿Por qué ahora nadie se está fijando en el modernismo y en cambio sí muchos en Jujol?**

¡Por qué Jujol es un genio!! Si Picasso no hubiera existido o hubiese sido un desconocido, Jujol hubiera ocupado su lugar.

Picasso fue descubierto y reconocido a pesar de algún periodo, de alguna época....que....

**¿Conoces al arquitecto Pepe Llinàs?**

Sí. Es una persona genial y un gran arquitecto.

**En estos momentos la arquitectura que está haciendo, su último proyecto para Bogotá creo que está inspirado en una mirada contemporánea de Jujol. En su estudio parece que está trabajando Jujol....lápices, colores, cartones.... láminas metálicas....**

Reconozco su gran trabajo en restauración del Teatro Metropol de Tarragona. Casualmente estando de visita en Tarragona, con mi esposa e hijo (yo no tengo carnet de conducir) aparcamos delante del Teatro Metropol y me encontré con Llinàs que acababa la visita de obra y tuve la ocasión de visitarlo, reconociendo el gran trabajo que estaba haciendo.

**Llinàs acaba de hacer publicar un pequeño libro sobre Jujol; sobre la tienda Mañach. (\*)**

De la obra para el industrial Mañach recuerdo y señalo como importante en la obra de Jujol, aquella que en la cubierta tiene unas cabezas de buzo, desconozco si aún existen.

**“Leyendas urbanas” dicen de George Lucas que en sus películas “Star Wars” se inspiró en los lucernarios de los talleres Mañach, para el diseño del casco de los guerreros. Aunque ampliando la leyenda, serian las chimeneas de la Casa Milá la que acabaron siendo la fuente de inspiración para el resto del ejército. Lo único cierto es el diseño de la botella de Brandi Jaime I, diseñada por el arquitecto Doctor Hiroya Tanaca, que confirma la fuente de inspiración en la Casa Milá.**

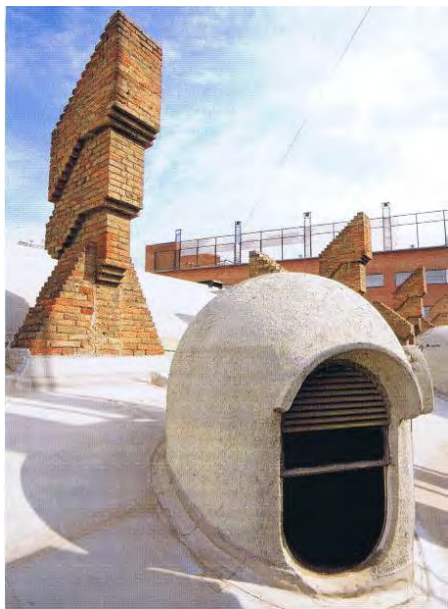
---

(\*) PERE MAÑACH. Barcelona1870-1940, fue el primer marchante de Pablo Picasso en París y mecenas de la obra de diseño de Josep M<sup>a</sup> Jujol; y de dos obras de arquitectura, la tienda de la calle Ferrán 58 y los talleres en la calle Riera Sant Miquel.





Cubierta Talleres Mañach



Detalle lucernario Exterior



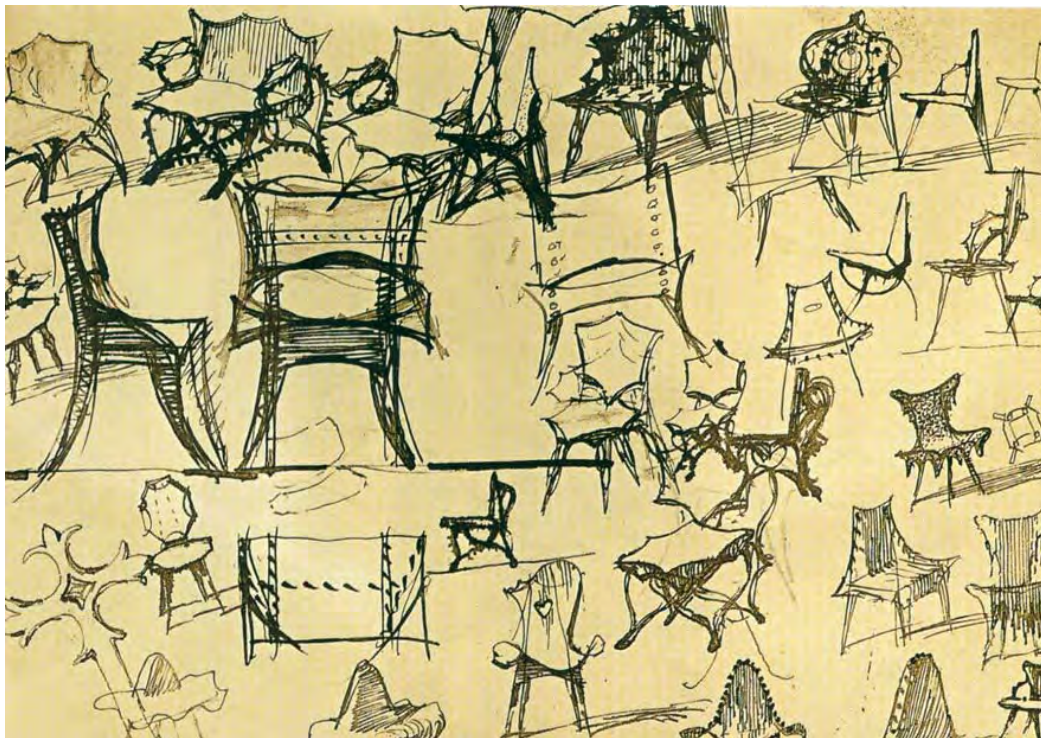
Detalle lucernario Interior Talleres Mañach

**Si, solo una crujía de la cubierta, que forma parte del polideportivo de un instituto de Bachillerato que se lleva su nombre.**

Jujol, era también un gran diseñador podríamos decir “un manitas”. Todo lo contrario que yo. Fíjate en el diseño de este mueble, nos señala una foto de su libro. Jujol era muy creativo, más moderno además de ser más técnico que Gaudí, por ejemplo en el cálculo estructural y en respuestas ingenieriles Gaudí no era “moderno”, tenía un toque clásico, yo diría que “victoriano”, se podía decir que existía una clara diferencia generacional – arquitectónica, pero a la vez una relación como de padre – hijo arquitectónico.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Museo Nacional de Arte de Cataluña



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Museo Nacional de Arte de Cataluña.

**A Jujol le gustaba la mecánica y la ingeniería.**

Claro, hay que recordar que quiso ser ingeniero y esto se nota.

**Si, la decisión de ser arquitecto fue “inducida” por la familia, al ver la facilidad que tenía por el dibujo y el coste que podía tener los estudios de ingeniería y la necesidad de invertir en un taller para hacer prácticas.**

Este pasado “vocacional” de ingeniero, se le nota cuando realiza los diseños de hierro y la ejecución de piezas (barandas, candelabros, lámparas....) junto a los herreros.



Museo Nacional de Arte de Cataluña.



¿Habéis estado en los Pallaresos en la casa Bofarull?, arriba en la cubierta donde está el ángel, hay una barandilla de hierro, ligera como un cableado, a la vez que anudada como si fuera unos cordones....es una maravilla.



Casa Ximenes



Casa Bofarull



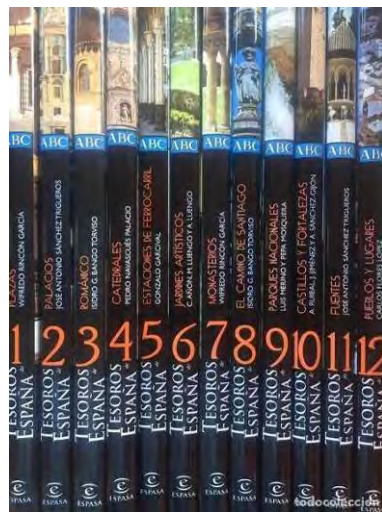
Detalle barandilla Casa Bofarull.

### ¿Tuviste éxito escribiendo libros de arquitectura?

Fue Editorial Aguilar quien tuvo la idea de encargarme en 1973 la colección, “la arquitectura popular española”, si rindió económicamente pero no todo lo que esperaban, costaban 20.000 pts., un coste importante para la época.



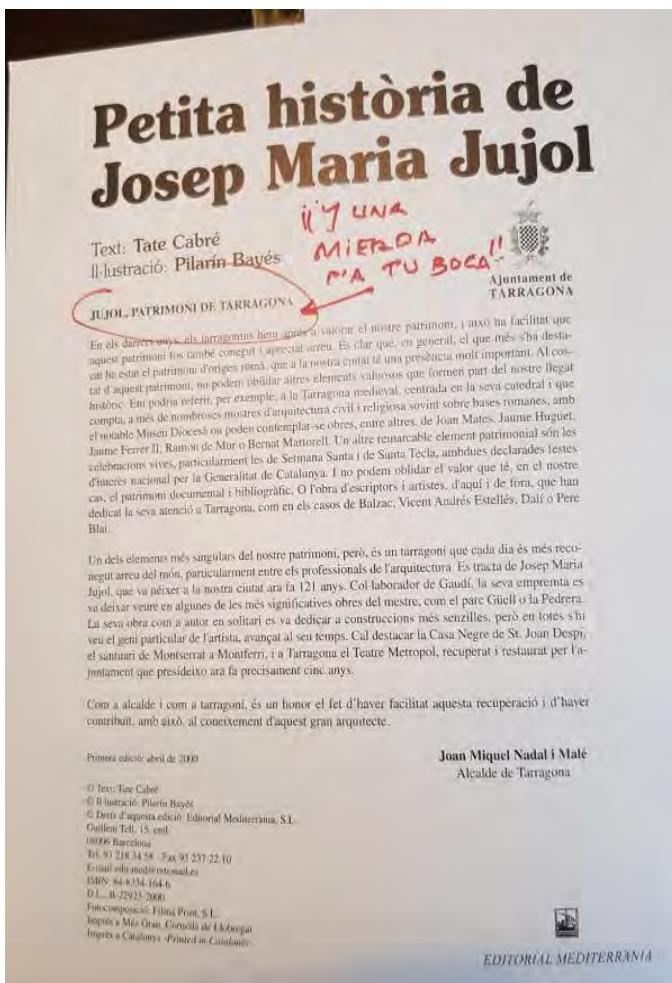
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
 J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.



Los libros de Gaudí y Jujol, editados en 1982 se vendieron bien, pero no así los de Picasso.

También se vendió bien “Tesoros de España, Pueblos y lugares” de Editorial ESPASA.

Enseña un programa de unas jornadas jujolianas de Tarragona, con una nota manuscrita suya, (nota de genio y experto). ¿Me permites publicarla?



Sí. ¿Cómo el alcalde puede decir semejante barbaridad?

Yo leo mucho, porque me gusta. Pero mi mujer me dice que cada vez hago, anotando al margen de los artículos, comentarios más salvajes. La edad creo que me lo permite.

Enrique Granell me llamó para pedirme mi colaboración mediante un artículo, invitación que hacía a todos los que habíamos participado en algún evento en la escuela de Arquitectura (ETSAB) durante los 125 años de su existencia, pero ya no estoy para según qué y decliné su invitación.

### **¿Siempre has tenido buena relación con Barcelona?**

Sí, mi aproximación y cercanía con Barcelona, me viene desde los cinco / seis años cuando leía los cuadernos de Mickey (nos enseña los incunables de Disney) de la editorial Molino, primera en publicar Disney en España, posteriormente también la editorial Juventud que era primero de Molino, lo publicaban. Esta familia de editores, se hicieron ricos, gracias a fabricar chocolate. Nos muestra un incunable de "Mickey" de 1936.

**Juan Mercadé.**- Podríamos decir que Carlos Flores, empezó desde muy niño su relación con Barcelona, mediante la lectura de Mickey Mouse y se consolidó su relación con la arquitectura Modernista, Gaudí y Jujol.

La tradición del arquitecto investigador y dedicado a la historia y crítica de arquitectura en España, se inició en Madrid con Fernando Chueca Goitia y continuó su coetáneo Antonio Fernández Alba, en Barcelona destacó especialmente Joan Bassegoda Nonell, el mayor especialista a nivel mundial de Gaudí. Todos ellos además se dedicaron a la docencia en las escuelas de arquitectura y también profesionalmente a ejercer la profesión, sobre todo en la especialidad de restauración de monumentos, Chueca y Bassegoda, y obras oficiales relacionadas en su mayoría con la Universidad (Campus Universitarios, Facultad y Residencia estudiantes) Fernández Alba.

Carlos Flores fue el único que se dedicó exclusivamente a la historia, crítica e investigación de la arquitectura además de la academia por su docencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Junto con Bassegoda fueron los primeros que iniciaron el estudio en profundidad y difusión de Gaudí. Pero curiosamente un no catalán estudió y divulgó al arquitecto José María Jujol, deslindándolo de la fuerte e intensa sombra de Gaudí, además de considerarlo como mínimo al mismo nivel arquitectónico, pero dejando claro que en referencia al nivel artístico lo superaba ampliamente, circunstancia que según el mismo Gaudí parece ser también lo reconocía. Siendo un ejemplo claro, el encargo de la capilla en la Catedral de Palma que Gaudí lo delegó totalmente a Jujol. Y otro sería que en las dependencias del

“obrador” (oficina técnica) de la Sagrada Familia a diferencia de los demás arquitectos colaboradores que compartían las mesas (“mesas calientes”) Jujol era el único que tenía mesa propia.

Flores llegó al máximo nivel de reconocimiento de Jujol, con una expresión parecida a la que también había hecho Bohigas “Nadie habría hecho en Europa ni en el mundo una arquitectura a este nivel vanguardista, especialmente artística”, complementándola con gran entusiasmo, referenciando la dualidad de arquitecto con el de artista y en este apartado, casi pronunciando en estado de éxtasis: “Jujol es un genio”; llegándolo a comparar con un gran genio como fue Picasso, diciendo: “Si Picasso no hubiera existido Jujol hubiera ocupado su lugar”. Esta aseveración al no haberse dado la circunstancia de su comprobación, deberíamos dejarla como un exceso de reconocimiento y de admiración hacia Jujol o como mucho en el aire, para que se pronunciaran expertos en el arte que hasta el momento no consta que nadie la haya hecho.

Aunque el que suscribe se atreve a poner las primera piedra del primer escalón de este estudio, presentando dos obras iniciáticas de los dos genios que señala Carlos Flores.



La Primera Comunción.  
Oleo 166 x 118 cm.  
1896  
Pablo Picasso 15 Años.



Ejercicio acuarela Escuela dibujo.  
Gracia 13.7 x 22.7cm.  
1890  
José María Jujol 11 años.

*“Jujol como persona y como arquitecto me impactó.”*

**PERE VIRGILI GATELL**

C.3.2





### **PERE VIRGILI GATELL**

Roda de Bará 1 de agosto de 1930  
Constructor especialista en Trencadis  
Trabajo en la rehabilitación de la  
Capilla de Mas Carreras  
Roda de Bara (Tarragona) bajo las  
órdenes de José M<sup>a</sup> Jujol arquitecto.

Entrevista realizada  
1 de marzo de 2018

**J.M.= Juan Mercadé Brulles**  
P.V. = Pere Virgili Gatell

Pere Virgili Gatell es hijo del maestro de obras Sr. Baltasar Virgili Jansa que fue quien hizo la rehabilitación de la Capilla de Mas Carreras en Roda de Bará (Tarragona). Participó como aprendiz de albañil en las obras.







Quedamos en la puerta de la capilla que formaba parte de la antigua señorial casa de campo desaparecida por la vorágine urbanística en la zona conocida como Bará. Lo primero que hace antes de sacar la llave de la capilla de su bolsillo, una de las cuales el ayuntamiento le hace depositario permanente es comentarme....

Pere Virgili.- Estos escudos de la fachada, uno lo colocó mi hermano Baltasar y el otro yo, (somos hermanos gemelos) cuando teníamos unos catorce años. Nuestro padre Baltasar Virgili maestro de obras, nos dijo que así quedarían como recuerdo de haber participado en la obra. Los había esculpido personalmente Jujol y los colocamos con un mortero de cemento "rápido". Recuerdo como anécdota, que debido al gran igualdad y similitud que



teníamos entre los dos hermanos por ser gemelos, a Jujol al dar instrucciones y comprobar su cumplimiento a menudo se confundía, y cuando no, era la excusa que teníamos nosotros para poder justificarnos de un incumplimiento.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---





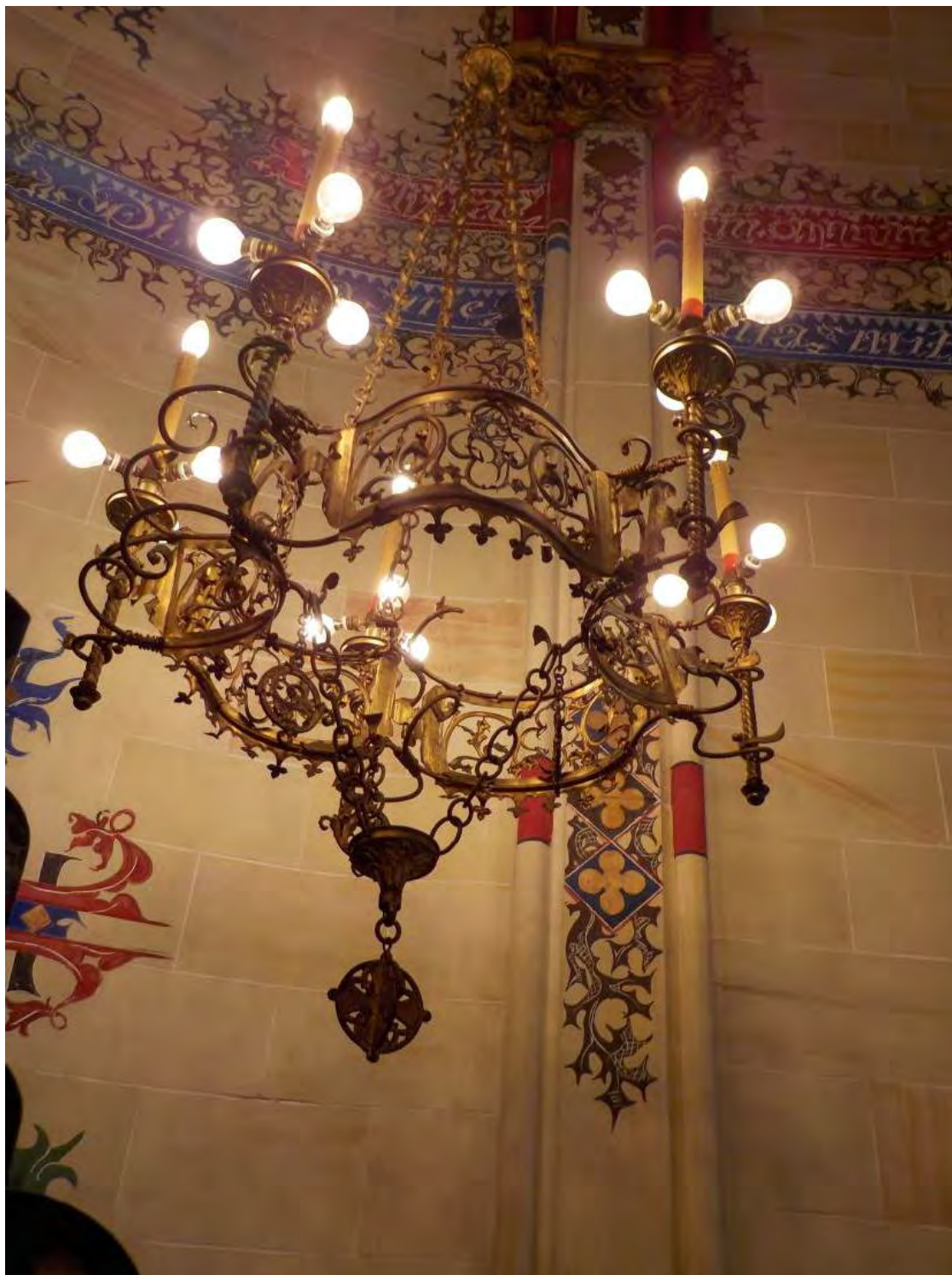
**Juan Mercadé.- ¿Cuál fue la intervención de Jujol en el edificio?**

Básicamente se pueden definir en dos partes: Una muy técnica, reforzando lo que podríamos considerar el ábside tanto la cimentación eliminando unas humedades de las paredes y de su cubierta, y la colocación de dos pilares de mármol en el interior. La otra mucho más vistosa y artística fue todo el interiorismo, tanto la decoración mural, como el diseño del mobiliario religioso altar (mesa y soporte) así como complementos: lámparas y candelabros.



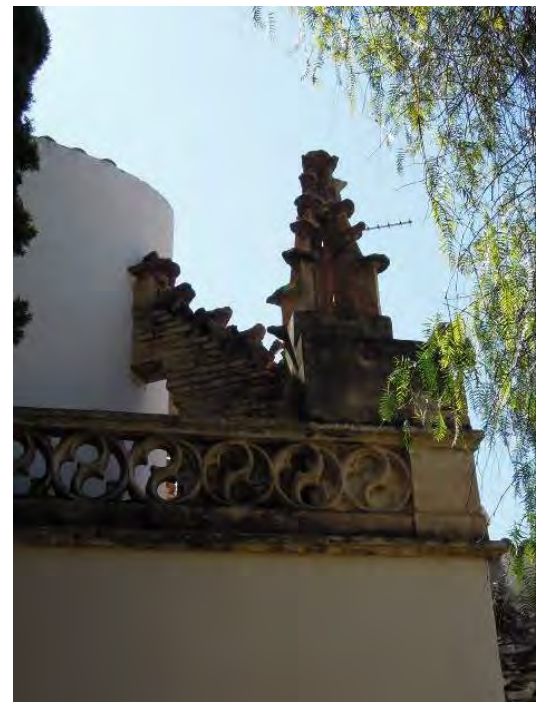
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---





El refuerzo estructural se aprecia exteriormente por unos arcos con piedra del país, a similitud de los arcos de adorno existentes en los lavaderos de la Casa Bofarull en Los Pallaresos. En el interior dos pilares de mármol en la que se puede observar en las aristas de los capiteles formados por la letra “T” (“Tau”).

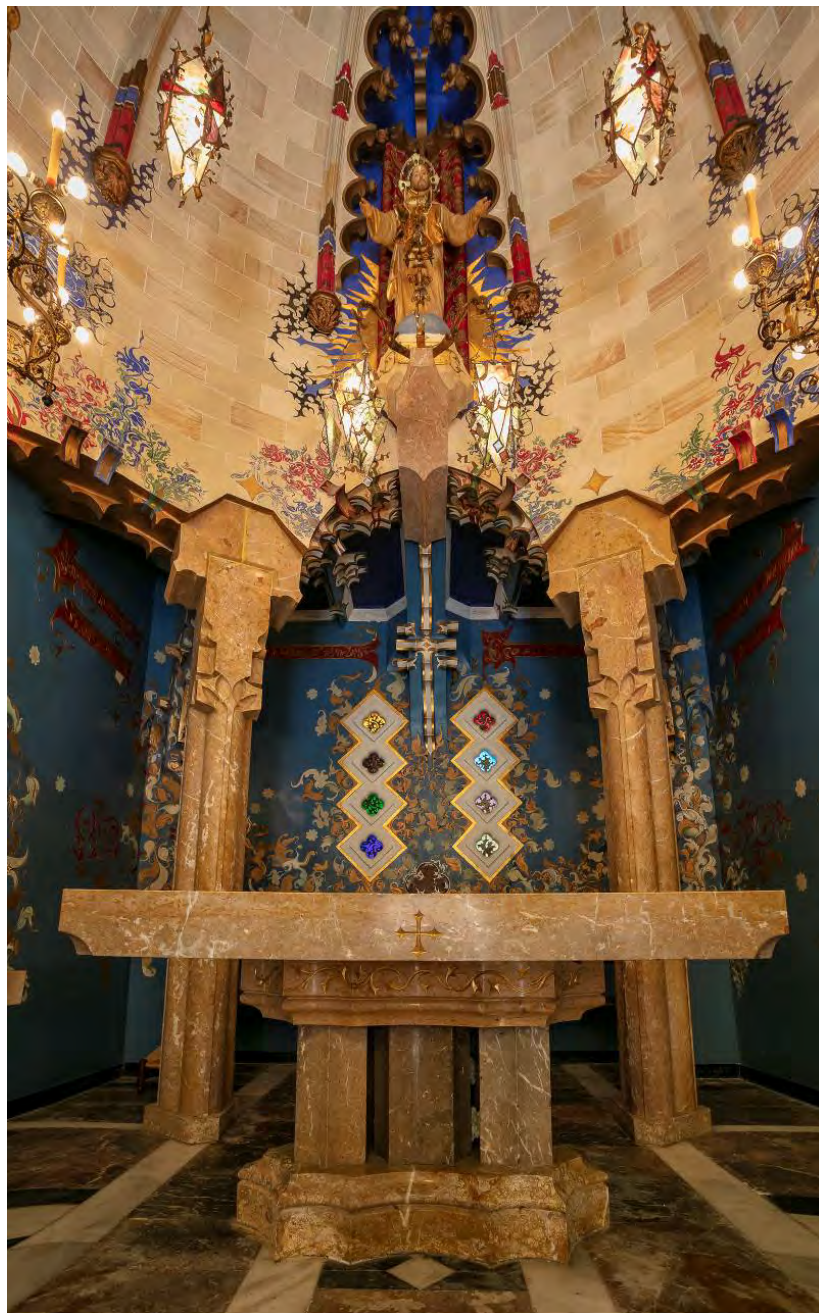




THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

En el interior, en cuanto al continente, proyectó todo el “mural” si es que se puede definir así a la pared posterior del altar y realizó personalmente (de su propia mano) toda la escritura en latín, existente en las paredes laterales. También realizó el proyecto y diseño del altar y los elementos de iluminación lámparas y candelabros.





Podemos observar que en el diseño del altar, lo colocó de forma que el sacerdote no estaría de espalda a los fieles, sino de cara. Este cambio la iglesia oficialmente no lo decidió y aprobó hasta el año 1965 coincidiendo con la clausura del Concilio Vaticano II.

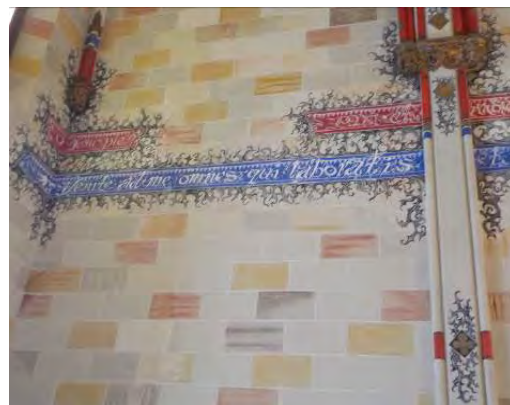
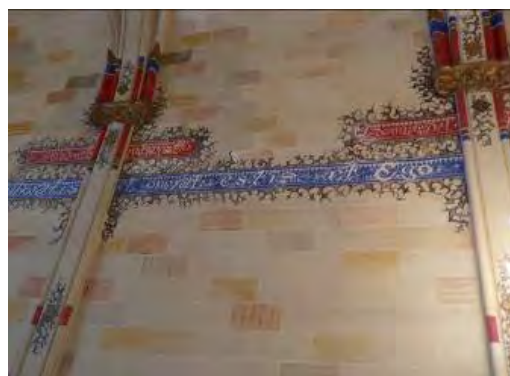
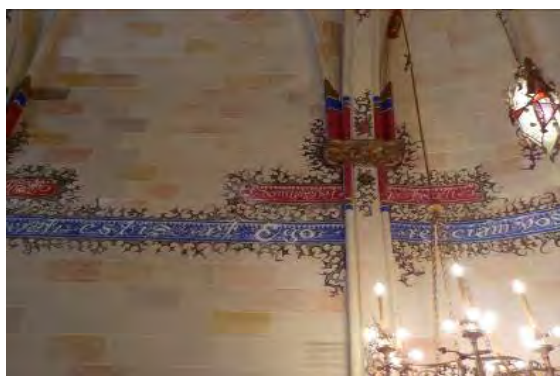
**¿En la actualidad es muy diferente del estado que lo dejó Jujol?**

Está todo como lo dejó Jujol, los candelabros están en el pequeño museo a él dedicado en el Roc de San Cayetano dentro del “Museo de la Radio”. Si bien es cierto que toda la pared posterior al altar ha sido “rehabilitada”, no así toda la escritura de las paredes realizadas personalmente por Jujol escrita en latín, lengua que el dominaba y que el cura del pueblo ha traducido; tenemos su transcripción en español aquí en el altar para que ser consultada.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



¿Las lámparas son diseño suyo?

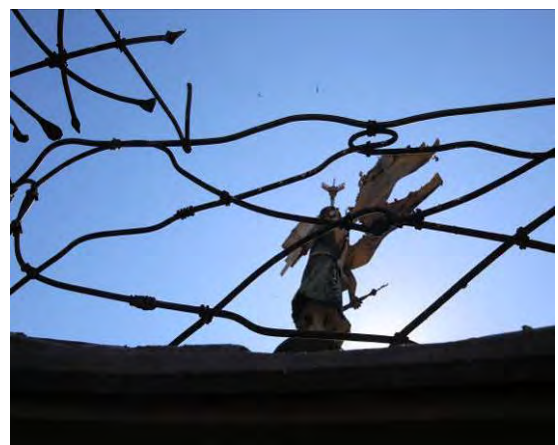
Si, todas.

Cierto, en las lámparas se puede apreciar el trabajo y nudos de los alambres, igual que en la baranda de la cubierta de la casa Bofarrull en Els Pallareessos o en los balcones de la casa Ximenis en Tarragona.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



La intervención interior consistió en sacar la sacristía, dándole el aspecto resultante de mayor amplitud a la capilla y la mesa del altar se colocó separada de la pared.

Aquí se reunían diariamente mientras estaban los propietarios de Mas Guineu, el cura párroco de Roda de Bará a celebrar la misa, a la que también asistía Jujol.

**¿Recuerdas algún industrial que intervino en la obra?**

Este hombre miraba siempre para casa y esta era Tarragona.

Estos pilares los hizo el marmolista de Tarragona. Melendrez.

El yesero fue Bernades de El Vendrell.

Calmet, fue el herrero también de El Vendrell.

Cuando Jujol diseñó los candelabros se los explicó a Calmet el herrero, éste dijo que no entendía el diseño y por lo tanto no los podía hacer. Jujol, le dijo “no se preocupe yo colaboraré en la ejecución y haré la parte que usted no entienda” y



así fue lo que generó la directa colaboración en la construcción de los candelabros.

### ¿Qué recuerdos tienes de Jujol?

Recuerdo lo que ya cada vez es más conocido y comparado respecto a los promotores que tuvieron Gaudí y Jujol, la aristocracia incluida la del clero y los obreros y curas de pueblo respectivamente. También lo desprendido que era a la hora de cobrar sus honorarios. Era conocida la respuesta de Jujol al hablar de sus honorarios : “ya me lo pagará cuando pueda”.....

Fue lástima que en el derribo de la casa “Mas Guineus”, en la que había intervenido puntualmente Jujol en su “interiorismo”, se perdieron en los escombros algunos elementos, muebles y materiales diseñados por él. Por suerte y casualmente conseguí salvar alguno depositado en los contenedores de los “escombros”, concretamente el pomo de arranque de escalera, que es una piña de madera de roble que guardo celosamente en mi casa.



Esta capilla tiene detalles muy interesantes... como disimulaba la caja general de la instalación eléctrica, la anulación de la concavidad de las aristas, el diseño del banco corrido con este remate – adorno, fíjate que son dos cabezas de caballo.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

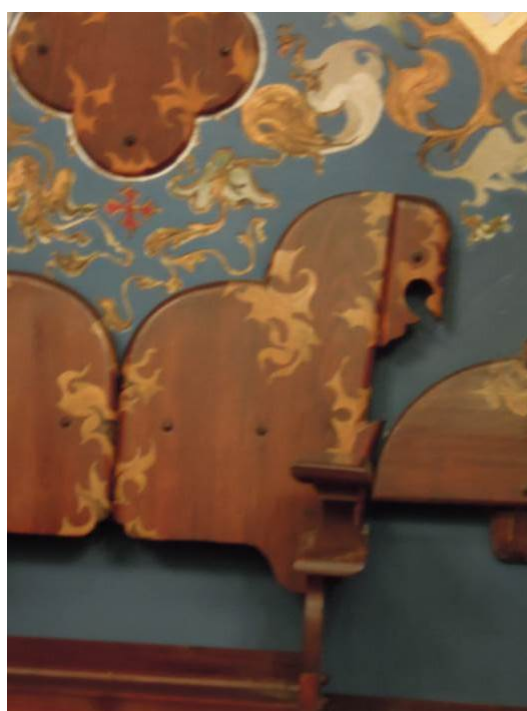
---





THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

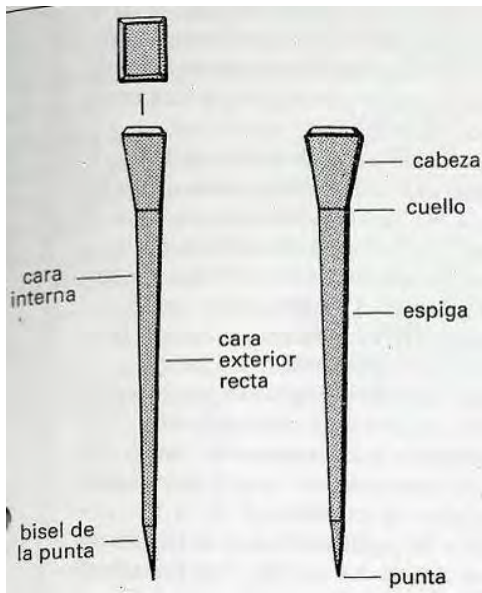
---



**¿Jujol hizo un proyecto de esta intervención, planos o croquis?**

No. Todo lo tenía en su cabeza. Él personalmente, dirigía y te decía lo que tenías que hacer; a mí me alucinaba. Cogía a un industrial y le decía lo que tenía que hacer y muchas veces permanecía a su lado mientras lo ejecutaba; en algunos casos se puede decir que trabajaban codo con codo.

Por ejemplo al yesero le decía, haz este paño de pared y él a continuación “antes del que yeso fraguara”, se sacaba de su bolsillo un clavo de errar caballos y escribía en las paredes, en este caso creaba sobre la marcha las frases en la cenefa.



A principios de verano 1944; su hijo José María recuerda haber pasado casi un mes en la finca Mas Guineu viendo trabajar a su padre; realmente eran visitas de dirección de obra El viaje desde Barcelona se hacía en tren hasta Vendrell y después se tomaban, los Auto Piñana que paraban en la carretera Nacional 340 frente al camino de acceso a la finca. Otras veces el desplazamiento desde Barcelona se hacía en tren hasta la estación de Sant Vicente de Calders, donde el masovero Sr. Sivill lo recogía con una tartana, carruaje de varas montado sobre muelles de ballesta tirado por un caballo (limonera) .



Billetes de la época. Archivo Jujol.

Era conocido que los bolsillos de Jujol eran un desastre y normalmente rotos por utensilios para dibujar que llevaba siempre encima, clavos, hierros y alambres. Baltasar Virgili, vió que siempre llevaba los utensilios en los bolsillos, su hijo Josep M<sup>a</sup> señala que su madre Teresa, siempre se quejaba de que le tenía que coser los bolsillos de los pantalones y chaquetas.

**En cuanto a la pintura....¿cómo lo hacía?**

Lo mismo hizo con el pintor. Una vez había dibujado la pared en colaboración con el yesero, le daba las instrucciones para los colores y pintaban conjuntamente, él habría hecho notas en el dibujo definiendo los colores que se debían de colocar y le hacía también las mezclas de los colores, aunque recuerdo una frase genial suya:

*“El que pinta es el pintor yo solo ensucio las paredes”* (Jujol)

Para la realización de las cenefas se subía al andamio y estaba sentado en una silla para poder trabajar, mi hermano y yo éramos encargados de moverla.

**¿Cómo se facturaban las obras en aquella época?**

No lo sé, yo solo tenía catorce años. El tema económico lo llevaba mi padre, aunque sí sé, ya que esta obra duró un par de años, porque los propietarios no vivían permanentemente aquí, solo pasaban temporadas. La construcción se realizó con intermitencias ya que Jujol quería y hacía el seguimiento



personalmente, además sin él presente no se hubiera podido ejecutar o el resultado hubiera sido muy diferente.

Además recuerdo anécdotas muy curiosas durante las obras. El “masovero” a las cinco de la tarde tocaba un pito, se paraba el trabajo y todos los asistentes rezaban el rosario. Yo he rezado más rosarios aquí, que el resto de mi vida.

Como todas sus obras, Jujol las firma en un lugar discreto y poco visto, en este caso es este lateral inferior derecho; se ve una flor de lis y la J.

**La teoría de que Jujol era más completo que Gaudí vuelve aparecer.**

Jujol lo hacía todo.

**En Vistabella las lámparas están hechas, con material de una caja de embalar, se apañaba en todo y con todo.....y salía del paso.**



Lámparas Vistabella

**Comentario: Se entabla una pequeña discusión con Pere Virgili, en cuanto a la originalidad y antigüedad de la pintura existente.**

**No es la original, pero se ha respetado totalmente lo original y parece ser que existe mezcla de lo antiguo con lo nuevo.**

El diseño de las cristaleras es suyo. Desde el año 1987, no se ha hecho nada, anteriormente me hace dudar.



**Hace más de 26 años yo di una conferencia para conmemorar la rehabilitación de la capilla, recuerdo que allí conocí personalmente y por primera vez a la familia Jujol.**

**Volviendo a la capilla, se celebró “la cubierta” (celebración de cubrir aguas sin accidentes)?**

Si, se hizo una comida. Una paella era lo típico de la época. Ahora la cubierta se celebra con otro tipo de comida.....parrillada.....mariscada. Pero entonces....una paella.... era mucho!

**¿Asistió Jujol?**

Sí.

**¿Algún recuerdo especial de la intervención personal de Jujol? ¿Que otros recuerdos tienes de la directa participación de Jujol en la ejecución de la obra?**

Cuando “escribía” en las paredes se sentaba en una silla bajita, tapado con una manta (era invierno y hacia frío) e iba dibujando y escribiendo. Yo estaba allí a su lado y me decía “niño córreme la silla”, la silla no tenía ruedas, pero Jujol pesaba poco y yo con catorce años estaba muy fuerte, podía con él y la silla juntos.

**¿Jujol pintó la estatua del Sagrado Corazón?**

**(A finales del siglo XX el arqueólogo Vinzenz Brinkmann, demostró sin la menor sombra de duda que las estatuas de la antigüedad estaban pintadas de vivos colores en el pasado).**

Si, Jujol pintó la estatua del Sagrado Corazón, mejor dicho se vió “obligado” a pintarla por una curiosa circunstancia.

**¿Obligado? ¿Qué pasó?**

Si obligado por cambiarle la cabeza, la que ahora vemos es la segunda cabeza que ha tenido la estatua.

La propietaria quería que la capilla estuviera dedicada al Sagrado Corazón, su esposo encargó una estatua a un escultor (¿?) de Barcelona y quería que fuera una sorpresa para ella, ya que acordaron que no la vería hasta que estuviera colocada en su lugar , un pedestal encima del altar.

La estatua que pesaba mucho, costó mucho trabajo subirla, tanto por el número de personas que se necesitaron como por los medios de la época. (Térnales y cuerdas de cáñamo). Una vez colocada en su lugar, se invitó a la Sra. Carreras que fuera a verla y conocer su opinión; cuando la vió comentó que no le gustaba nada la estatua por la forma de la cabeza, la expresión de la cara y que no la quería; ordenando que la bajaran y la cambiaran por otra. Produciéndose una situación tensa e incómoda con el maestro de obra. Sr. Baltasar Virgili (mi padre) ya que éste se negó en rotundo, por el trabajo y los esfuerzos que había

tenido para subirla y lo que representaría bajarla para repetir el mismo trabajo para colocar otra imagen.

En la discusión estaba presente el arquitecto Sr. Jujol, que al ver el cariz que tomaba la tensa situación, propuso no tocar la estatua solo cambiarle la cabeza, la cual debía cortarse para colocar otra nueva que el escultor tenía que hacer de nuevo. La solución fue aceptada por la propietaria, aunque existía el problema del resultado que produciría la unión de la estatua con su nueva cabeza, ya que probablemente se notaría la unión.

La respuesta de Jujol, fue otra de sus genialidades, “yo pintaré la estatua para que no se note la unión del cuerpo con la nueva cabeza” y así lo hizo personalmente.





**¿Estas dos pequeñas estatuas no tienen nada que ver con Jujol?**

No, estas figuras son unos regalos de unos vecinos, posterior a la intervención de Jujol.

**¿Cómo era el trato de Jujol en el proceso de la dirección de obra?**

Muy bueno y muy agradable, digamos que casi no hablaba para no molestar. Con una gran educación, no levantaba nunca la voz.

*“Jujol como persona y como arquitecto me impactó”,* vi que era diferente por la forma de trabajar. Me hizo coger una gran afición al dibujo., observando como lo hacía y me dije: “yo también quiero hacerlo como él”. Desde entonces tengo una gran afición por el dibujo y por el trencadis.

**Ciertamente el resultado de ver dibujar a Jujol, penetró en Baltasar Virgili en vista de los resultados que a continuación se adjunta, especialmente por ser totalmente autodidacta**





La afición por el "Trencadis Jujoliano" también contagió a su hermano gemelo Baltasar, el cual ha intentado continuar la tradición mediante realización de cursos en el gremio de constructores comarcal, que ha permitido la transmisión de los conocimientos a los futuros profesionales de la construcción.

A continuación se pueden apreciar trabajos realizados en los cursos sobre "Trencadis" por albañiles de la zona.



Torre El Cucurull  
Roda de Bará - Pere Virgili



Ermita de Bará  
Roda de Bará - Pere Virgili



Arco de Bará - Roda de Bará  
Escuela de Trencadis - Prof. Baltasar Virgili



Residencia Banco de España.  
Roda de Bará  
Escuela de Trencadis - Prof. Baltasar Virgili

**Solo queda fijarnos en la composición general del mural detrás del altar, en la que parece existir una simetría en los adornos y cenefas. Pero en realidad existe una simetría.... Asimétrica!**

**Nos despedimos después de haber “saboreado un Jujol”.**

**Juan Mercadé.**- Descubrí a Jujol en Roda de Bara, por medio de mi padre Vidal aparejador de obras y natural de la localidad, siempre me comentaba esta pequeña gran obra de Jujol por muchos desconocida aun en el día de hoy y que al llegar a estudiarla con profundidad me despertó un interés especial hacia su persona y obra; culminado en el caso de la capilla Mas Carreras por la participación con una conferencia en la ceremonia de inauguración de la rehabilitación hace unos 25 años; circunstancia que me permitió conocer personalmente a la familia Jujol y que a partir de entonces me abrieron las puertas del archivo.

El estudio de Mas Carreras, me permitió conocer personalmente a Baltasar Virgili y Jansá, maestro de obra que trabajó con Jujol y con el que tuve numerosas y largas tertulias sobre el tema y que una vez iniciado el trabajo de la tesis y fallecido el padre, he continuado con su hijo Pere Virgili Gatell, que también lo conoció ya que participó como aprendiz en la obra.

Éste me ha descrito el lado humano de Jujol que lo conjugaba armoniosamente con el de arquitecto, el romanticismo de la ejecución personal de la obra y el artista que empleaba su mano no en sentido metafórico sino real de la misma.

Ver trabajar, mejor dicho ver crear en directo, debía ser muy interesante e impactante, especialmente el mural posterior al altar y toda la cenefa de rotulación perimetral, hoy empleando el lenguaje “moderno”, se podrían definir como un gran “grafiti”. Consecuencia de esta definición podríamos pensar de Jujol que ¿”fue precursor o grafitero inconsciente”.?

Muy interesante destacar la colaboración tipo “artist and craftsman”, en un proyecto de estas dimensiones, con los diferentes oficios y artesanos para todo el diseño de los complementos (marmolista, herrero, carpintero, pintor) y sobre todo la “siembra artística” que realizó sobre aquel aprendiz de catorce años,

respecto a dos disciplinas propias de Jujol, el dibujo y el “trencadis”. La afición por el dibujo en Pere Virgili ha ido creciendo, llegando a conseguir autodidácticamente un gran nivel, igual que en la aplicación del “trencadis”, que junto a su hermano Baltasar que imparte cursos para el Gremio de Constructores con el objetivo de mantener vivos los conocimientos de esta especialidad, han dejado huella de esta faceta artístico-arquitectónica, ya sea en obras que ellos directamente han participado o que simplemente han sido requeridos por la comarca, un poco a semejanza a lo que le pasaba a Jujol en su época. Si analizamos el estilo del “trencadis” de los dos hermanos, continuadores de este “arte”, habiendo tenido los dos el mismo origen jujoliano, existe una significativa diferencia en el resultado. Pere lo trabajaba con unas piezas pequeñas y su hermano Baltasar con unas más grandes, a pesar de ello los resultados en ambos casos son excelentes.

La huella que ha dejado Jujol en muchos apartados del arte, no tan solo como arquitecto si no como maestro y artista, es evidente en los ejemplos expuestos y en otros desconocida o inconsciente por el paso del tiempo, o por desgracia por apagarse el nombre a nivel popular a diferencia de Gaudí, pero podríamos decir que Jujol se contempla o interpreta desde una mirada.

*“Su maestro no fue Gaudí, lo sabemos de su propia boca, fue Gallissà”*

**JOSEP M<sup>a</sup> JUJOL I GIBERT**

C.3.3



## JOSEP M<sup>a</sup> JUJOL I GIBERT

Barcelona 27 de abril de 1934  
Título Licenciado en  
Filosofía y Letras  
Director Arxiu Jujol  
Hijo de José María Jujol Gibert

Entrevista realizada  
19 de enero de 2018

J.M. = Juan Mercadé Brulles  
L.B. = Lluís Bravo Farré  
J.M.J. = Josep M<sup>a</sup> Jujol i Gibert

Nos desplazamos a la población de Los Pallaresos, cercana a Tarragona, población donde vive en la actualidad la familia Jujol, sus hijos Teresa y Josep María. Nos recibe éste en el “Arxiu Jujol”, Sancta Sanctórum del universo Jujol, esta vez no en solitario para “bucear” en la infinita documentación recogida en el archivo, si nó para obtener datos de primera mano y en directo acompañado por el director de tesis Doctor Lluís Bravo Farré.

**Dentro de la incidencia de ser el hijo, queríamos con la máxima objetividad hablar de tu padre, como arquitecto, como artista y como persona. Bravo Juan Mercadé.- ¿Cómo era Jujol en la ejecución de sus obras especialmente en el apartado “artístico”?**

Josep María Jujol.- Tanto albañiles, como yeseros, pintores, todos decían que con el Sr. Jujol todos habían aprendido, el Sr. Jujol conocía todos los oficios de la construcción y daba lecciones, con mucha corrección y prudencia.

Otra actitud que tenía Jujol era emplear: “que le parece...”, preguntaba a todos siempre que le parece, con educación y el máximo respeto.

Su producción artística no tenía límite, básicamente giraba alrededor del dibujo, aunque no se limitaba exclusivamente a él. El “artista” aparecía en cualquier circunstancia y para cualquier petición o encargo, no necesariamente profesional, en muchos casos altruistas e incluso lúdicos. La inquietud creadora era constante, dibujaba, pintaba, esculpía, inventaba....!!



Un claro ejemplo es la gran cantidad de “Goigs” (\*) que realizó, yo he colaborado en que se conservaran en la Biblioteca Provincial de Tarragona, más de un centenar de ellos. Uno muy típico era el dedicado a Sant Antoni de Padua, patrón de la construcción.



Proyecto: GOIGS DE SANT ANTONI DE PÀDUA  
Autor: Jujol, Josep María  
Fecha: 1906  
Notas: Firmado por el autor.

(\*) GOIGS: Estampas adornadas con cenefas con oraciones y plegarias cristianas en muchos casos populares, dedicadas a Santos que acostumbraban a tener una gran devoción. Se podían “actualizar” cada año en la celebración patronal.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: GOIGS DE SANT SEBASTIA, MARTIR  
Autor: Jujol, Josep Maria  
Fecha: 1941  
Notas: Firmado por el autor.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: GOIGS DE L'ASSUMPCIO DE LA MARE DE DÉU  
Autor: Jujol, Josep Maria  
Fecha: 1944  
Notas: Firmado por el autor.

**Comentario: Aquí aparece una disputa que transcribo.**

**Patrón de los paletas o de lo que hoy decimos la Industria de la Construcción pero no de los Arquitectos. Nuestro patrón no es Sant Antoni de Padua, es "La Sagrada Familia en su huida a Egipto".**

Estás equivocado, mi padre lo tenía clarísimo y otros arquitectos también lo tienen clarísimo. La asociación de arquitectos, origen del Colegio de Arquitectos celebraban Sant Antonio. ¿Por qué celebraban Sant Antonio?

**Celebran el patrón de la construcción, el de los albañiles.**

Si es el patrón de la construcción, ¿los Arquitectos no son de la construcción? O es que hay arquitectos que sí y otros que no.

**Los "mortales" lo somos, los que son "divinos" se ve que no. El colegio de Arquitectos decía y dice que el patrón es "La Sagrada Familia en su huida a Egipto".**

No. Eso es un invento del año 1939. Este invento vino de Madrid en el año 39, mi padre lo celebraba siempre el 13 de junio festividad de San Antonio de Padua, en casa siempre hubo muy buena relación familiar y mi padre hablaba de todos los temas especialmente los lúdicos; por tanto de primera mano a través de él puedo asegurar que es un invento del año 39, acabada la guerra se miró de unificar toda España y se ve que en Madrid anteriormente lo celebraban así, porque no se había celebrado nunca en Cataluña de esta manera.

**A mí siempre en el colegio me había "vendido" y he celebrado con comidas, fiestas y actividades "la Sagrada Familia en su huida a Egipto", porque significaba que se llevaban la casa a cuestas. Y se celebraba el primer domingo de enero después de reyes. (\*\*)**

---

(\*\*) En la actualidad en España se ha unificado el patrón de la Industria de la Construcción, incluido los técnicos, el día 13 de junio celebración de Sant Antonio de Padua aunque el Colegio de Arquitectos de Cataluña, continua haciendo una pequeña celebración protocolaria el día hábil después del primer domingo de Enero pasado Reyes.

### ¿Qué relación tenía con los alumnos y como era en el tiempo de Jujol la Universidad?

Uno de los alumnos de mi padre que hace poco ha muerto era Leopoldo Gil Nebot (enero 2016), fue catedrático de proyectos y director de la ETSAB, hasta morir tenía la cabeza bien y de tanto en tanto iba al colegio, es una reliquia del tiempo de mi padre, otro que queda es Oriol Bohigas, pero éste es un alumno de última hora, entró a la escuela en el año 49, que es cuando murió mi padre. Federico Correa sí que había sido alumno más tiempo, explica que había hecho un curso entero, este chico entonces había venido a casa, mi padre recibía los alumnos en casa y además venían a la hora que querían, porque entonces despacho en la escuela no había, había sala de profesores y nada más, bueno y despacho de dirección.



Proyecto: Cripta.  
Descripción: Santa Eulalia Cripta – Catedral de Barcelona  
Autor: Gil Nebot, Leopoldo  
Fecha: 1914      Escala:      Medidas: 84 x 112cm..  
Biblioteca ETSAB: Nº inventario 5720      Cajón: 35  
Técnica: Planta y sección de dos columnas. Detrás escrito con carbón.  
Sepia y lápiz.  
Notas:



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



**¿Y con Gil Nebot has hablado alguna vez? Bravo**

Con Gil Nebot, no.

Mi padre murió con 69 años justo cuando se tenía que jubilar. Me acuerdo perfectamente. (Jubilación en la Universidad es a los 70 años).

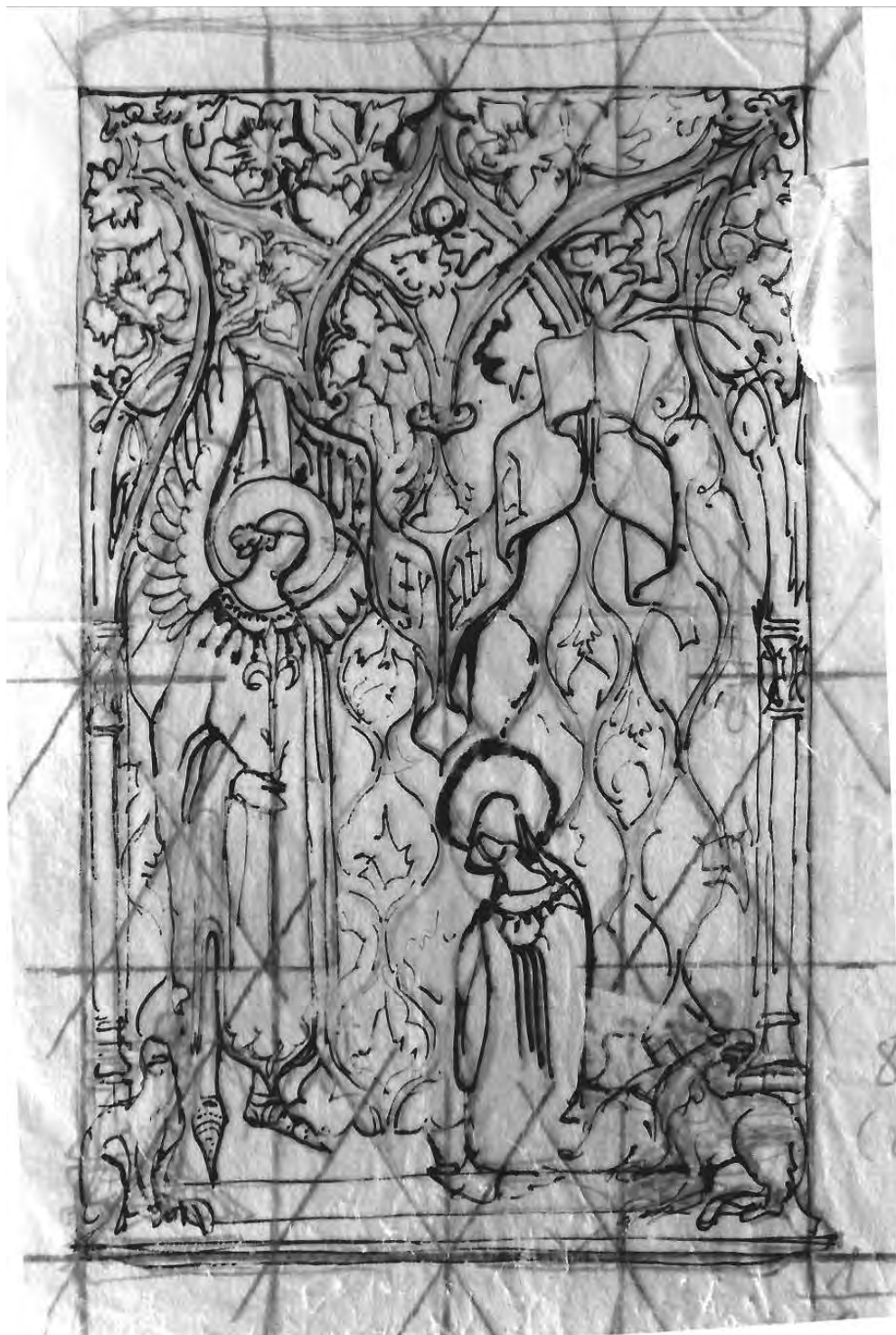
Yo iba bastante por la escuela de arquitectura con él. Cuando empezábamos las vacaciones de Semana Santa iba con mi padre a poner orden en su aula, donde quedaban papeles y dibujos de alumnos. Por esta circunstancia de conocer la universidad, cuando murió mi padre el secretario de la escuela me pidió que pasara a recoger sus cosas. Fue cuando el conserje que se llamaba Pio me habló de él, me dijo: “su padre era una bellísima persona”, “cuando se terminaban los exámenes siempre había alumnos despreocupados que dejaban las escuadras, reglas por el aula, yo las recogía y se las daba a su padre, que a su vez se las daba a sus alumnos de la escuela del trabajo”, era una obra social que hacía, para aquellos alumnos de poco dinero, jovencitos de 14 ó 15 años.

Mi padre daba clase en la Escuela del Trabajo y en la Escuela Superior de Arquitectura. Hay que recordar que daba clases en varios sitios.

Gracias a Rafols se toda la historia con todos los detalle de cómo fueron las primeras oposiciones que lo suspendieron, el que las sacó fue Francesc de Paula Nebot; de éste hecho se podría hacer una película, ya que los alumnos de la escuela de arquitectura en bloque vayan al apeadero de Paseo de Gracia a esperar el expreso de Madrid. Llega el expreso, baja del tren el Sr. Jujol y todos aplaudiendo....debió de ser muy emotivo.

**¿Hubo polémica en estas oposiciones?**

Bueno mi padre se desanimó, dijo que no se presentaría a más oposiciones; fue Gaudí que le pinchaba y al final se presentó a otras y las ganó, hizo unas oposiciones brillantísimas igual que las que le suspendieron.



Estudio previo ejercicio oposición a Cátedra.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Borrador previo ejercicio oposición a Cátedra.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Foto ejercicio examen oposición a Cátedra.



**¿Eran unas oposiciones para una asignatura de “Ornamentación, dibujo y composición”....?**

Entonces había una asignatura que ahora se reirían, ensuciarse las manos con barro se llamaba “Flora y Fauna”, consistía en hacer piezas de barro, propia de detalle y modelador de barro.

Mi padre estaba de auxiliar porque lo llamaron, todo esto lo explico en un libro, mi padre nunca dió ni un paso para entrar en los sitios, siempre lo llamaban, como en la Escuela del Trabajo y así entró como profesor de escultura, allí se encontró con Joan Bergós y Massó que también era profesor. Con éste hacían el montaje de las exposiciones de los trabajos que habían hecho los alumnos durante en curso en el aula de Jujol.



Virgen del Rosario 1922



Estatua ecuestre.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



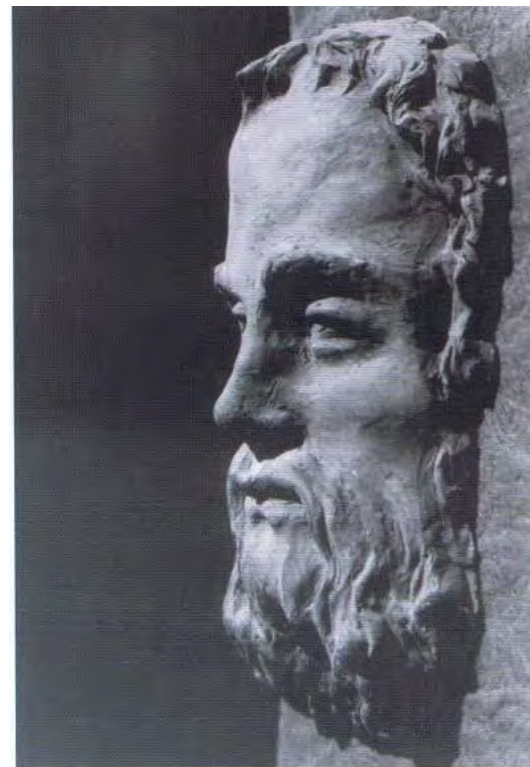
San José 1940



Virgen de Montserrat 1923



Joven 1943



Anciano 1948

Archivo Jujol

Por el aula de mi padre en la escuela de arquitectura pasaron arquitectos que después han sido muy buenos y reconocidos, algunos quizás ser no tan buenos pero que trabajaron mucho en Barcelona. Fijaros, entra como auxiliar en el año 1910 y acaba siendo Catedrático hasta el año 1949. Llegó un momento que todos los arquitectos de Catalunya habían pasado por él, todos !!, porque a lo largo de tantos años tuvo muchos alumnos.

Quiero explicar una anécdota: un día durante el año Jujol, dí una conferencia en el Colegio de Arquitectos de Madrid, acabada la conferencia se me acerca un señor, un señor ya mayor y me dice, yo había sido alumno de su padre por el prestigio que tenía, siendo un señor de Madrid hijo de Madrid, reconocía que el prestigio de la escuela de arquitectura de Barcelona no tenía la de Madrid, comentándome que fué a estudiar expresamente con mi padre, donde lo conoció, se acordaba de él, señalando que le impactó como profesor, como arquitecto y como persona.

**Nota:** Ganó oficialmente en las oposiciones en Madrid la cátedra de “Copia de detalles y modelados” en 1921 aunque es la Escuela de Arquitectura de Barcelona impartió la asignatura: “Dibujo de Copias de Elementos Arquitectónicos”

### **¿Crees que es acertada la calificación de “Jujol, fermento artístico”?**

Sí..!! Mi padre además de arquitecto, era un artesano completo, pintor, escultor, carpintero, herrero. Tanto él como los hijos hemos tenido siempre la misma necesidad, de ver más lejos, por ejemplo nosotros vemos una montaña y decimos que se ve más lejos, por eso mi padre siempre que podía hacia el “atorratge” (“el mirador”), es decir vivir en valle sí que le hubiese gustado, pero hubiese escapado montaña arriba. Proyectaba un chalet en plan pobre, pero mi padre siempre le hacia el “atorratge”.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Casa Gibert



Casa Camprobí



Casa Ximenes



Casa Bofarull



**¿Se podría considerar un precursor inconsciente del “Arte Povera” (\*)?**

La torre Codina de Badalona era del Ayuntamiento, es una casa muy antigua que tenía unas garitas. Josep M<sup>a</sup> Negre la compró y como las tres garitas y las piedras que las habían aguantado habían desaparecido, le dijeron a Jujol que había que reproducirlas, entonces Jujol hizo unas garitas con desechos de bóveda, recordando que lo más bonito es la escalera.

En Ecija y en Palencia no hizo nada de arquitectura, pero el taller Llobet sí. Mi padre trabajaba con ellos y tenía muy buena amistad, allí hizo muchas esculturas y muchas imágenes; tuvieron un encargo de una imagen para un convento de Ecija, Jujol les hizo el modelo, pero el solo hizo la parte decorativa y la imagen se envió a Ecija antes de la guerra. La imagen se conserva tal cual en el convento desde el primer día.

Respecto a Palencia, de alguna forma también realizó una obra pero que quizás deberíamos decir “artística” (\*\*)... En el pueblo de Alcover cercano a Tarragona había un chico que era capellán y muy estudioso, lo nombraron obispo de Ciudad Rodrigo. El señor Jujol y familia eran muy conocidos en los pueblos de la comarca, teniendo muy buena relación con mucha gente de esos pueblos. En aquel momento Jujol era un joven arquitecto y le pidieron “has de hacer la caja del asiento del Obispo”, esta caja de madera con muchos elementos de hierro, fue un diseño que se hizo en Barcelona y se envió a Ciudad Rodrigo para su propietario el Obispo, en un momento dado este señor asciende y lo pasan a Palencia y la caja se va a Palencia, cuando este señor muere, la caja pasa al museo diocesano de Palencia y allí está. Lo hemos comprobado.

(\*) Arte Povera. Su arquitectura especialmente en algunos proyectos más característicos se podría considerar como “arquitectura Povera”, refiriéndose no a la calidad del proyecto, sino del sistema constructivo y materiales empleados

ARTE POVERA: es un movimiento artístico surgido en Italia en la segunda mitad de la década de 1960, Fue llamado así por el crítico de arte Germano Celant, debido a que se utilizan para su creación materiales humildes y pobres.

(\*\*) Hoy se definiría como diseño industrial.



Año 1907

**¿Tenéis datos de ese diseño? ¿Tenéis fotografías? Bravo**

Está fotografiada en un libro de Jujol, pero no las tenemos.

**¿En qué libro está fotografiada esta imagen de la caja? Bravo**

Jujol a Tarragona. Es una historia que está en Alcover.

Tenía que volver a salir en el libro “Jujol dispers”

También tiene otro diseño en Epila.

**¿Dónde está Epila?**

Epila está en Zaragoza, al Sur de la provincia.

**¿En qué consiste este diseño?**

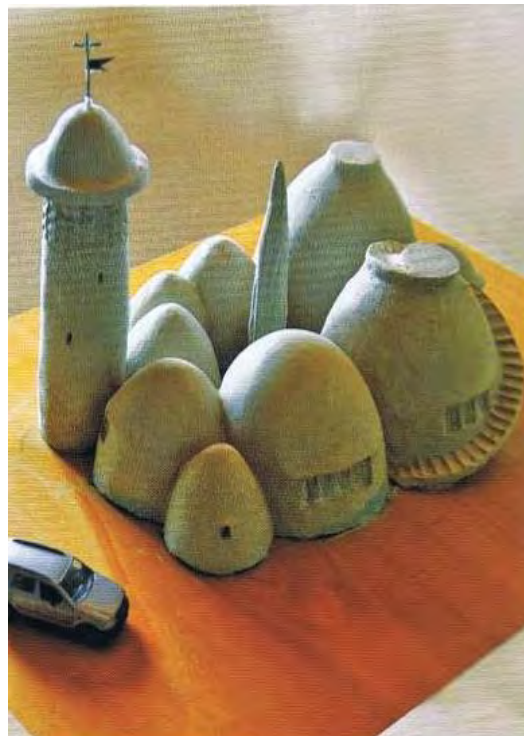
En Epila había un capellán, que empezó de capellán en Barcelona, era joven, pasó a ser secretario del Obispo de Zaragoza, posteriormente se fue a Zaragoza con un cáliz que había heredado de otro capellán que se había muerto; este capellán que se había muerto tenía amistad con mi padre, bueno..., conocidos de Cornellá y tenía familia en Sant Joan d’Espí, a través de esta familia de Sant Joan d’Espí se pusieron en contacto con Jujol, para que les diseñara un cáliz.

Epila por cierto vale la pena, tiene una iglesia, que no es una iglesia, es una auténtica Catedral, edificio que considero desproporcionado para este pueblo.

**¿Respecto a lo que había comentado del “arte povera” ....?**

Jujol de última hora, del año 1947, en este año el hierro estaba racionado debido a la guerra mundial, entonces mi padre tuvo una gran idea: “no se necesita

hierro para hacer una casa, para las vigas se pueden emplear cúpulas”. Esta casa de cúpulas tenía la intención de hacerla; íbamos los domingos a visitar las urbanizaciones que empezaban por las poblaciones del entorno de Barcelona, recuerdo ampliaciones de Sant Boi, Viladecans.... etc. Buscando un terreno barato, porque mi padre no tenía dinero, para hacer este tipo de obra. Pero esta idea que si se podría considerar “arquitectura povera”, quedó en idea.



Alzado, planta y maqueta de chalet económico. Jujol en Barcelona Pág.137.

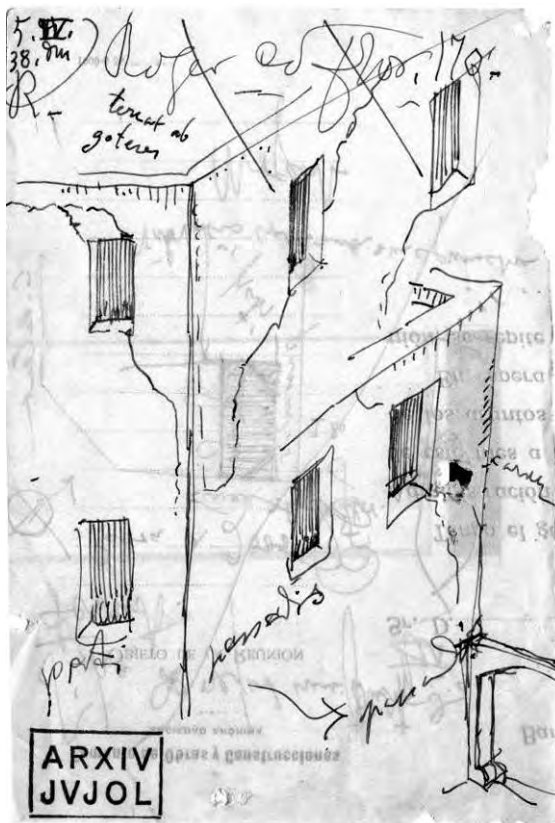
### **¿Qué comentaba de sus proyectos?**

Mi padre acaba su vida lamentándose, no hizo la arquitectura que él hubiese querido, decía “para sobrevivir te has de adaptar a la vulgaridad de la gente”, cuando podía ponía un detallito en sus trabajos de arquitectura, pero la gente le decía “eso subirá mucho el precio Sr. Jujol!!.

**¡Qué diferencia con Gaudí!! La arquitectura es un resultado de la economía!!**

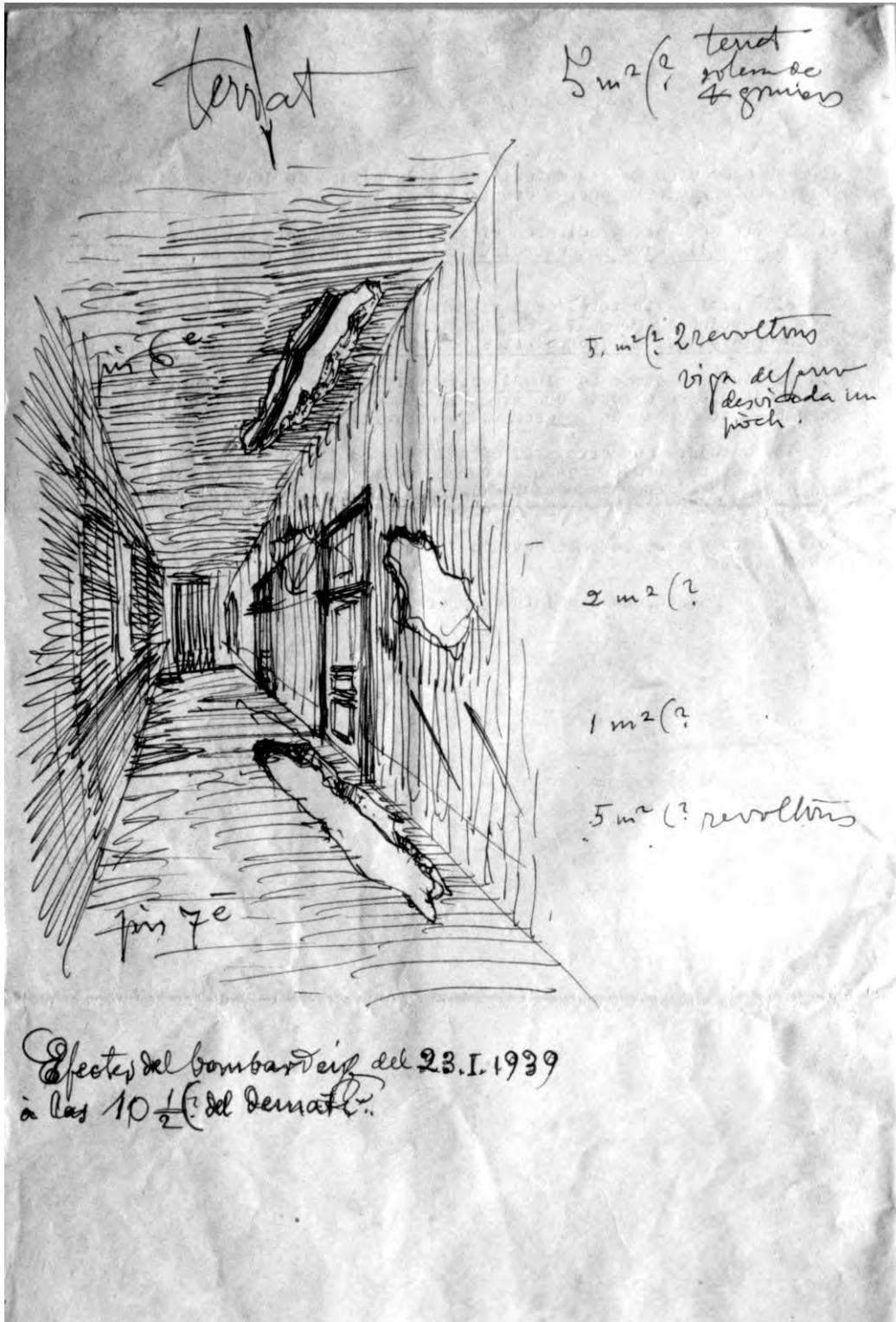
**¿Qué puedes comentarnos de su vida durante la guerra civil?**

Jujol ya era profesor cuando estalló la guerra civil, era una persona que no se significó políticamente, circunstancia que se podría considerar positiva, pero no siempre y especialmente en según qué círculos y entornos, pero si era muy mal momento para tener sentimientos religiosos. Las consecuencias fueron que la falta de la nómina de profesor, se notaba en su economía, pero su gran reconocimiento profesional, le permitió tener un trabajo que puede parecer simple pero que le permitía tener una importante ayuda económica. Su conocida "mano" para el dibujo reconocida por parte de sus discípulos, le facilitó ser contratado por un departamento del Ayuntamiento para realizar fichas - informes del estado de los edificios bombardeados en la ciudad de Barcelona.



Jujol en Barcelona Pág.110-111





Jujol en Barcelona Pág.113.

**¿Qué nos podría explicar de este “trabajo temporal”? ¿Se podrían localizar algún trabajo realizado?**

Nosotros solo tenemos algunos borradores previos, que después los pasaba a unas fichas. Estos están en una oficina de la calle Balmes, que ahora es Fomento de Obras.

Esto es en lo que trabajaba mientras duró la guerra. Mi padre se quedó sin trabajo, entonces fue Ángel Truñó un chico joven, que se introdujo en estos organismos y fue el que “enchufó” a Jujol gracias a que había sido un alumno suyo, tenía mucha amistad con mi padre y una gran admiración y reconocimiento.

Muchas veces no hacía solo bombardeos, sino que eran fallos de construcción o consecuencia de bombardeos vecinos lo que podríamos decir Patología de la Edificación.

**¿Quién considera que fue su maestro?**

Su maestro no fue Gaudí, lo sabemos de su propia boca, fue Gallissà, lo repetía muchas veces, lo quería mucho, se llevó un disgusto muy grande cuando murió Gallissà, es el que lo mete en el mundo de la Arquitectura. El libro de Gallissà se lo miraba mucho, más que nada por las ilustraciones.

No se miraba a Viollet, mi padre era creativo, no tenía nada que ver con el tecnicismo de Viollet.

**Parece ser que Dalí admiraba a Jujol, pero Picasso no, ¿por qué motivo debía ser?**

De Picasso no lo sé, en cuanto a Dalí, hay unas casas que son totalmente dalinianas, se pueden ver en el libro “Jujol Creatiu”.

**También se podría hacer un símil en la fachada de Casa Negre, en cuanto a relación o símil, de los finos y ligeros pilares metálicos que apoya la tribuna o carruaje (blow-window), para evitar el voladizo y los bigotes del “divino” Dalí.**

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Casa Negre.



Dibujo lúdico Jujol. Finca Miralles - Estudio Casa Negre.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Finca Hermenegildo Miralles Anglés. Gaudí arquitecto.



Mercado Santa Catarina – Miralles arquitecto.





Mercado Santa Catarina – Miralles arquitecto.

**¿Sobre la arquitectura moderna de Le Corbusier recuerda algún comentario? Bravo**

Mi padre era positivo, las cosas que no le gustaban, no las comentaba con los hijos.

**¿Arquitecturas extranjeras que le interesaran? Bravo**

La idea que tenía de la arquitectura ultramoderna, es de que la encontraba fría, mi padre era cálido y entonces...claro...

**¿Le Corbusier?**

La idea que hemos interpretado los tres hijos de la opinión que tenía, era que esta arquitectura tan futurista de “cajas de zapatos”, la encontraba fría, no le gustaba, no le gustaba recrearse con los hijos hablando o criticando, no era lo suyo, era una persona positiva. Por lo tanto una cosa que no interesa no se habla con los hijos. Yo tenía 14 años mis hermanas 16 y 18, la de 18 ya estaba estudiando magisterio.

**¿Y de arquitectos locales? ¿De qué Arquitectos hablaba bien?**

Hombre eso es muy delicado, fijado en el mundo artístico, son especulaciones, dudamos que a mi padre le gustase todo lo que hacía Gaudí. Cuando ves aquel tocador que tiene un espejo de oro, la mesa de la capilla de Jesús María de Tarragona, no puede ser que le gustase aquella mesa de la iglesia.

¿No sé si esto lo sabéis? ahora voy a publicar un libro que se titula “Jujol y Gaudí”, que puntualizamos las obras anteriores a la participación de Jujol y las obras en las que colabora Jujol, yo creo que será ilustrador este libro, mi padre admira a Gaudí le gusta mucho la arquitectura de Gaudí, pero suponemos que sus decoraciones , no le gustaban demasiado; por eso cuando Gaudí conoció a Jujol, pensó este chico hará lo que yo pienso y no tengo la capacidad de llevarlo a la práctica, hay más gente ahora que también lo ve así.

Hay comentarios que al respecto seguro que mi padre hizo, pero que ahora no nos damos cuenta. Éramos demasiado jóvenes, recordamos lo que recordamos.

### ¿Y de Domènech?

Domènech es el que hizo el Palacio de la música Catalana, un día íbamos él y yo solos, no sé si por amistad o porque la gente le tenía confianza, el caso es que salimos al balcón del Palacio en el primer piso, mi padre se reía de aquellas columnas, aquel muestrario de columnas, que utilizo esta palabra: “era chabacano”, en cambio el salón le pareció fantástico, respecto al interior del Palau consideraba que había cosas positivas y cosas negativas.



Fachada 1º piso Palu de la Musica.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Palau de la Música. Barcelona Domenech y Muntaner.

**¿Y Puig i Cadafalch?**

De Puig, no recuerdo.



Casa Palau Macaya



Casa de les Punxes



Casa Amatller  
Puig y Cadafalch.



Antigua Fàbrica Casaramona, hoy Caixa Forum.  
Puig y Cadafalch.

**¿Artistas, arquitectura italiana, antigua? Bravo**

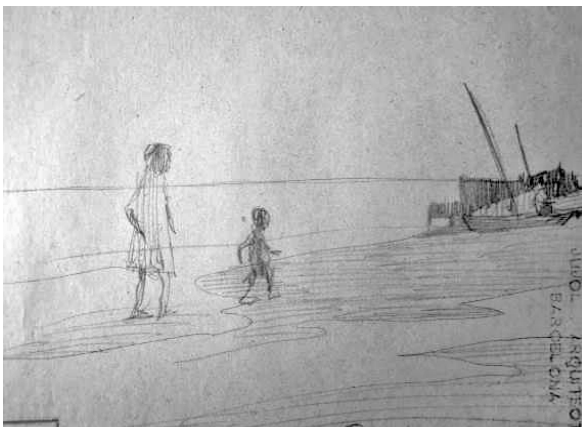
Una casa, que mi padre le daba valor, supongo que está catalogada, es aquella casa sencilla, de la calle Provença, donde vivía el arquitecto Puig i Calafalch, entre Rambla Catalunya y Balmes, la casa está intacta, bien conservada.

**¿Pintores, escultores, le interesaba el tema antiguo, como todos los de la época? Bravo**

Como pintor Sorolla. La escultura del renacimiento la admiraba toda, eso le facilito hacer la fuente de la plaza de España, además acababa de llegar del viaje de novios en Italia, fue a Roma, entra en contacto con el director de la escuela de arte Española en Roma y le ofrece trabajar allí, tiene la tentación y su joven esposa le dijo que no, Además tenía trabajo en Barcelona, el Palacio del Vestido para la Exposición del 29, si hubiese estado soltero seguro que se quedaba en Italia.



Sorolla



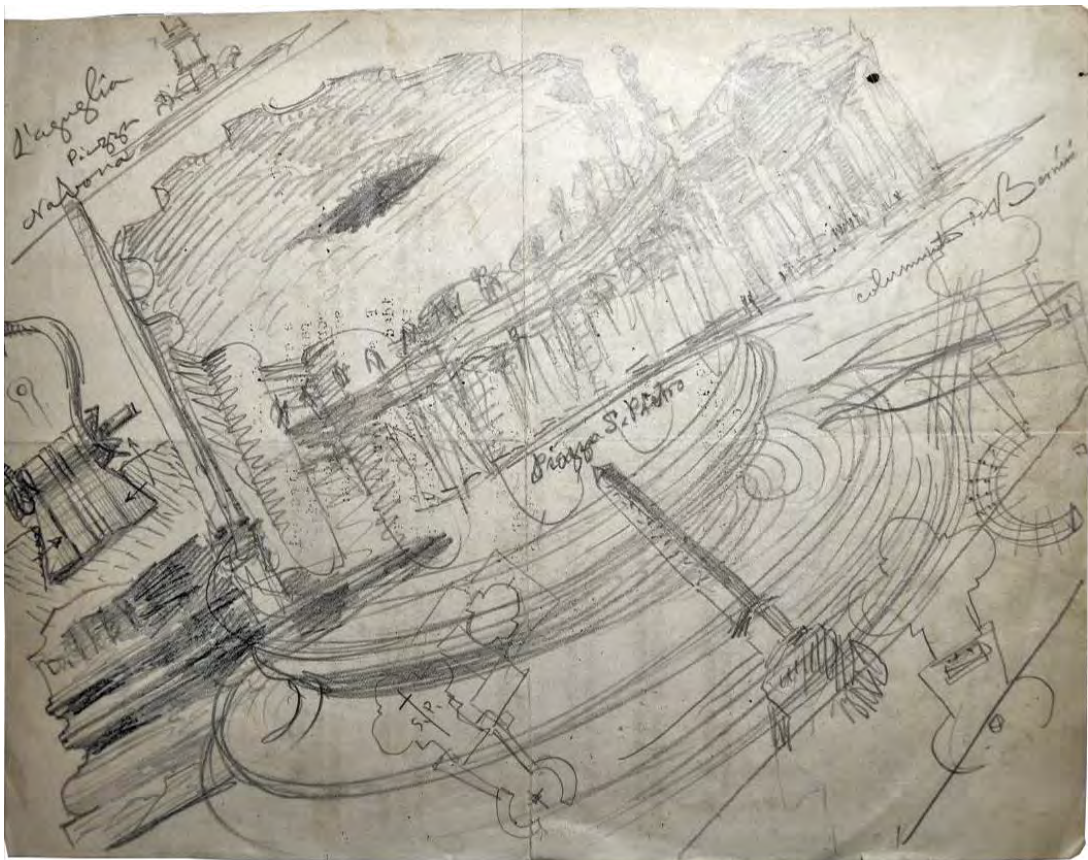
Jujol



**¿De este viaje no hay dibujos? Bravo**

No, no, no...hicieron muchas visitas, muchas....!!

**Durante las numerosas horas pasadas en el “Arxiu Jujol” recopilando dibujos para la tesis, encontré un dibujo de la plaza del Vaticano, que lo atribuyo a unos apuntes realizados “in situ”, que a continuación adjunto; entendiendo fué realizado durante el viaje de bodas y que creo ha pasado desapercibido por su propia familia.**



En el dibujo se puede ver las anotaciones: “L’aguglia Piazza Navona” “Piazza S. Pietro” y “Columnata Bernini”.

**¿Qué libros leía, como era su biblioteca?**

Revistas de arquitectura, la única revista que recuerdo de casa era “Cuadernos de arquitectura”, los guardamos, pero ahora no sabría decirle donde, tenemos el número 1, 2,3.....bueno hasta que murió mi padre.

### ¿Literatura por ejemplo?

No perdía el tiempo con literatura, en su juventud lo que si había leído eran todos los libros de Julio Verne, porque después nosotros cuando éramos jóvenes también los leímos, los mismos libros que el leyó, después de mayor no. Su biblioteca era esta, muy poca cosa. Su biblioteca estaba en el Ateneo, yo había ido con él, pero se hacían comentarios de que un niño en la biblioteca no era normal. Recuerdo que mi padre se sentaba allí y a mí me proporcionaba un libro de arte italiano con muchas fotografías, yo me dedicaba a mirar las fotografías, era una maniobra para que me aficionara, mi padre era muy prudente con todos los hijos. Si yo le hubiese dicho que quería ser mecánico de motos, me hubiese dicho que muy bien.

Esta biblioteca del “Arxiu Jujol” tiene muy poca importancia, un autor que le gustaba y que lo había leído más de una vez era Sant Juan de la Cruz, le gustaba mucho, supongo que lo había leído porque sabía muchísimo de la historia de Santa Teresa de Jesús, lo cual no es extraño, porque el nombre de Teresa se puede considerar de la familia, ya que la abuela, la madre, la esposa y la hija, todas eran Teresa.

### ¿Aquí tiene algún libro?



Sí, hay algún libro, pero la biblioteca es pequeñísima. Es que se daban dos circunstancias, las publicaciones de la época eran carísimas y si además ya las tenía en el Ateneo....

Mi padre iba por las librerías de segunda mano. Tenemos un libro que es

curioso de ver, esta tan usado, Diccionario Latino - Español y veis está



decorado, le costó 40 pesetas de 1938 durante la guerra. Este libro lo hacía servir muchísimo, sobre todo en los años 40 ya que hacía “latinajos” de decoración de iglesias. Empleaba mucho la tinta china, tenía un plato y mi madre le compraba unas pastillas que se deshacían con agua. Mi padre nunca utilizó gafas, de vez en cuando utilizaba una lupa para cosas muy pequeñas.



Tamaño cuartilla



Tamaño cuartilla



Detalle



Dibujo 2 x 3 cm.

**Volviendo al dibujo y su relación binómica con Jujol que puede explicar de sus inicios. De la formación en el dibujo. ¿De la escuela de Dibujo de Gracia?, ¿comenzó cuando decidió ser arquitecto o comenzó antes?**

Cuando mi padre empieza a ir a la escuela, suponemos que el abuelo nuestro, el padre de él maestro de escuela, muy observador, formador de criaturas, buen profesor, fue maestro en Tarragona, por eso mi padre nació en Tarragona, viendo las cualidades del hijo y como hombre de familia, pensó que su hijo va a ir a estudiar a la universidad, pidió plaza en Barcelona, no le salió plaza en Barcelona, pero sí en Gracia, fue a Gracia por aquel entonces un pueblo al lado de Barcelona ; por eso cuando hace el bachillerato, bajan muchos días a pie con otro chico hacia el instituto, que estaban en los bajos de la Universidad (Universidad Central de la plaza Universidad).

**¿Pero ya estudiaba dibujo? Bravo**

Simultáneamente el padre lo matricula en la Escuela Superior de Dibujo de Gracia, donde había una reconocida escuela de dibujo; en aquel momento él no pensaba en la arquitectura, suponemos que cuando vió aquel "Eixample" ("Ensanche") que se está urbanizando, que se empieza a edificar, va viendo edificios y va viendo cosas, entonces es cuando le salió la inspiración, la vocación, esto son suposiciones, después cuando su padre consigue plaza en Barcelona, consiguiendo la primera plaza en el concurso, se le destina a una escuela situada en la calle Abaixadors, en el barrio de Santa María del Mar, para ir al instituto tenía que atravesar la Barcelona antigua, la calle Pelayo, entonces veía casas viejas, casa antiguas y casas señoriales. Había casas que mi padre después comentaba.

**¿Nunca intentó que sus hijos aprendieran a dibujar? ¿O alguien de la familia dibujaba?**

Todos dibujábamos desde pequeños, la que destacó más desde pequeña fue Tecla, en cierta manera es discípula de mi padre, tenía un estilo propio haciendo pintura, el resto habíamos dibujado pero....



**Es curioso que al dibujar en las obras lo hiciera él directamente, pero lo de lo de pintar en general lo dejase para los pintores, aunque en algunos casos llegara hacerles las mezclas de las pinturas y empezar él a pintar.**

Mi padre tenía mucho trabajo, la gente se pensaba que hacía cuatro cositas, algunas muy vistosas, como el altar mayor del Vendrell. En Vilanova y la Geltrú en la parroquia, Sant Joan d'Espi estaba haciendo decoración, hay cosas acabadas y no acabadas. Decían esto es diseñado por Jujol, ¿no es realizado por Jujol!, La Capilla de Mas Carreras, días y días de trabajo,...es que el estilo de Jujol no lo puedes dibujar y dar al pintor y decir "haga esto". En Vistabella lo dibujaba él y se lo daba al pintor, con pautas de pintura hechas para que lo rellenara por dentro. En Vistabella había un propietario que era el "número uno" de Vistabella se consideraba como el amo de la iglesia y del pueblo ya que era el heredero del que había financiado la construcción de la iglesia y que no le gustaba nada el estilo de Jujol, hizo pintar todo el ábside de color crema, pasaron años, hasta que un alcalde dijo "esto no puede ser", ordenó rascar un poco la pared, por suerte vió que habían unas pinturas de Jujol, rascaron toda la pared y salieron fragmentos de pinturas, no salieron enteras, pero lo que si salió entero eran los dibujos realizados por él, siempre había su mano.

Los grafiados de la calle Verge del Pilar de Barcelona, se subió al andamio, y con un clavo muy grueso, los dibujó.





Maestro Vistabella  
Maestro de obras Ramón Brulles Jansá.

### ¿Escudos?

Él tenía la mano rota de hacer escudos. En la Sagrada Familia creo que hizo 18 porque el Sr. Oliva tuvo la idea de que cuando venía un personaje importante a



visitar la Sagrada Familia, básicamente eran Obispos y Cardenales, hacerles un escudo y ponerle adornos. Estos escudos como tenían mucha gracia hechos por el Sr. Jujol, los colocaban en la Cripta que ya estaba acabada. Hay una fotografía de antes de la guerra bastante mala

de la cripta, en la que se ven, tres escudos.

En Vistabella pensaron que podían hacer lo mismo y le pidieron que hiciera el



escudo del Santo Padre y del Arzobispo, del que solo se conserva uno, el del Santo Padre ya que el escudo del Arzobispo Vidal y Barraquer en Tarragona quedó destruido.

**¿Cuándo crees que empezó el interés de tu padre, el arquitecto Jujol, por el dibujo?**

Una hermana de mi padre, la tía Teresina doce años mayor que él y que murió dos años más tarde, decía de Josep M<sup>a</sup> que *la afición por el dibujo la tenía desde pequeño, no por la influencia de su padre si no por su espontaneidad, de mirar y saber ver, se*

extasiaba mirando las puestas de sol, mirando el mar de Salou, las nubes desde su ventana, todo esto antes de los nueve años, cuando vivía en la plaza de Prim de Tarragona, porque cuando tenía nueve años la familia se traslada a Gracia. Ya muerto mi padre ella siempre nos recordaba, que *Josep María de pequeño, ya cogía el lápiz y papel sin que nadie se lo digiera y dibujaba*. En esta época con el traslado de la familia a Tarragona muchas cosas y dibujos se perdieron, lástima porque *sería curioso ver aquellos dibujos infantiles que seguro nos harían reír*.

**¡O no! Viendo el Jujol arquitecto, artista....Quizás estos dibujos iniciáticos no contaminados por ninguna enseñanza, hubiesen podido servir para los primeros capítulos de un tratado de dibujo.**

**Juan Mercadé.**- Josep María Jujol y Gibert Jr, la circunstancia de la coincidencia del nombre con el padre provoca la “americanización” del suyo, añadiendo en su presentación la de “junior”. Responsable del gran legado de su padre en el denominado “Arxiu Jujol”, situado en un gran estudio en la parte superior de la vivienda de la familia, situada en el municipio de Els Pallaresos cercano a Tarragona, muy próximo a una de sus obras icónicas, la Casa Bofarull.

El archivo recoge casi todos los trabajos (especialmente dibujos) del arquitecto Jujol, que pacientemente su hijo Josep María, va ordenando y clasificando, labor infinita dada la cantidad de obra existente y a cual de mayor calidad.

El resto de trabajos están localizados en el Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y unas obras muy específicas, los “Goigs” en la biblioteca provincial en la ciudad de Tarragona.

La entrevista con Jujol Jr., nos ha permitido conocer el lado humano del Jujol arquitecto, como artista en todas las vertientes, casi podríamos decir como un personaje ilustrado del Renacimiento. Conocía la cerámica, la escultura, existiendo aun diferentes modelos, algunos con elementos reciclados, otras talladas con sus manos, trabajaba la madera pero a un nivel de “fineza” de ebanista, modelaba el hierro y sobre todo destacaba con el dibujo y la pintura, o sea dominaba las bellas artes, además de ser conocedor de los oficios, lo que podríamos decir era un “artist and craftsman”.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Piezas pavimento.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Flores botes de latas de conserva.





Piezas Jujol colgador – tirador diseñadas por Jujol realizadas en talleres Mañach

La entrevista, nos permitió ser conocedores de la relación humana con los alumnos que era de total proximidad, “recibía a los alumnos en casa que venían a la hora que querían”, la curiosa circunstancia de dar clases siempre relacionadas con las Bellas Artes en diferentes centros, y el reconocimiento por parte de los alumnos al irlo a esperar a la estación de tren después de las opiniones fallidas en Madrid, que tuvieron un resultado muy “opinable”, teniendo él el favor de los alumnos. La curiosidad de que fuera Gaudí, persona que nunca tuvo inclinación por la “academia”, la que insistiera para que volviera a presentarse a unas nuevas oposiciones, que brillantemente las sacó.

La cantidad de dibujos de todo tipo y formas que se pueden encontrar en el “Arxiu Jujol” permite afirmar que Jujol siempre tenía un lápiz en la mano o en el bolsillo y que sobre cualquier papel dibujaba constantemente, no siendo esto una aseveración gratuita ni una expresión metafórica, sino una realidad por la manera ejemplar y muy sorprendente de la cantidad de dibujos existentes en el archivo. Cualquier momento, tema circunstancia era excusa para dibujar.



Asistía a un concierto en el Gran Teatro Liceo o en el Palau de la Música de Barcelona, que eran en aquella época además referentes, templos de música, constituían eventos sociales muy señalados en la ciudad, y aprovechaba para dibujar con el pequeño lápiz que siempre llevaba en el bolsillo y en este caso con un pequeño bloc tamaño mitad de una octavilla.

A continuación se adjuntan unos ejemplos de estos dibujos realizados con trazos rápidos y muy simples, a la vez que expresivos. Los sombreros de las señoras señalaban el nivel social del evento.

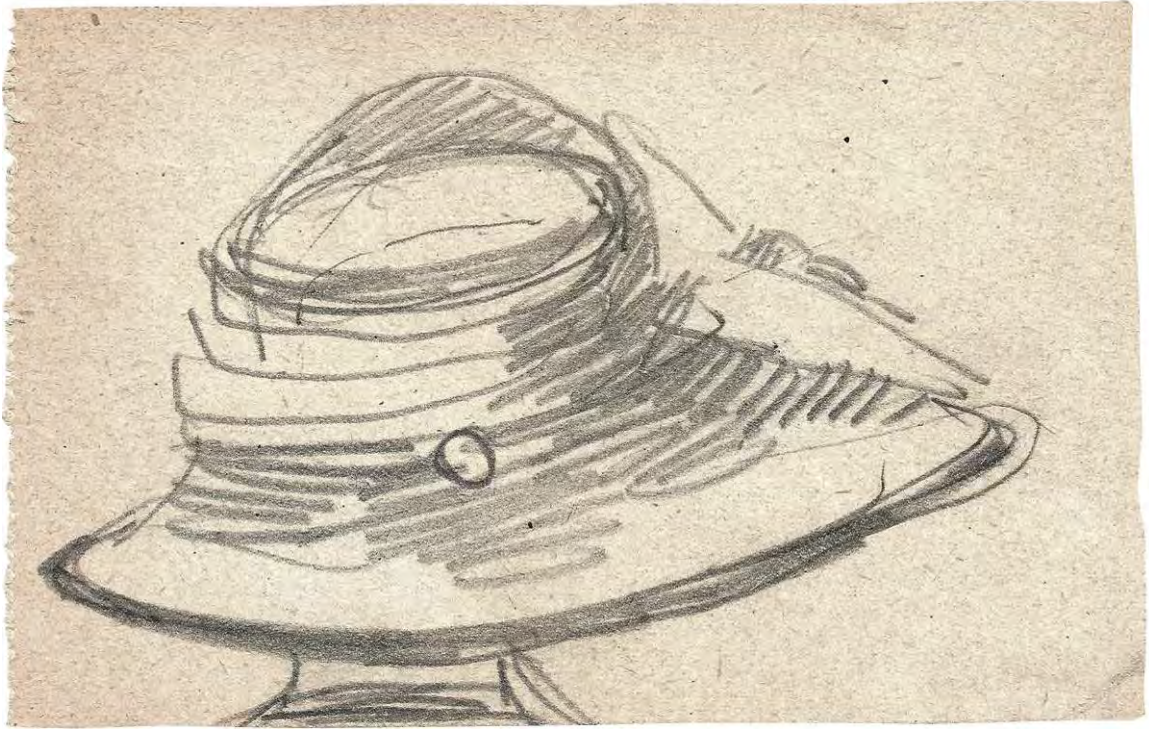


Palcos Liceo



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Público Liceo.

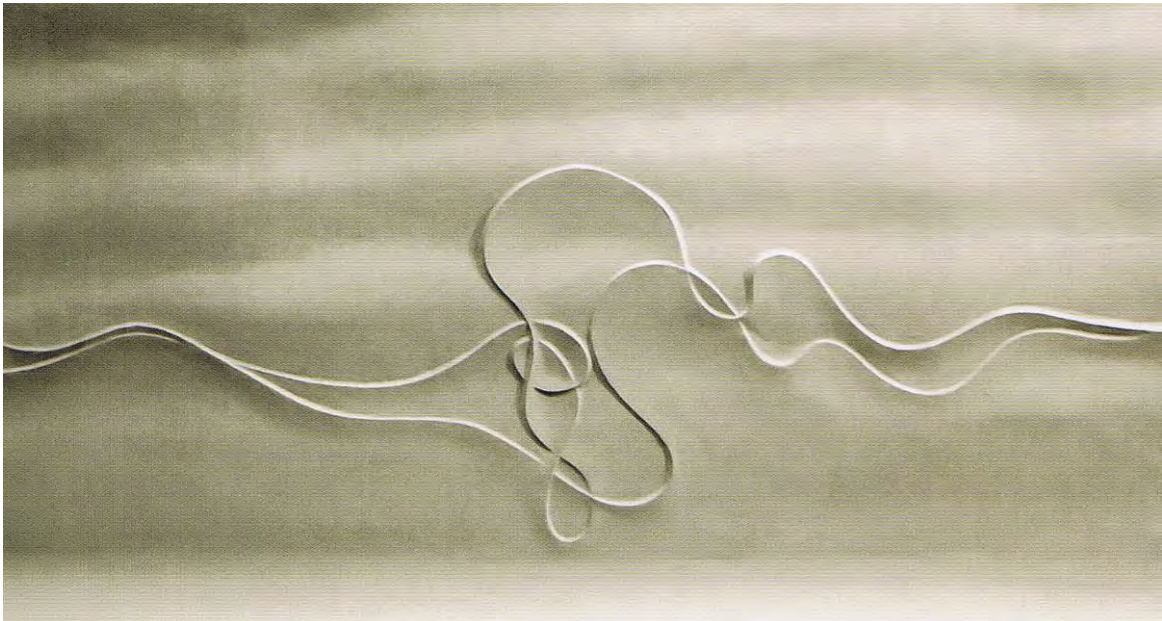
En el aspecto arquitectónico, vuelve a salir lo que todos los arquitectos que en algunos momentos podemos haber sufrido: “para sobrevivir te has de adaptar a la vulgaridad de la gente” y faltaría añadir a la económica del promotor, en el caso Jujol-Gaudí es muy claro, ya que los mismos clientes pero con diferentes

estatus (Empresario-trabajador y Obispo - cura de pueblo) se traduce en el resultado de su arquitectura.

Es “curiosa” también la opinión sobre los arquitectos foráneos y su arquitectura, definiéndola como “cajas de zapatos”, lo que decía de algún colega europeo y especialmente la de un espacio de una obra cumbre del modernismo en Cataluña, el Palau de la Música, respecto al “bosque de pilares” en la primera planta de la fachada principal comentándole a su hijo “era chabacano”.

Y para finalizar, retomando el tema del dibujo, quiero destacar algo que es muy significativo lo que decía su tía Teresina del pequeño Jujol: “*su espontaneidad de mirar y saber ver*” y la opinión de su familia respecto a sus dibujos infantiles “*seguro nos harían reír*”

Para Ruskin: *Recuperar la mirada inocente sería...producir,...!!”Un arte nuevo”..!!*



Techo La Pedrera.

*“Los gaudinistas lo han apagado...involuntariamente”*

**JOSEP A. LLINÀS CARMONA**

C.3.4





## **JOSÉP ANTONI LLINÀS CARMONA**

Castellón de la Plana 1945  
Título arquitecto 1968  
Profesor proyectos:  
ETSAB / ETSAV / LA SALLE  
Premio FAD 1977 - 1996 - 2006  
Alumno Jujol.

Entrevista realizada  
28 de febrero de 2018

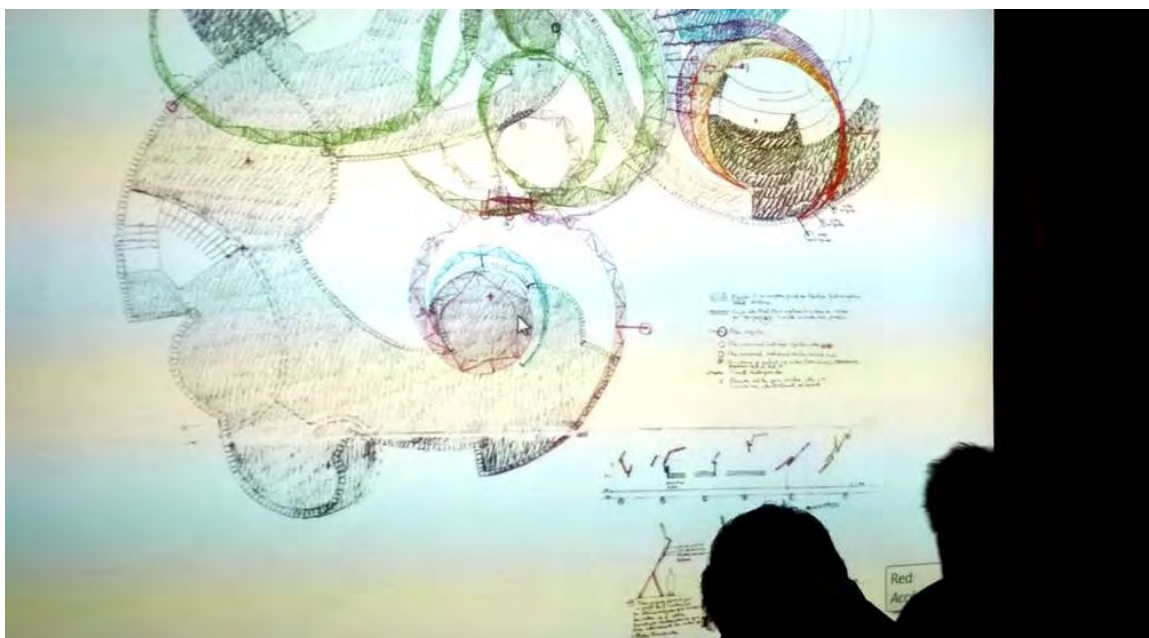
**J.M.** = Juan Mercadé Brulles  
L.B. = Lluís Bravo Farré  
J.LL.= Josep Llinàs Carmona

Visitamos a Josep Llinàs en su estudio profesional situado en la Avenida Republica Argentina de Barcelona. Nos recibe en la sala de trabajo donde nos encontramos con una gran maqueta. Comenta que es de un proyecto para Bogotá (Colombia) en el que está trabajando, manifestándonos que su fuente de inspiración es el “mundo jujoliano”. Sorprende la escala de la maqueta, aunque normal si pensamos en la forma de trabajar de Jujol como arquitecto y de un admirador como él , que ha intervenido como arquitecto en el proyecto de rehabilitación del Teatro Metropol de Tarragona (Premio FAD 1996) y del Campanario de la Iglesia de Ceixell(Tarragona)



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---





Facultad de Ingenieria Universidad Nacional de Colombia Bogotá

**Juan Mercadé.- Hace un par de años publicaste el libro. “Sospecha de estiércol” sobre la tienda (ferretería) de la casa Mañach.**

**¿Hiciste la maqueta de la fachada de la tienda de la Casa Mañach?**

Josep Llinàs.- En realidad hice parcialmente su reconstrucción y con todo detalle el rotulo, que es muy interesante. Os explico la historia....

Recibí una invitación para participar en la Bienal de Milán, en la que tenía como requisito la presentación de una obra pero a escala natural, o sea uno a uno, decidiéndome inicialmente por la fachada de la tienda y después, dado el tamaño, lo focalicé en el rotulo.

**¿Es cuando hiciste aquel aparato, vi fotos y yo pensé que será esto? Bravo**

Lo tengo aquí guardado, muy guardado, llegué a hacer el rotulo nada más, pero la fachada completa no, cuando lo devolvieron de Milán intenté montar la fachada, lo hice aquí en mi estudio, ves esta pared que tiene estas cosas, eso es la entrada, es lo que queda, hice unas fotos.

**¿Hubiese sido a escala exacta? Bravo**

No. La tienda era mucho más alta, eso era el rotulo. Hice como una fiesta y a la gente que invité, eran unas cincuenta personas, les envié unas cartas explicando de qué iba, estas son las cartas. Ves por ejemplo esta es la primera que estaba comenzando a montar, esto es aquella pared y después unas explicaciones de la tienda y el final es un telón, la tienda, la pared y aquí están los restos de madera de lo que había hecho. Bueno estuve meses....



**¿Esto está basado en lo que había allí,.....? Bravo**

Esto está basado en la foto que incluyo en el libro: “Sospecha de estiércol”, sobre la casa Mañach.

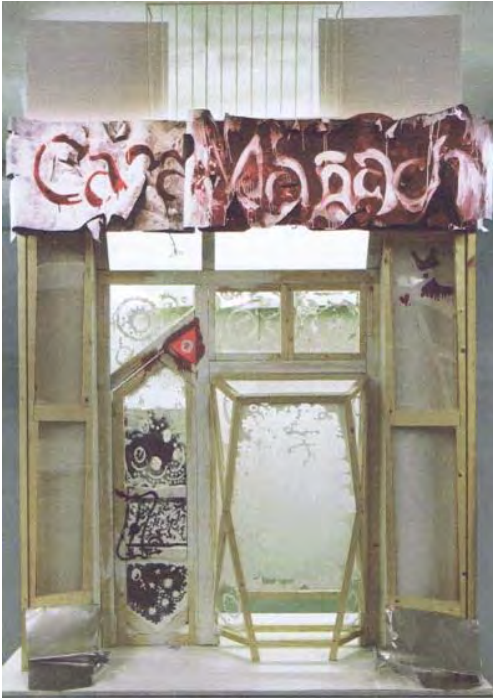
**¿Estas son las únicas fotos que quedan? Bravo**

Hay que señalar que nada más queda una foto de la Casa Mañach, repintada por el propio Jujol, esto es lo que quería explicar, yo a partir de esta foto y de la historia recogida en mi libro, hice esto, el rotulo iba aquí, pero no me cabía incluso queda más bonito, mezclado, esa foto la hice poniendo el rotulo aquí arriba que era la versión original.

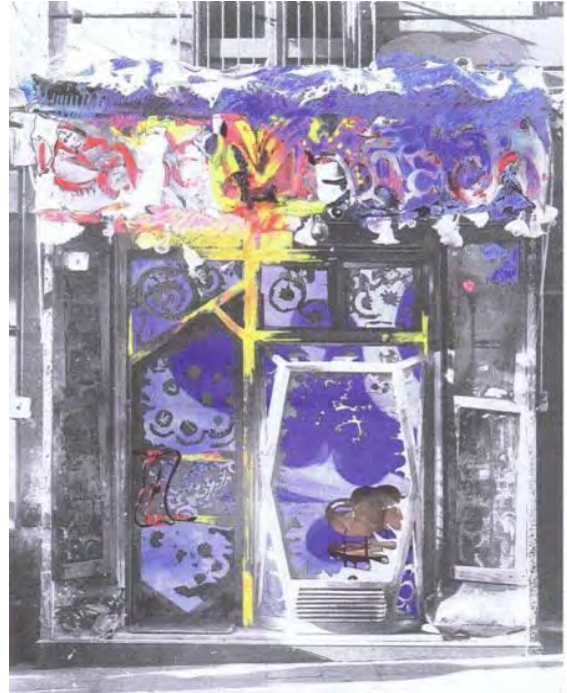
**¿El rotulo?**

Esta es la foto de cuando lo montaba.....operación que fué bastante compleja.





Montaje estudio Josep Llinàs



Libro Sospecha de Estiércol



Dibujo Jujol Interior Casa Mañach

### ¿Los colores como los seleccionaste?

A partir de esta historia del fuego, mi interpretación es que la casa Mañach es el recuerdo de lo que fue la semana trágica en Barcelona de “fuego y quema”, el fuego es lo que trato de explicar en el libro, el agua intercepta y el barco y el hombre que salva el sagrado corazón, los colores son el fuego el amarillo, el agua el azul etc...Mi teoría es que la interpretación que hacía Jujol es que el fuego subía por el lado, por eso se ve irregular, subía y llegaba aquí y en algún momento aparecía

un barco que evitaba que llegase al Sagrado Corazón, yo pensaba que empezaba aquí, pero que descubrí que después estaba aquí dentro del acero y este es el origen del fuego. El agua que viene de este lado hacia las Ramblas.



**Para entenderlo bien es recomendable leer el libro “Sospecha de Estiercol”  
Ahora no recuerdo bien, pero hace un año estaba leyendo, descripciones  
de personas que hablaban así del fuego.**

Hay una del hijo que es directa, es la que transcribe un comentario de Jujol a Buñuel. El hermano del cineasta, Alfonso Joaquín Buñuel era arquitecto y un gran fan de Jujol, tuvo la intención de montar una tienda de alimentación, con un diseño de “inspiración jujoliano” en que aparecieran como elementos de decoración elementos metálicos que chocan con juegos artificiales, ya que decía “Eso es muy de Jujol”.



- 1 Bernardo Buñuel Portales
- 3 Sauras (Vecino de Calanda)
- 4 Pepe Dominguín (Torero)
- 7 Rafael Santacruz (Negro Santacruz-Torero)
- 9 Domingo Ortega )Torero)
- 10 Alfonso Buñuel Portales**
- 11 Luís Miguel Dominguín (Torero)
- 12 Poveda (Vecino de Calanda)
- 2/5/6/8/13 ??

Alfonso Joaquín Buñuel Portolés, 1915-1961, arquitecto diseñador y artista surrealista, hermano pequeño del cineasta Luís Buñuel. Se relacionó con André Bretón y Max Ernst, también con García Lorca, Juan Benet, Chueca Goitia, entre otros, se distinguió con “collages surrealistas” especialmente sobre temas de homosexualidad (él era gay, circunstancia que lo distanciaba de su hermano Luís el famoso cineasta), por el contrario muy amigo del ambiente taurino, como se puede apreciar en la foto adjunta. Fue alumno de Jujol y gran admirador suyo, considerando la Casa Mañach una obra icónica de referencia para proyectos suyos, como el restaurante Ducal de Zaragoza, la Peletería Lobel y la Galería Clan de Madrid.

**¿Tu libro es Jujol a través de este proyecto? ¿Lo que se ve por las ilustraciones, aparte de estas cosas que dices de la maqueta, son dibujos que hicisteis relacionados con este tema?** Bravo

Toda esta historia, estos dibujos tan bonitos del fuego vienen del alzado original de Jujol, aquí están las intenciones, mi teoría es que como pasa muchas veces, cuando tu estas dibujando te distraes un momento y miras por la ventana. Yo pensé Jujol está haciendo un proyecto muy normal, pero es imposible que Jujol estuviese haciendo un proyecto normal, se distrae y piensa en la historia tan brutal de Barcelona, la semana trágica y empieza a dibujar esto que hace tan bien, dibujar al lado del plano.

**Si eso lo hacía mucho.** Bravo

Aquí estaría lo del fuego que sube por un lado y vi que había unas partes a lápiz, rectangulares, las otras partes a mano alzada que se levantaban, me surgió la idea de la proa que hay aquí, hay muchas cosas que creo están deducidas de esta idea en este dibujo.

**Lo interesante es que más que escribir, tienes que dibujar para entrar en estos temas.** Bravo

Este dibujo prácticamente y creo que es así, es un dibujo que inicialmente tenía la idea actual. Yo creo que la idea inicial era poner el rotulo, en el que salen como unos pergaminos que están en el dibujo original, era como darle nobleza,

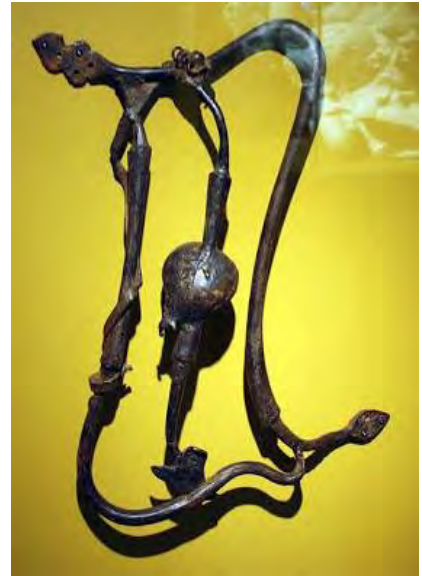
THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

pedigrí a una tienda normal y corriente, pero con esta historia de simetrías aparece lo del barco, lo del fuego y todo lo desplaza. El corazón inicialmente yo diría que estaba centrado pero lo acaba poniendo dentro de la Fe o sea aquí en un lateral, no sé con estas explicaciones si se puede entender que el diseño de la Casa Mañach está lleno de Sagrados Corazones, una silla, el tirador también, está aquí seguro, dentro de la "C", que es donde teníamos la popa del barco.



Mobiliario Casa Mañach.



Tirador puerta.



Vista interior Casa Mañach.  
Jujol Barcelona Página 47

Cuando lo presentamos en la Bienal de Milán, hicimos unos anexos para explicar las partes del rotulo, ésta sería la parte del corazón, teóricamente un alambre de espinas, recordando al Sagrado Corazón del que era devoto, agua, mar, letra “m” que a la vez era la inicial de Mañach; fuego....llamas; esta zona.... Estaba el recuerdo de los pergaminos iniciales, son como rollos de papel un poco húmedos.

**¿Tú antes de la maqueta hacías fotomontajes, tamaño foto o tamaño grande? Bravo**

Tamaño DIN A3, iba haciendo pruebas, eran grandes dibujos y después comencé a hacer lo del relieve.

**¿Están hechos en lata? ¿En hierro?**

Esta hecho en zinc, que se puede cortar con tijeras, con unas tijeras especiales, era bastante chulo, empecé por este lado, pero antes hice dos maquetas, una a escala 1:5 en cartulina, otra a escala 1:1 también en cartulina, así cuando empecé con el zinc iba más rápido.

**¿Y cogía bien el color el zinc?**

SI.

**¿Con una imprimación de base o directo?**

No, lo hacía directamente.

**¿Con qué tipo de pinturas?**

Con pigmentos naturales y un barniz muy caro.

**¿Pero con el azulete de Jujol no era posible?**

Si, el azul es el azulete de siempre, se ponía el barniz. Hay muchas partes de rotulo que son cartulinas enganchadas. No tengo habilidades para la pintura, aunque después sí que me animé, pero el rotulo tiene partes de cartulinas enganchadas pintadas, es todo como una cosa en movimiento que es bastante de Jujol, no tiene final y no tiene principio tampoco, porque al principio ya estaba.....

**¿Eso tiene que ver lo que dice Josep María Muntaner con el “Modelo Rizomático”?, ¿eso que dice de que no empieza y no acaba?**



**Un referente podría ser Enric Miralles que era un poco como Jujol, el tiempo que no se acaba nunca. Bravo**

Yo había estado con él, haciendo cosas de Jujol.

**Pero Miralles dibujaba muy bien, Jujol, en cambio intentaba no ser perfeccionista, ni estilista sino dibujar “distráido”, provocar la casualidad, que sea un tema más vivo. Bravo**

Jujol era muy hábil, pero muy hábil dibujando con las manos, iba más rápido que con la cabeza.

**Miralles también tenía una fijación con esto, intentaba no dibujar, porque sabía mucho. Si dibujas muy bien era como muy previsible. Eso que explicas tú de forzar el dibujo, de dibujar “distráido”, de que pase algo como Tapies. Bravo**

Pero este dibujo del rotulo era una maravilla, es un dibujo aéreo.

**Pero él puede dibujar esto perfectamente, porque incluso cuando era pequeño hacia unos dibujos académicos impecables.**

Pero al final es comparar este dibujo con esto que es teórico y que no sé qué es, pero que según las informaciones que existen, es un dibujo del techo de la casa Mañach, que comenzaba la letra “M” de María , es un dibujo de aquellos que vas haciendo, por ejemplo cuando hablas por teléfono y te sale, pero no sale esta maravilla, pero la diferencia entre ambas son tener 35 años y 70 años. Inicialmente tienes tiempo, pero hacia el final ya no tienes tiempo.

**Aquí hay una potencia que el otro no tiene.**

Claro porque es aquello que te decía, mientras piensas en otra cosa, vas dejando la mano libre.

**Éste lo comparo con el del Tapies, el de la calle Aragón, con Miralles de la Avenida Icaria, incluso del mercado de Santa Caterina. El ayuntamiento cuando ve estas cosas se asusta, y dice métemelo pero que no se salga; a Miralles le recortaron el portal del mercado, para ver la Catedral. El ayuntamiento se asusta y dice, bueno vale, pero no te pases de la raya, en**

**Icaria también, se iba con los palos y los monstruos aquellos, se lo admitieron a la vez que se lo recortaron. Bravo**



Avenida Icaria. Enric Miralles Arquitecto

**En Icaria no tenía mucho sentido, en el mercado quizás sí.**

**En Icaria también, era un orden muy diferente de la calle....que se iba perdiendo. Al final los elementos que formaban la pérgola, iban de cualquier manera, por aquí....por allá, grandes, pequeños....El ayuntamiento se asusta y empiezan los recortes, no tiene muy claro lo que va a pasar, aunque al final acaba cediendo siempre y cuando de aquí no pases, este me lo recortas....**

**Es un poco contradictorio, Miralles decía que él lo hacía gordo, para que se lo recorten y así después quede algo....porque si ya lo haces de entrada sin la pérgola, la Avenida Icaria estaría muerta. Bravo**

Pero Tapiés en principio es una versión muy de arquitecto, si tienes un espacio entre dos edificios muy altos y uno más bajito, es el marco para hacer algo, es una idea muy bonita, la idea que tiene un arquitecto, es subir cuatro o cinco plantas.



Fundación Tapies  
Domenech i Muntaner - Arquitecto.

**¡Sobre todo si las pagan!**

**Tú con Jujol has hecho el Metropol y el campanario de Creixell.**

Sí.

**El campanario de Creixell que se terminó con aquellos colores de los grafiados, bueno de las “racholas” (baldosas) que no se acabó de definir el color....**

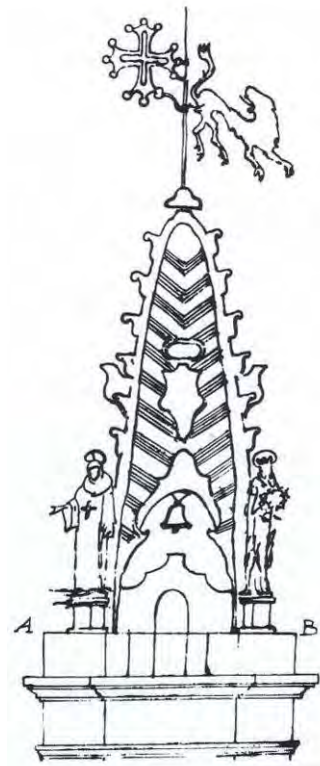
El campanario de Creixell cuando lo empezamos, había actuado el catedrático de historia Joan Bassegoda dándole grosor a los pilares.

**¿Bassegoda el padre o el hijo? Bravo**

Juan, el de la Catedral Gaudí.

**¿Qué nos puedes comentar de Creixell?**

El problema era el mismo problema de Vistabella, ponían hierro dentro de los pilares y estaba a punto de caer cuando se inició la intervención.



Projecte 1917



Lo que es muy bonito, es el león y la cruz y después lo de abajo. Jujol habría hecho unos dibujos que eran unas propuestas muy diferentes de la austeridad final, hice unos dibujos reinterpretando eso, pero lo que yo no podía era inventarlos.

### ¿No había documentación?

Hay unos dibujos, que los tengo, tengo todo un dossier que os lo puedo enseñar, pero había gente que decía que tenía que poner una "rachola" (baldosa) pero por insuficiente información no la puse de color, ha quedado a un nivel muy pobre de expresión.



**Pero a nivel de ruina está bien también. Bravo**

Sí, es lo que queríamos.

**De ruina y de aspecto, sí. Bravo**

**Pero sin información se tiene mucho riesgo.**

Pero si lo haces, es como si hicieras lo de la casa Mañach, esto lo he hecho con toda tranquilidad, yo diría que es una manera de restaurar también. Lo que hace Jujol es poner la construcción en el ritmo de la vida, el rótulo de la casa Mañach, no es así pero podrían ser dos planchas o tres de acero planas además lo vi mientras lo hacía, es un trabajo de calderero, haces esto sacas un trocito y comienza a tener vida, el plano empieza a tener tres dimensiones y a tener vida y mi teoría es que además de darle vida le da también uso, no sé si lo explico muy mal o lo entendéis. La Casa Mañach, tengo mi teoría de que Jujol si podía y así lo entiendo, pero prefería trabajar con materiales gastados, porque tienen más valor.

**Porqué tenía más valor o ¿por qué en aquel momento la situación económica no permitía otra cosa?**

Es como el vestido de una tienda o el que lleva años una persona. Es muy diferente su valor, ¿no?

**Pero yo aquí señalaría el factor económico.**

El dibujo este tan bonito del Vendrell está sobre un anuncio, yo he visto dibujos de Jujol que guarda el hijo, primero para hacer un plano se lo construía, cogía trozos de papel y los enganchaba, pero eso forma parte de su forma de trabajo, no es un tema estrictamente económico.

**Este sería el primer ecologista el primer reciclador.**

Bueno es que esto que decía del rótulo es que es así, yo lo hice haciendo muchas "trampas", hay un trozo que recortas y se convierte en un trozo de plancha, después lo coge él y lo vuelve a poner aquí y se convierte en un elemento más, no deja nada lo aprovecha todo.

**Van pasando cosas gracias a la idea esta. Bravo**

Es muy de una cultura rural, desde un punto de vista más cultural se convierte, en mucho más importante.

**O que tiene una historia, cicatrices, han pasado cosas.** Lluís Bravo Igual va al almacén y lo que encuéntralo lo utiliza...etc.



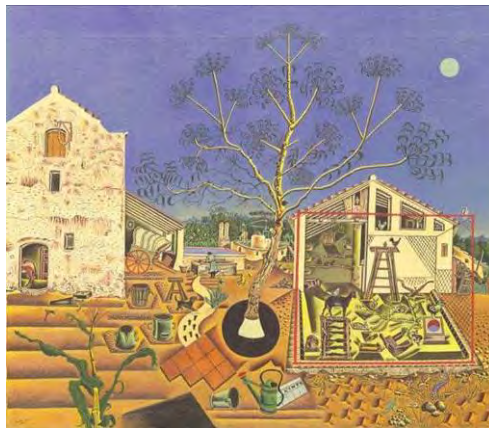
Puerta Casa Bofarull



Detalle puerta Casa Bofarull

**Bueno los chinos y japoneses hacen esto cuando se rompe algo, lo unen con plata u oro y entonces la pieza reconstruida es mucho mejor que antes de romperse, la cicatriz la rellenan, es una cultura. Bravo**

La de Jujol es una cultura natural y de hecho se puede apreciar cuando trabajaba cosas nuevas, como sería el caso de este rotulo. Una interpretación que también hago, es que aparte de estas manipulaciones lo va sometiendo al paso del tiempo, es como si la metiera dentro del agua, como si el aire le diera una ventolera y se deformara y comienza a expresarse así, lo somete a un uso intensivo como si fuesen dos o tres vidas, creo que es así. Toda la obra de la "Casa Bofarull", (Torre Gibert), es una obra desgarrada, pero no es verdad, la hizo así, es como si dijese no soporto una cosa nueva y la somete al tiempo. Entiendo que significa, que las cosas de Jujol están también muy deterioradas por su propio origen, para hacer una cosa así, corta, pliega, maltrata el material, lo deteriora, lo martiriza, su resultado es vivo pero también esta medio muerto, por eso la obra de Jujol tiene como una cosa que es súper bonita, desde su punto de vista de actitud es como una idea de desaparición y además yo creo que la casa, es una casa mítica ; se dice que justamente con el cuadro de Miro son elementos fundadores de la pintura catalana moderna, pero ahora que es visitada se está muriendo, yo no sé qué ha pasado, empiezan a poner barandillas y explicaciones y videos estúpidos divulgadores, pobrecita se está apagando.



La Masía. Joan Miró. 1922



**Los lavaderos de la casa Bofarull, son como una ruina de entrada, le falta el techo, queda una estructura. Bravo**



**Otro problema que tiene Jujol, es que la gente no lo conoce y eso es un pez que se muerde la cola, estoy de acuerdo en lo que dices pero si no lo das a conocer, la gente no conoce a Jujol.**

**Bueno lo conoce un tipo de gente....!! Bravo**

**Pero cada vez menos y dicen: “Jujol sorprende mucho, pero la alargada sombra de Gaudí que se proyecta sobre él, lo ha eclipsado”.**

Ahora ya no tanto, al principio sí, eso es de las cosas que su hijo está más crítico siempre. Los gaudinistas lo han apagado.... involuntariamente.

**Si si, ahora parece que hay un movimiento, Juan José la Huerta director de la Cátedra Gaudí, lo tiene en cuenta.**



**Es que la gente normal lo que más les gusta de Gaudí, muchas veces es lo de Jujol, pero no lo saben. Lo presentamos un poco en un Master que hicimos en China, los chinos se sorprendieron con la obra de Jujol... Esto no es de Gaudí, es de Jujol, es lo que más les gusta, los colores, la cosa vieja. Bravo**

Es más sensible, no sé, hay muchas diferencias!!

**Yo creo que es una lástima, vosotros decíais que se está manteniendo vivo a Jujol, pero es porque todos lo conocemos.**

**Cierto lo conoce solo un tipo de gente determinada, que no es suficiente para que funcione. Bravo**

**Uno de los desastres más grandes es la Casa Milá, convertida en una fábrica de hacer dinero de la Caixa de Barcelona. El edificio se va deteriorando, pero lo mismo les da, podría ser un edificio como otro de Barcelona; pero los turistas como está en la guía de Barcelona van a verlo. A algunos les puede gustar pero otros pasan por allí como podrían pasar por otro lado, este edificio no está pensada para eso, Francisco Javier Asarta arquitecto que hizo la rehabilitación, se tira de los pelos, dice el edificio no está pensado para un flujo continuado de gente, pero claro poniendo a Gaudí en el mapa....!!**

Un día me explicaba su hijo, que el apellido Jujol cuando mueran ellos desaparecerá. ¿Sabes lo que significa esto?, es una familia sin ningún poder, él me lo explicaba así, yo encuentro que era extraordinaria su obra, tiene un gran valor, pero claro no existe, no tiene soporte, desaparecerá su nombre,

**Pero la familia Jujol quizás ha llevado la obra de Jujol y su legado como muy condicionada.**

¡Estoy en contra de convertir a Jujol en una cosa de excursiones de jubilados, está en otro nivel!.

**Tampoco se puede congelar, o momificar. Más vale hacer dibujos, fotos y documentarlo. Bravo**

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

En el Metropol hay cosas que parecen de Jujol pero que las he hecho yo, has de continuarlo, momificarlo es imposible es muy feo, ningún arquitecto, se puede momificar.





Escalera Casa Bofarull.

**Esta continuidad que tú dices, yo creo que será complicada, no habrá seguidores o los seguidores no tendrán demasiadas facilidades. Lo que piensa su hijo es que pasará el tiempo y al final no quedará nada.**

**Gaudí, aunque no seas estudioso aparece en cualquier sitio, Jujol no.** Yo he trabajado mucho con Alejandro de la Sota con el tema del Gobierno Civil de Tarragona, en el caso de Jujol creo que la actitud no es lo que se ha hecho con la casa Negre, es un muerto pintarrajeado, la Bofarull aún está más viva más orientada, pero han cogido el azulete de las

escaleras y lo han cambiado por una pintura plástica, es una cosa terrible. La propuesta que digo yo como arquitecto, se dice que un edificio está muerto!

**Creo que es parte de la cultura, no solo pasa con Jujol, es lo que se hace siempre.**

**De la cultura de aquí. Bravo**

Ya es hora de alguien diga, puede que tengas que dejarlo que muera y ya está.

**¿O interactuar de otra manera?**

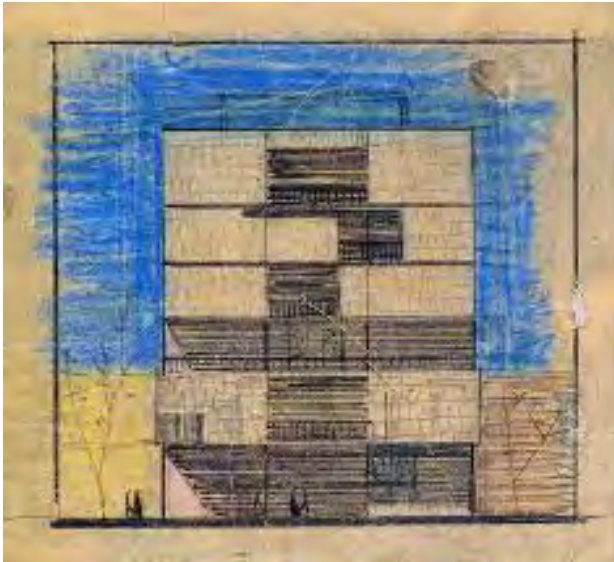
En el caso de Jujol, lo que han hecho es ponerlo en el siglo de la vida y de la muerte, el edificio no está destinado a la eternidad, eso es muy importante, Gaudí y los arquitectos todos se lo piensan.

No sé quién decía que una señora le dijo a Sota, los arquitectos tienen la ventaja que cuando se mueran su obra queda, a lo que Sota le respondió: "si, encima eso".

**Este tiene una tendencia a la entropía.**

Es muy bonita la obra de Sota del Gobierno Civil de Tarragona!!.

Era una obra experimental, era un tubo de ensayo, de lo que sería la vivienda colectiva.



Edificio Gobierno Civil Tarragona. Alejandro de la Sota. 1956-1964

**Es mucho más delicado que eso, que desaparece en cuatro días. Bravo**

Continúa viva, pero la fachada ya no hace falta, si ahora hay unas fachadas de vidrio, que es lo que quería hacer Sota.

**Si hubiese podido lo habría hecho todo de vidrio. Bravo**

El tema de restauración es un tema que se ha convertido en la coartada de la cultura más rastrera, más folclórica, más simplona.

**Pero eso que dices tú de la continuidad y el poder de los nombres, a Jujol ni se le daba ni le interesaba, ni habría movido un dedo; porque lo de la Sagrada Familia desaparecido Gaudí, lo normal hubiese sido que la continuara él.**

Jujol no tiene apellido, el poder está en manos aquí en Cataluña de cuatrocientos y si no estás dentro de éstos no eres nadie.

**El problema de la Sagrada Familia, es que cuando entras no te puedes acercar como en las obras. Bravo**



La Sagrada Familia es el ejemplo horroroso de eso que decías tú, de proteger y proteger, aquello es un monstruo, es una vergüenza, por mucho que traiga muchos turistas, es una vergüenza.

**Es un súper Business. Bravo**

Yo creo que hay muy mal rollo, tengo mucha manía a los curas, no a los Jujolianos si no a los Gaudinianos, yo creo que hay muy mal rollo allí dentro.

**Le pregunté al hijo y también a Bassegoda. ¿Cómo es que Jujol no continuó la Sagrada Familia, como arquitecto?. Lo normal es que la hubiera continuado él. Sin obtener respuesta alguna por parte de los dos, la conclusión a la que llegué fue un tema de personalidades y celos profesionales entre los arquitectos colaboradores de Gaudí.**

**No tocaba resortes de política ni poder, los otros pensaron ahora nos lo sacamos y él no luchó para ser el continuador. Bravo**

**Yo creo que hubiese sido un buen arquitecto para continuar al Sagrada Familia.**

Su hijo está escribiendo un libro para explicar lo que es de Gaudí y lo que es de Jujol, estaría muy bien, ya le diré que incida en este apartado.

**Explica un poco sobre lo que has comentado del Metropol. Tú has aportado cosas porque supongo que no todo lo podías deducir.**

Pero es que Jujol no terminó el Metropol, lo sacaron antes, no se sabe bien porqué, pero sí que actué sin ningún tipo de problemas, levantamos la pintura, aparecieron marcas de lápiz, que yo las convertí en colores diferentes, hacia muchas cosas de estas.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



El edificio tiene también la idea, el alzado es esto (dibuja!), aquí está la parte de arriba y aquí está la idea de proa, aquí la escalera que baja, hay todo un tema, por ejemplo esto es la proa, estaría visto por fuera, en realidad en esta parte de aquí había una puerta que se había convertido en un almacén, yo creo que se han cargado todo esto, si lo miramos en planta, si cogemos una figura, esto es el mar y aquí hay un barco que va en esta dirección, va así el agua, yo creo que aquí hay la idea de proa (continúa dibujando!), esta idea es la que fui introduciendo, vi cosas en planta y después vi que en el alzado podía continuar,

estaba destruyéndose, hay muchas cosas que Jujol no las había terminado, lo terminó un decorador que se llamaba Alarma. No sabe bien que pasó, pero lo sacaron.

**A lo mejor es porque se alargaba mucho. Bravo**

No sé porque, las obras tanto de Jujol como de otros arquitectos de aquella época, no había tanto proyecto.

**Tenías que estar mucho en la obra. Bravo**

Los que hay de la casa Bofarull son muy bonitos pero no son técnicos, en el Metropol el 90% se hacía allá, como yo creo que se debían hacer todas las obras de esta época, pero que también a nivel positivo es una maldición personal. Es verdad, lo tienes que pensar todo antes y cada día todos contra el arquitecto. Ahora resulta que si cambias algo de la obra cuando se está construyendo que es cuando entiendes lo que está pasando, no te dejan.

**Ahora lo han perfeccionado, porque este sistema último del BIM, ya no tienes opciones de los trucos que antes se podían hacer. Al final es como congelar el proyecto. Bravo**

¿Tú no sabes que pasará de aquí a dos años?

**Ahora no puedes estar en tu mesa proyectando. Bravo**

En este sentido, la manera de trabajar de los arquitectos de aquella generación; hacer los planos y confiar ejecutarlos subiendo el nivel en la obra, ha desaparecido.

**El plano recogía la idea y un poco más, y en la obra se iba haciendo.**

Eso ahora es imposible

**Por ejemplo para hacer estas rejas, quien las hizo fue Mañach, pero éste no se las podía ni imaginar sin estar Jujol a su lado. La ejecución debía ser con una total participación del “ejecutor” y del “ideólogo”.**

Pero lo hacían a medias

**¿Tenían que estar juntos los dos no? Bravo**

Tú hablabas de tu tío, (tío abuelo de Juan Mercadé) yo ahora ya no, pero conocías a otra gente que había estado con él?

**Sí. Los Virgilis de Roda de Bará que construyeron Mas Carreras, el padre Baltasar Virgili y los dos hijos que participaron. Pere y Baltasar.**

Yo por ejemplo hablando con el herrero, no recuerdo si era el hijo o el nieto, del que hizo lo de la casa Bofarull ; explicaba que Jujol llegaba estaba con él y le decía “gira por aquí y ahora vuelve a girar por aquí” a veces se rompía el hierro y Jujol decía “bueno ya hemos acabado” además les reñía decía, “malo más que malo”, los materiales tienen esta cosa, les daba vida y alma. **Bravo**

**Mas Carreras es más pequeña, Jujol iba a la finca que estaba al lado del Mas y pasaba dos o tres días, estaba a la obra.**

Nos explicaron unas monjas de las últimas obras que hizo, que no se bien dónde situarlas, puede ser en el Vendrell; que llegaba con el abrigo, era muy rápido pintando, se ponía a pintar el altar, sin sacarse el abrigo con un montón de lápices en la mano, las monjas ponían las manos detrás para mirarlo, iba súper rápido, era como un espectáculo.

**En aquella época por el nivel cultural de la población aún destacaba más; si bien es cierto que los arquitectos “completaban” el proyecto mientras dirigían la obra, también los había que no se acercaban a la obra, y “delegaban” la ejecución a los Maestros de Obra.**

**Para hacer este tipo de cosas, el herrero no lo hacía si no tenía a la persona al lado y ésta dirigiéndole. Bravo**

Antes él vivía en Barcelona y para ir a los Pallaresos tardaba todo un día. Se quedaba dos o tres días, y así y todo decía: “mañana continuamos”, había otro ritmo.

**En Mas Carreras normalmente estaba tres días, a parte de alguna temporada en verano.**

**¿Trabajaba en el ayuntamiento de aquí, o fue más tarde no? Bravo**

**En Barcelona no, en Sant Joan Despí trabajó muchos años.**

**¿Entonces lo de la fuente de la plaza de España? Bravo**

**Fue un encargo.**



El único encargo público que tiene Jujol.

**Este y el Palacio del Vestido, junto con el arquitecto Andrés Calzada, también catedrático ETSAB.**

**Tú sabes porque tuvo que ser neoclásico, fue una cosa suya o....Bravo**



Lo de la Plaza España es una historia, porque Jujol se casó en el año 26 se fue a Roma y se impresionó con el Barroco, tenía previsto quedarse un mes y se quedó tres meses, volvió cuando estaba haciendo el proyecto de la Plaza España, pero claro es una cosa especial la fuente, tiene muchas cosas de Jujol, tuvo mala suerte, porque todo el rollo de la fuente no era la aplicación del lenguaje Barroco si no el agua, la memoria es súper bonita; en la memoria del proyecto habla de chorros de agua, lo que pasó es que no funcionó, el día de la inauguración estaba acabada y no se puso en marcha, nunca salió el agua como él se imaginaba , yo siempre he hablado en este sentido y de esta circunstancia

, para ser un poco esquemático yo digo era una “arquitectura borrosa”, la arquitectura barroca filtrada por la visión del agua, es una “arquitectura borrosa”.

**Las fuentes de Roma son impresionantes con el agua. Bravo**

¿En cambio, que es lo que ganó? El Pabellón de Barcelona de Mies que es lo contrario, el agua de Barcelona estancada, quieta, es el esqueleto. Ahora mismo está más viva la fuente de la Plaza España que el Pabellón de Barcelona, yo así lo veo por lo menos en referencia a la fuente, está luchando contra el tráfico, está en medio de un caos.

**El Pabellón es una momia, súper momia. !! Lo van a exhumar. !! porque las pocas intervenciones que ha habido, cada una es peor, como diseño es no entender nada de Mies. Hay cosas de no tener ni idea, ni de que iba Mies, que era un hombre que todo eso le hacía una grima, es un calco de alguien, que no sabe ni calcando. Bravo**

Bueno yo de eso no se demasiado. Hay un artículo de Quetglas.... (Catedrático de Historia y Composición jubilado de la ETSAB)

**Quetglas no quiso verlo nunca porque vio las fotos y dijo ¿“y esto?”. El artículo aquel ha ido creciendo y está muy bien. Y de la manera que es Quetglas, no lo quiso ver nunca!, porque había visto las fotos y decía, esto no quiero verlo, siendo siempre muy reiterativo, pero para hacer el artículo, tenía que saber y me envió a mí. ”Puedes ir tú?” y yo fui....le expliqué....., el mármol está enganchado con silicona, el cromado no es cromado, es acero inoxidable, le di una lista y el hombre, lo incorporó todo, como diciendo, lo han enganchado con “moco”, pero era una copia de gente que no sabe que ni calcando puedes hacer un calco, no es tan fácil. Bravo**

Título del libro: El horror cristalizado.

Autor: Quetglas Riusech, Josep

*Síntesis: Porque desde sus inicios, el proyecto moderno ha encontrado en la descomposición de la forma -del individuo, de los valores- un paradójico refugio, bien distinto a la fatalidad del destino clásico: sólo es capaz de permanecer aquello que se adelanta en busca de su propia dispersión.*

*En su desaparición, disuelto en sus propios reflejos, el Pabellón deja y da lugar a la presencia de un clamoroso vacío, una ausencia llena de sentido, una arquitectura íntegra, que ha podido seguirse visitando en Barcelona en su propio emplazamiento, hasta haber sido sustituida recientemente por un parque temático de apariencia miesiana.*

*“El trabajo de Barcelona fue un instante luminoso en mi vida”: Ludwig Mies Van der Rohe. 1957*

Las cosas no se pueden copiar. Es una vergüenza, pero lo que hacen es un castigo. Pero se ve que cuando le dijeron a Mies de reconstruir el Pabellón, dijo:” vale lo arreglo”, lo cambiaré, decir eso es súper bonito.

**Bohigas le escribió y le contestó, “Ya te lo hago”, es hacer otro cambio, si lo queréis conservar lo cambiamos un poco y yo te lo hago. Bravo**

Lo cambiamos no, lo mejoro debió contestar!!. Recuerdo cuando le dijeron a Sota para intervenir en el proyecto de Gobierno Civil de Tarragona, comentó: ahora hay materiales mucho mejores.

**Pues.... para encontrar el mármol igual del Pabellón!!. Hubo un catedrático de la ETSAB que pasó mucho tiempo viajando para encontrarlo.**

Hacer eso, es trabajar en el sentido más feo.

**Pues hicieron una pre inauguración y en la cubierta se puso aislamiento, así aumentó el grueso y al final pusieron un tejadito, a Mies lo que le importaba era lo que se veía, vino un tío de Nueva York de su despacho y dijo esto fuera y se tuvo que rehacer todo. Bravo**

Pero eso es una cosa efímera que se convierte en una cosa permanente, cambia desde el punto de vista sustancial, seguro que se tenía que poner aislamiento y muchas más cosas.

**El artículo de Quetglas estaba muy bien, además incluye a Rubió, va creciendo ahora ya es un libro (\*), primero un articulito de una revista que hacia Quetglas, después se ha convertido en un súper libro. Antes era una revista que la hacía toda él, porque yo le ayudaba, pero la trabajaba toda él, se llamaba “El carrer de la ciutat”, donde hizo el primer artículo. Después fue cogiendo cuerpo, y se hizo un librito que está muy bien, donde recoge las impresiones de Rubió sobre el Pabellón, pero en aquel tiempo a Solà Morales (\*\*), que Quetglas lo tenía “enfilado” se le ocurrió decir que el Pabellón estaba bien, acabó siendo un artículo contra Solà Morales. Bravo**  
Ahora, Quetglas me ha dicho que se lo quieren encargar, ha escrito un libro súper bonito, sobre el Pabellón.

**Sobre Le Corbusier? El de Ronchamp. Es un “cacho” libro!! Bravo**

Yo lo he leído y es súper bonito, está escrito como si no supiera mucho, pero sabe mucho, está escrito sin hacer cultura, está explicando cosas.

**Al principio era ilegible. Bravo**

Eso es una buenísima señal.

**Se pasaba una tarde para una página. Bravo**

**Estando jubilado, se tiene tiempo.**

**Bueno yo lo he visto, hace alguna cosa. Bravo**

Me lo encontré y me dijo, pienso que haré la presentación y que era el último libro que editaba.

**Alguna vez lo he visto, puede que esté viviendo más en Mallorca. Bravo**

Está viviendo en Mallorca, entre Poblet y Mallorca, pero actividad tiene, hace cosas seguro, hace cosas a nivel local.

**¿Qué edad tiene?**

72 años.

---

(\*) EL HORROR CRISTALIZADO Barcelona 2001 Edit. Altar.

IMÁGENES DEL PABELLON DE ALEMANIA DE MIES VAN DER ROHE

(\*\*) Sola Morales Ignasi. Barcelona 1985

ARQUITECTURA y CIUDAD. La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929



**Antes lo comentábamos, tú comenzaste arquitectura en que año? Y terminaste muy rápido, acabaste a los 26...Bravo**

Acabe en el año 69, acabe con 26 años.

Tú entraste en el 64.

**Yo entre en el 64, tú en el 63 y yo en el 64 con Pau Pérez, que vivía a aquí al lado con su familia, ahora vive a Reus. Bravo**

Yo tengo 72 años

**Yo hare 70 de aquí a dos días, me jubilan. Bravo**

Pensé que eras más joven, te he visto con cara....

**¿Y tú cuando dejaste la escuela de Barcelona?**

Yo hace muchos años, porque vi que no haría la Tesis y desde el punto de vista académico si no la hacía, tampoco podía perpetuarme con esto de ser profesor, además tenía mucho trabajo.

**Pero en la escuela de arquitectura del Vallés, estuviste muchos años. Bravo**

Sí. En el Vallés estuve muchos años.

**En la escuela de Barcelona estuviste con Moneo.**

Sí., hace como 15 años o más que dejé la escuela de Barcelona.

**¿En el Vallés con quien estuviste?**

En principio estuve compartiendo curso con José Antonio Martínez Lapeña y después estuve en la Salle Bonanova e hice una optativa sobre Jujol, pero ya muy marginal. Martínez Lapeña estaba en la Salle también.

**¿Y no has tenido añoranza de dejar la escuela?**

No. Tenía trabajo....Estuve en una época con Moneo, fue un cambio.

**La época de Moneo estabas en el grupo del Viaplana y todos aquellos.**

Bravo

Entró Moneo en la escuela y.... de hablar de la anchura que tiene un pasadizo a hablar de la arquitectura como cultura...

**Fue un subidón cultural. Bravo**

Después vino también Helio Piñón, me daba la sensación que me estaba perdiendo cosas.

**Yo recuerdo una edad, que decías, “me largo, ya estoy harto”.** Bravo

Llego un momento que sentía que no estaba aprendiendo, hay cosas más interesantes fuera.

**Helio Piñón era cuando hacía arquitectura súper....**Bravo

Tu estas dando proyectos?

**No, yo doy dibujo.**

**Yo dibujo y proyectos.** Bravo

Yo siempre he pensado qué proyectos tiene que ser de afinidad generacional.

**¿Jujol que daba?** Bravo

Composición.

**Jujol daba siempre asignaturas relacionadas con el dibujo, el dibujo es más agradecido.** Bravo

Estaba en primer curso, cuando explicaba que le cayó....”la taca” (la mancha)

**Eso no sé si lo explica, Bohigas o Correa.** Bravo

**Sí, eso lo explica todo el mundo.**

El librito ese del hijo también lo explica. Cuando lo leí, me incrementó la admiración por Jujol.

**Hay mucha gente que lo recuerda, por ejemplo Coderch, no hablaba mucho sobre él, pero era uno que lo respetaba mucho.** Bravo

**En una entrevista que el arquitecto Enric Soria le hizo a Coderch, le preguntó por Gaudí a lo que Coderch respondió “si, si Gaudí está bien, pero el que era bueno es Jujol”**

**En el libro de Enric Soria sobre Coderch, que en realidad es una entrevista, Coderch reconoció que le costaba mucho decir que Gaudí era bueno, a Le Corbusier lo tenía crucificado, decía que era un petardo, Mies se salvaba.**

Bravo

El libro es muy bonito, hay coincidencias, la rama individualista, nada de tribu, muy personal.

**Casualmente encontré una entrevista que le hicieron a Coderch unos estudiantes de arquitectura, de la que destacaría las siguientes respuestas:**

- *“Defina a Gaudí: Prefiero a mi antiguo profesor Jujol”.*
- *“¿Qué opina de esta entrevista? Que la he contestado”.*

**Y el tema este de la religión, un poco místico, un poco estético, cada uno a su manera. Bravo**

**El carácter tímido, místico, religioso también es todo.**

**Lo que pasa que Coderch, que era muy soberbio, en cambio admiraba a la gente súper creativa, le hicimos una entrevista cuando éramos estudiantes y al que no puso bien fue a Bohigas y todo su grupo, pero a Bofill le dejó súper bien, era la época en que Bofill aún no hacía columnitas, nos dijo, “Bofill un hombre bastante creativo” pero muy diferente de Bohigas, Coderch, era siempre.... Coderch.**

Coderch pertenecía a una generación de arquitectos españoles que se negaron a hacer arquitectura “fachenda”. Un ejemplo claro eran Sota y Coderch que eran muy amigos. La negación de Coderch fue hacer cosas derivadas de la arquitectura popular, utilizar las “racholas” (baldosas) en terrazas, el encalado de las paredes, las no ventanas, dejar la arquitectura sin lenguaje, todo eso es muy de Jujol. La arquitectura popular es muy cercana en el caso de Jujol, por ejemplo en sus altares tiene una cosa figurativa popular súper bonita, yo creo que Coderch está en esta línea, sin esta contención, porque no era el momento, pero siempre hay una voluntad en los arquitectos como Coderch, como Sotà de no hacer lo que te piden, en el caso de Jujol porque siempre trabajaba para la Virgen, no tenía clientes, en el caso de Coderch como Sota, decían no haré lo que me pides que es una casa, te conformaras con paredes como si fuesen el cerramiento de la casa. Esta bastante relacionado con hacer del trabajo una actividad, no sirviendo.

**El caso de Jujol es clarísimo. Bravo**

Es súper bonito, él trabajaba de otra forma.

**El cliente que se espabile, lo que pasa con buenos clientes se puede hacer, porque Mañach era una persona que sabía. Bravo**

Pero los clientes de Jujol eran muy exigentes, eso lo decía Carlos Flores.

**Quiero recordar que Pere Mañach, fue el primer marchante que tuvo Picasso.**

**Carlos Flores lo queremos ir a ver, tiene 90 años.**

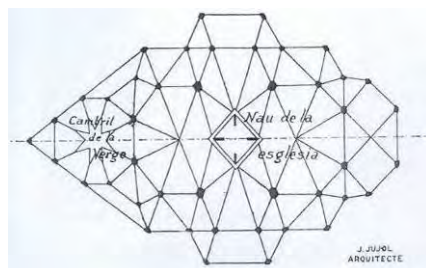
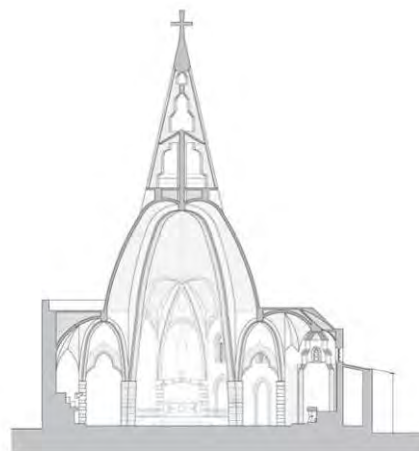
Es muy majo. Carlos decía:” Los clientes de Gaudí eran Obispos, los de Jujol era el capellán de pueblo”

**Eran los mismos Güell o el patronato obrero. El de arriba y el de abajo.**

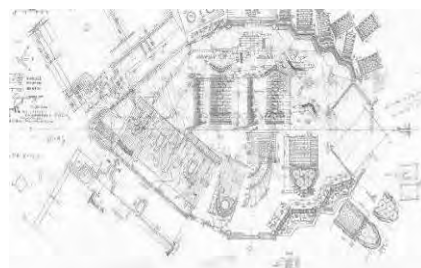
**Tú crees que hubiera hecho alguna cosa grande como la Sagrada Familia?**

Bravo

**Si tú coges Montferri y la multiplicas por cuatro, la colocas dentro de la manzana de la Sagrada Familia, es prácticamente igual. Me refiero en volumen.**



Proyecto.



Construida.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



**Federico Correa dice que Ghery es un admirador de Jujol y que el Guggenheim está inspirado en Jujol.**

¿En serio?

**Sí, me lo comentó en una entrevista que le hice.**

Es verdad que hay fans de Jujol muy extraños.

John Malkovich, también, y sabe mucho.

**Federico Correa está muy obsesionado, en que las cosas tengan vida, es todo una filosofía....Bravo**



Montferri.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Malkovich en el Teatro Metropol.



John Malkovich.- *"Me quedé parado frente a la casa sin saber por qué. La gente pasaba y me preguntaba si me encontraba bien. Supongo que sí, les respondía", confesó al auditorio sobre el día en que descubrió a Jujol. "Me quedé desconcertado.*

**Ghery cuando estuvo aquí en Barcelona dió una conferencia en el Colegio, dijo: "la conferencia se la dedico a aquella nena de allí" una nena de 16 años, que no sé quién era, va para ella, porque a mí es lo que me interesa.**

Bravo

¿A sí? Está bien. Es una cosa bonita esto que dices; esta conferencia la he dado para uno. Es como una cosa me dijo un amigo mío, López Peláez.

Fui a dar una conferencia a Madrid a las cuatro de la tarde y a la media hora, estaba todo el mundo durmiendo, terminé, acabé fatal desmoralizado y López Peláez, dijo “tú te equivocas”, en la conferencia siempre hay uno que le interesa mucho lo que dices. Es lo que es dar la conferencia para uno. Es lo que hizo Ghery, siempre hay uno.

**¿En las clases igual no?**

Igual, sino tú en las clases te vas retrayendo. Tú la tienes que dar para una persona que tenga la misma intensidad que tú, si haces lo contrario y vas buscando, vas rebajando lo que estás diciendo y acabas fatal.

**Federico Correa me explicó que Ernest LLuch le encargó el tema de arquitectura de los cursos de verano de la universidad Menéndez y Pelayo; invitó a Ghery, es cuando éste le explicó lo de admiración por Jujol, siendo consecuencia de esta aparición de Ghery en Cantabria cuando los de Bilbao le encargaron el Guggenheim, estuvieron allí negociando.**

¿Eso le dijo Ghery....?

**Sí. Eso Federico Correa me lo ha dicho a mí y he tomado nota, lo que pone Correa de su cosecha no sé, pero es textual, te lo traslado.**

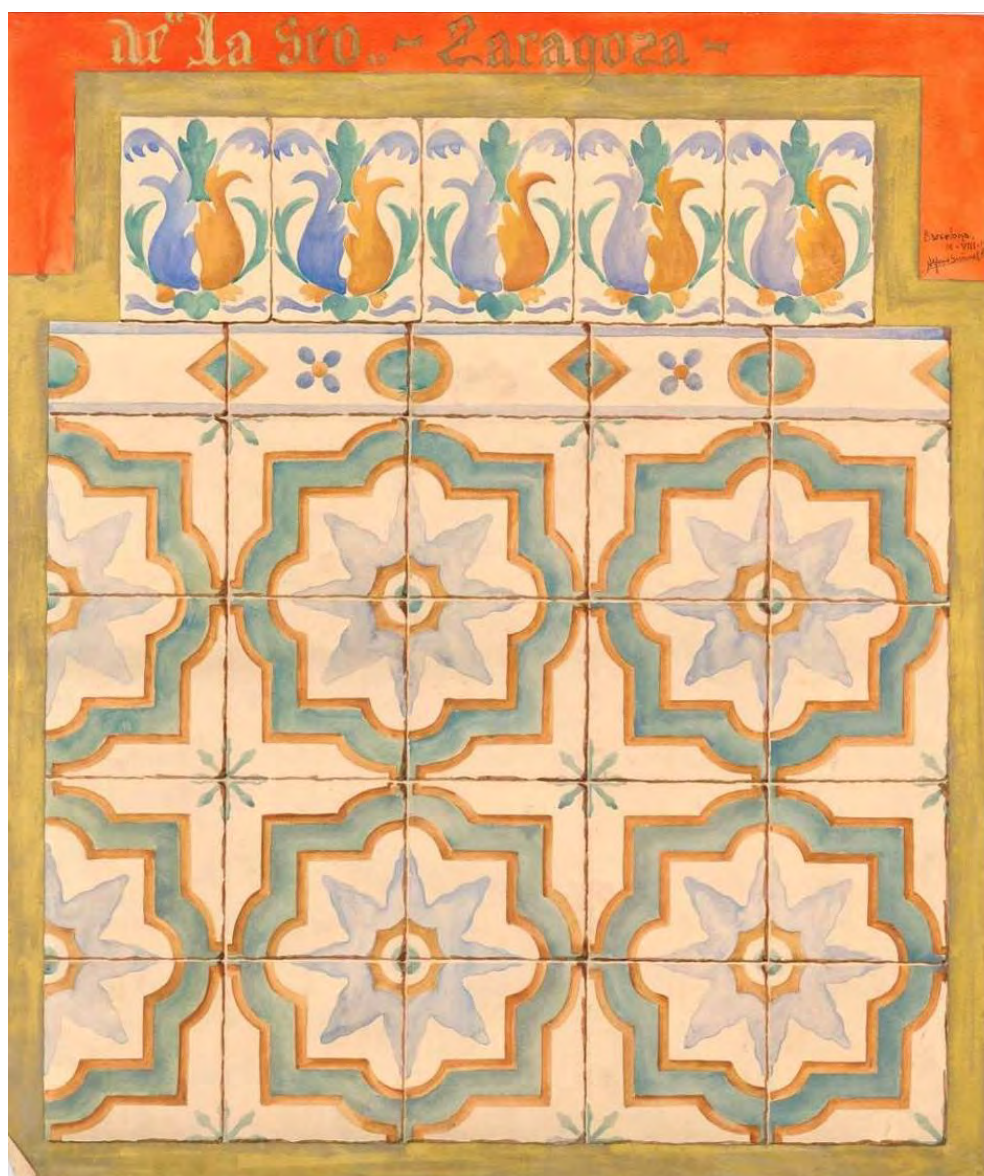
**Federico Correa es bastante de explicar anécdotas, siempre la misma, no es un inventor, siempre explica lo mismo. Bravo**

**Si piensas en las “esculturitas” o “manualidades” de lata que hace, ya puede ser que el Guggenheim salga de aquí.**

**Años más tarde, justo inmediatamente después de la guerra civil, Alfonso Buñuel, arquitecto y hermano de Luís Buñuel, acabó la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y dedicó íntegramente su Tesis doctoral a la Casa Mañach de Jujol.**

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---

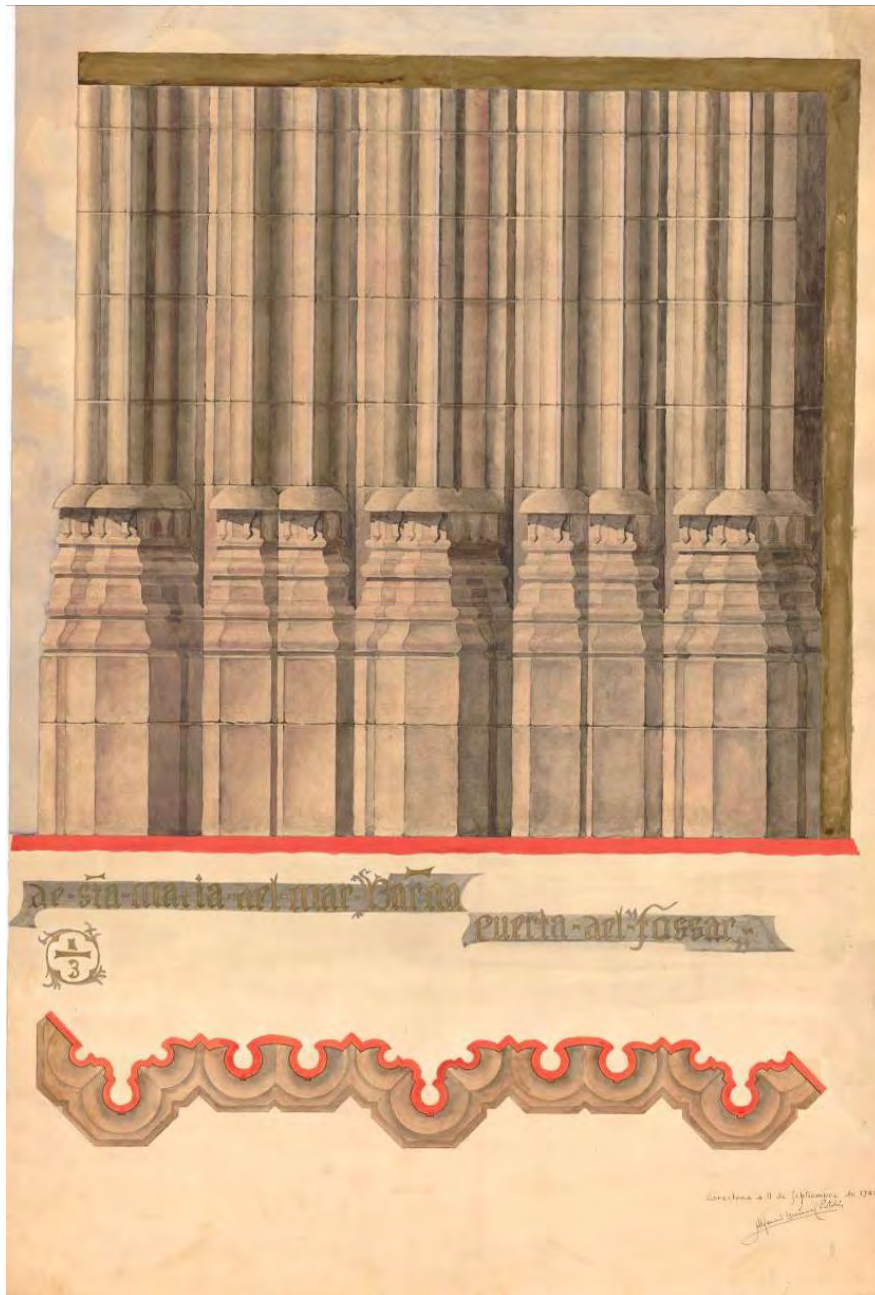


Proyecto: Baldosas de Valencia / Catedral – Zaragoza.  
Descripción: La Seo de Zaragoza.  
Autor: Buñuel Portolés, Alfonso.  
Fecha: 1940                      Escala:                      Medidas: 77.5 x 66cm.  
Nº inventario: 5744                      Cajón: 50  
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel.  
Notas:



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Proyecto: Santa María del Mar (Basílica: Barcelona, Cataluña)  
Descripción: Santa María del Mar. Barna: Puerta del fossar.  
Autor: Buñuel Portolés, Alfonso.  
Fecha: 1940 Escala: 1:3 Medidas: 126 x 84.7cm.  
Nº inventario: 5727 Cajón: 49  
Técnica: Acuarela, tempera y tinta sobre papel.  
Notas: El dorso de la lámina: "A. Buñuel". – A la cara de la lámina: "1/3"

**También me sorprende que Ghery, conozca como para opinar en profundidad y que le guste Jujol.**

**Todos lo pensábamos que todo lo había hecho Gaudí, hasta que aparece este señor y.... éste que ha hecho?, ha hecho lo mejor, lo mejor.....!!** Bravo

Yo creo que es extraordinario Jujol, es como Malkovich que descubrió a Jujol de vuelta de la Sagrada Familia, pasó por delante de la casa Planell, y dijo: “ ostras que es eso”? , yo creo que es muy autónomo, creo que la obra de Gaudí a mí personalmente no, no, no....

**Es otra.....Sin Jujol se queda como un “bocata” sin nada, Gaudí era el primero que lo sabía.**

La vida y la gracia era Jujol, tanto en sentido religioso y en sentido de gracia para hacer lo que hacía.

**Claro coger las piedras como las coge del suelo, ponerlas allá y ponerlas de aquella manera, ya se ve que, le está dando vida a todo, la cubierta recuerda a una almendra, fruto típico de la zona.**

Vistabella dices.

**Vistabella, Bofarull lo hace en varios sitios.**

**La Sagrada Familia cuando vino Tafuri, que para leer una página de lo que escribía te pasabas toda la tarde, decía cada palabra, súper culto no, culto al cubo!, lo llevaron a pasear por aquí y de paso a la Sagrada Familia, y dijo: “la arquitectura es bella o cuesta bruta?. Es “cuesta bruta” sin embargo cuando ves la Pedrera, te quedas mirando los hierros, más que en la piedra. Bravo.**

Es muy bonita la Pedrera, se ven cosas en movimiento, para mí la Pedrera es un edificio que me gusta.

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Iglesia de Vistabella



**La Pedrera es la mejor. ¿Os acordáis de la Pedrera cuando era negra?, era una potencia era, “acojo....” además no se veían las juntas, era negra brillante de carroña, era “acojo....”, negra negra, una chulada, el día que le lavaron la cara, parecía de plástico, ese día. Bravo.**

**Ese día fue impactante, después ya te acostumbras.**

Deja de ser habitada, el edificio de la Casa Negra la primera “puñalada” es que deje de ser habitada.



**Eso es fatal. Bravo.**

**En la Pedrera, yo creo que aún hay uno que vive y que no quiere marcharse.**

**Como el poeta el Espriu que murió, a mí no me echan, solo salgo con los pies por delante.**

**La Pedrera debería de ser negra por el humo de la calle Aragón y eso que había cuatro calles de por medio, pero por la calle Aragón pasaba el tren al descubierto. Bravo.**



Yo creo que el sistema de desgastar la piedra, era como un guardapolvo.

**Tiene mucho relieve aquella piedra, es fácil que se ensucie.**

Las piedras horizontales también acumulan más suciedad.

**La carbonilla ayudaba al relieve.**



Casa Milà. Estado original



Casa Milà. Estado actual

¿No quieres preguntar nada más?

**No, porque viendo tu libro puedo estar preguntando una semana.**

**Decías que tenías un dossier de algo, querías enseñarlo.**

A sí, es de Creixell

**¿Algo interesante de cara al dibujo?**

Con su hijo mire todos sus dibujos, los fotografié y tengo el dossier este, pero creo no tiene especial interés.

**La arquitectura de Jujol es una arquitectura, que sin el dibujo no se entiende. Como dibuja con los materiales, con el hierro, son los mismos dibujos que los llevan allí. Bravo.**

Son dibujos a mano alzada.

**Si, si a mano alzada, como la mayoría.**

Dibuja al plano y después....

**Con un clavo de “aferrar machus” (herrar caballos) como decían antes. Dibuja con el clavo, el constructor Virgili padre siempre lo recordaba.**

A si es, marcaba la pared, estaba pensando en los escalones de metro del Metropol, seguramente se han hecho así.

**Es un clavo que es como una pirámide, es un cacho clavo.** Bravo.

**Es un clavo que ni pensabas que podía usarlo para dibujar, pero que si pones varios sobre la mesa, seguro que cogieras este.**

**Alguien dijo que Miralles quería hacer esto, en el cementerio de Igualada cogió un hierro e hizo dibujos.** Bravo.

**No sé si esos clavos aún existen y se usan.**

Los clavos de “aferrar machus” (herrar caballos) es más de la cultura rural, para y del campo.

**¿Qué madera colocasteis en el Metropol?**

Toda la madera que pusimos era melis....y pintada.

**No lo hubiera pensado, yo creía que por el estado en que se encuentra era una madera más simple....como el pino común.**

La que había era esta, es que lo del Metropol es bestial.

**¿Quién financió la obra la Diputación o el Ayuntamiento?** Bravo.

El Ayuntamiento, pero en 25 años no ha hecho nada.

**¿Hace ya 25 años?**

Sí, 25 años. Es que Tarragona es un sitio terrible, el Ayuntamiento es propietario del edificio, es un edificio fantástico para poner allí el archivo Jujol. Y no saben qué hacer, no lo entiendo. El hijo se ha ofrecido para el archivo. Pero no hay manera, dicen que no hay dinero, alguna vez les he dicho que podrían hacer negocio, como pasa con la Pedrera. La Pedrera es un negocio bestial.

La Sagrada Familia, es el negocio del siglo y la Pedrera también.

**La visita a la Pedrera es muy cara, si tú vas con alumnos, aunque digas que eres de la Universidad, pagas igual solo con un pequeño descuento. Hace unos años te dejaban entrar gratis.**

Se tiene que vincular el edificio del Metropol al de los archivos. Seguramente los archivos Jujol tiene muchos archivos que no los conoce nadie de la familia Jujol, muchas cosas de lo que hacía, lo guardan todo, vas haciendo una exposición cada tres meses y vas sacando aquel material.

**Si pero yo pienso que eso es un problema de la familia que “vol y dol” es decir quieren, pero ven que es complejo y más laborioso de lo que se piensan.**

El hijo se da cuenta de que es mayor y ha de solucionar esto. Tiene claro que ha de hacer algo, segurísimo, porque hablo mucho con él, lo que quieren él y su hermana es que el Archivo vaya a la ciudad de Tarragona. La hermana también es consciente de las necesidades futuras y conocedora de la obra del padre. Su hermana es mayor que él, súper guapa. Durante la guerra civil, la otra hermana y su madre se marcharon al pueblo, Teresa con 14 años se quedó con su padre para cuidarlo, Jujol ya estaba fastidiado, iban a comer a sitios de beneficencia, estaban en una situación límite. El trabajo que tenía era realizar informes de los edificios bombardeados.

**¿Tú sabes si hay dibujos de eso? Bravo.**

**Alguno, que los tengo localizados.**

Ella hacia visitas con su padre, era impresionante como hacia los levantamientos y todas las explicaciones que daba, ella lo recuerda como una cosa vivísima.

**Eso es lo que los salvó.**

Ella quería ser arquitecta también, ella quería claro, pero la economía familiar....!

**Eso según en qué aspectos, se nota, que hace como de arquitecta.**

Su madre le dijo, con uno en la familia ya hay suficiente, pero yo creo que la Teresa era súper bonita, hacia estas visitas que debían de ser de riesgo, mucha preocupación por su parte, ya que eran edificios que estaban a punto de caer, pero ella lo llevaba, lo ayudaba, era muy bonito, en una situación trágica.

**Esos dibujos su hijo los ha buscado y me ha permitido incluirlos en la tesis.**

Dibujos de Jujol. Edificios afectados por bombardeos.



Casas afectadas por bombardeos.

Eso es como los dibujos que hacía en las pizarras, esos eran fantásticos también.

**Pero de eso no debe haber ninguna imagen. Bravo.**

Hay alguna foto, el hijo las tiene, pizarras llenas de dibujos de maderas y de secciones, el hombre era muy rápido, muy preciso.

**Mies también dibujaba así, además era un chuleta, hacia un círculo así, de compás, porque su padre hacía molduras para edificios neoclásicos y Mies trabajaba con él, dibujaban a escala 1:1 las volutas, las molduras, el hombre era súper hábil con el dibujo, “un crack”. Bravo.**

No lo sabía.

**Una de las chuladas que se marcaba era un círculo. Bravo.**

Precisamente cuando hacía el rotulo de casa Mañach, leí casualmente que Gaudí decía que él hacía lo que hacía porque su padre era “calderero”; entonces es eso, coger una plancha y de eso hacen un volumen, es que claro lees estas cosa y Jujol está relacionado con esto también, es el oficio, es la fuente.

**A Mies el conocimiento del travertino, le venía de aquí, de su padre, de las piedras lo sabía todo, veía una piedra y decía el pabellón será esta piedra, después a partir de aquí, lo hacía a partir de la piedra, no es que tuviese una idea y buscase una piedra. Su padre tenía un taller de trabajos en piedra.**

La obra de Mies es cargarse, porque todas estas cosas a partir de Mies han desaparecido.



**Uno de los primeros proyectos de Mies es una casa con columnas y la maqueta la hizo a escala 1:1, hizo hacer la casa, el cliente tenía dinero y dijo “a ver cómo queda”. Construyó la casa de cartón o de madera no sé exactamente. Una casa considerable 1:1, pero esta era con columnas Neoclásica, sorprendente ¿No? Bravo**

Eso que decíamos antes cuando hacíamos dibujo artístico y lineal, ¿es así? ¿o ahora no? , ¿Existe aún?.

**Yo “pertenezco” al dibujo técnico, lineal, el de toda la vida, el de Baquero, García Lisón, Canosa....**

**Pero ahora somos una especie en extinción inminente por el ordenador, trabajando lápiz y ordenador, están juntos los dos dibujos, pero casi no queda nada porque se impone el rollo del 3D a ordenador.**

**Creo que es la única escuela de España, que tiene esta situación. Bravo.**

¿El resto continua?

**En España sí, porque relaciona el dibujo con la arquitectura y la ideación, pero aquí se ha impuesto este rollo, sobretodo políticamente es un error garrafal. Bravo.**

Yo recuerdo al arquitecto Xumeu Mestre dando sus clases decir: “el perro ladra, el burro rebuzna, el arquitecto dibuja”, es verdad!!.

**La idea es que desde primero el lápiz no hace falta, otras escuelas que funcionan mejor es al revés, no les dejan tocar un ordenador hasta que saben dibujar la tira, hasta tercero o así y a veces vienen de Erasmus aquí y la gente se queda flipando. Bravo.**

Yo creo que cuando haces algo es cuando piensas, bueno yo cuando desarrollo estas maquetas, haciéndolas es cuando ves las soluciones o ves una y al cabo de media hora ves otra, pero lo has de pensar y después representar.

**Pero si ya tienes tan poca habilidad que ya te cuesta hacer una línea, ya no te pones, ya buscas ideas, es un problema, si no superas eso. Bravo.**

**Bueno igual son los últimos días del dibujo a mano alzada.**

Nooo....! Esto no puede ser posible....!!

**Juan Mercadé.-** Es muy interesante sentarte con un arquitecto para hablar sobre Jujol, en el momento que está elaborando un proyecto que probablemente lo podría firmar el mismo Jujol.

Cuando conoces el proyecto que está haciendo Llinàs en la actualidad, después de su proyecto en el Teatro Metropol, premio FAD 1996, su intervención en la rehabilitación del campanario de Creixell y el libro “Sospecha de estiércol” que en realidad es una tesis doctoral, creo haber estado con un discípulo de Jujol, que lo conoce....que ha entrado en su pensamiento....reinterpretando su obra, interviniendo en ella con un toque personal pero desde el máximo respeto.

Cuando explica, el rotulo de la Casa Mañach, se podría decir que entra en un “estado de éxtasis jujoliano”, habla y dibuja a la vez. Dibuja complementando las explicaciones con un dibujo distraído y en algún momento sustituyendo la palabra. Lo que siempre se ha considerado en el mundo de los arquitectos, “el arquitecto habla y escribe con el dibujo”.

La idea original de hablar solo de Jujol evoluciona hacia una “tertulia de arquitectura” con diferentes “capítulos”, comprobándose por los temas que hemos acabado comentando.

Destacaría el “capitulo” referente al envejecimiento de la arquitectura; en que acaba señalando alguna intervención de tanatoplastia realizada por un arquitecto que acaba siendo el tanatopractor del edificio, señalando en este aspecto, entre otros proyectos, la Sagrada Familia.

Crea una nueva definición de estilo arquitectónico cuando se refiere a la Fuente de la Plaza de España de Barcelona de Jujol, “Arquitectura borrosa”, arquitectura barroca filtrada por la visión del agua.

Para finalizar ya que no podría ser de otra manera, tratándose de un “discípulo-admirador” de Jujol, su defensa por el dibujo a mano alzada de los arquitectos, como el que él aplica cuando proyecta.

*puedo afirmar con certeza su colaboración, en la realización de la maqueta de yeso de la fachada del nacimiento a escala 1:10, que se presentó en la exposición de París en 1910”*

**JORDI FAULÍ OLLER**

C.3.5



## **JORDI FAULÍ OLLER**

Barcelona 1959  
Título arquitecto 1992  
Arquitecto Sagrada Familia desde 2012  
Obras Templo Barcelona.

Entrevista realizada.  
23 de Marzo de 2018

**J.M.=Juan Mercadé Brulles**  
L.B.= Lluís Bravo Farré  
J.F.= Jordi Faulí Oller

Decidimos visitar al arquitecto Jordi Faulí, designado el día 9 de octubre de 2012 Coordinador y Director de la obra del Templo de la Sagrada Familia en sustitución del arquitecto Jordi Bonet i Armengol que fue nominado arquitecto emérito y Asesor del Patronato de la Junta Constructiva.

Faulí, representa a la cuarta generación de arquitectos que ha seguido trabajando en el proyecto y obras del templo, tras la muerte de Gaudí.

Es académico numerario de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge y miembro numerario del Instituto de Estudios Catalanes.

Nos recibe después de pasar por unos muy estrictos controles de seguridad, en lo que el proyecto está definido como futura Sacristía, donde temporalmente se ha instalado la oficina técnica, espacio donde los profanos en geometría y en matemáticas, les puede parecer un espacio del futuro.



THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



Vista oficina técnica

Le comentamos a Faulí, la sensación que da encontrarse en este espacio, tan arquitectónicamente geométrico y nos hace un pequeño recordatorio con unas maquetas, de la composición de los elementos que lo constituyen.



Hiperboloide



Paraboloide hiperbólico

Pudiéndonos dar cuenta de la simplicidad de la formas y la calidad de los resultados de sus intersecciones a partir de estas superficies regladas, retrocediéndonos en el tiempo de la asignatura de Geometría Descriptiva que habíamos estudiado en la ETSAB, con el catedrático Marino Canosa y su adjunto Sánchez Gallego, posteriormente continuada por el catedrático Jaime Verdaguer , así como la necesidad , validez y vigencia de sus enseñanzas, que por desgracia en la escuela de Barcelona, están a punto de desaparecer









Solo puedo afirmar con certeza su colaboración, en la realización de la maqueta de yeso de la fachada del nacimiento a escala 1:10, que se presentó en la Exposición de París en 1910 y que fue financiada por el Conde Güell.

La maqueta que está en el museo, está compuesta de piezas originales y otras que posteriormente han sido construidas expresamente para poder complementarla.

### **¿Es posible verla?**

Sí, podemos ir al museo.

**Antes de ir al museo, le preguntamos por el estado actual de las obras y el futuro de las que están pendientes; especialmente de las dos torres más altas. La de la virgen y especialmente la de Jesucristo.**

### **¿Cuál será la altura prevista de la torre más alta que se construirá?**

En los textos de Gaudí, la torre más alta mide alrededor de 170 metros. Sería de 172,50 metros porque hay un módulo, que sirve para dar todas las dimensiones de la Sagrada Familia, que son 7 metros y medio, que es la distancia que hay entre las columnas de la nave y que también es la cuarta parte de la anchura de la cripta. Unidad o módulo de referencia para las dimensiones de las naves, ancho y alto de todas ellas. Gaudí dijo claramente que no quería superar la altura de la naturaleza, de la obra creada por Dios en Barcelona; en aquella época la montaña de Montjuïc se consideraba el techo de la ciudad, ya que 7,50m por 24 da 180 metros que es la altura aproximada de Montjuïc y 7,50 m por 23 son los 172,50 metros que tendrá la altura de la torre más alta de la Sagrada Familia.

### **¿Cuál será el sistema estructural de estas dos torres?**

Unos paneles de piedra armada con barras de acero inoxidable pretensadas que se montaran en nuestro taller, posteriormente una vez colocados estos paneles en obra, serán posteados y rigidizados mediante unas “correas” también de acero inoxidable. Nos muestra con detalle el modulo del panel con una maqueta.



Módulo prefabricado Torre principal Sagrada Familia.

**¿Será una estructura de piedra con elementos modernos, por la inclusión del acero inoxidable.? Bravo.**

Sí, es una estructura que una vez acabada, aguanta la presión del viento y está calculada a incidencias sísmicas.

**Después de esta explicación, realizada con todo detalle, nos dirigimos al museo que estaba lleno de visitantes a ver y comentar la maqueta.**

**Una vez frente a ella, explica con detalle todos los aspectos de la misma, señalando especialmente las partes originales que son las pintadas, el resto ha sido necesario reproducirlas para poder completarla.**

**La maqueta era de color, lo que sí es cierto y confirmó, que el color se lo dió Jujol.**

THE ELEMENTS OF DRAWING & THE LAMP OF LIFE  
J. M<sup>a</sup>. Jujol desde una mirada contemporánea.

---



En la fachada del Nacimiento el ciprés y las palomas que están colocadas a su alrededor, ¿es un diseño personal de Jujol? Ya que palomas existentes, las he visto igual en el Arxiu Jujol, esculpidas por Jujol.



Fachada Sagrada Familia.



Arxiu Jujol.

No puedo opinar porque lo desconozco, solo que el color de la maqueta, se la dió Jujol.

**Después de agradecer la atención que tuvo con nosotros. Luis Bravo y yo salimos de la Sagrada Familia, preguntándonos: ¿si la hubiese continuado Jujol, hoy las fachadas de la Sagrada Familia serian diferentes y especialmente serian de color?**

**La respuesta a esta pregunta con certeza nunca lo sabremos, solo podremos alcanzar a realizar hipótesis.**

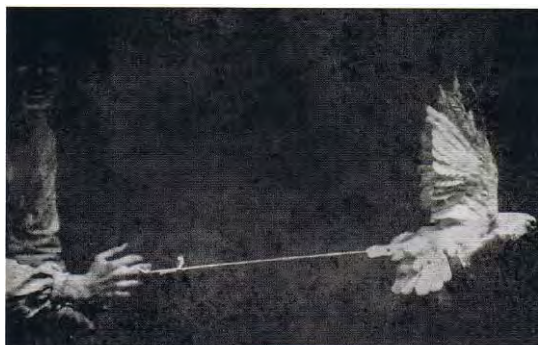
**Juan Mercadé.-** Después de la muerte de Antonio Gaudí en 1926, la lógica sucesoria que a mi entender debería de haber tenido en la persona de José María Jujol no se materializó, pasando a una primera dirección colegiada, hoy se consideraría equipo técnico, formado por los arquitectos Domingo Sugrañes Gras, Francisco Quintana Vidal y Isidro Puig Boada; con una pequeña colaboración de Francesc de Paula Cardoner Blanch y en la construcción de Ángel Truñó, posteriormente se incorporó Lluís Bonet Garí que acabó siendo, según se iban jubilando los miembros de este primer equipo, arquitecto director responsable de la obra de la Sagrada Familia, le sucedió su hijo Jordi Bonet Armengol que fue el que creó la oficina técnica específica para elaborar la continuación del proyecto y ejecución de la obra en una dependencia del mismo templo. Una vez jubilado éste en 2012, Jordi Faulí que durante los últimos años ya era el arquitecto director adjunto, pasó a ser la cuarta generación responsable de la saga arquitectónica del proyecto y obra de la Sagrada Familia. Jordi Faulí “ingresó” en el equipo técnico de la Sagrada Familia, justo al acabar sus estudios en 1993, es un “gaudinista” convencido y un especialista en geometría descriptiva especialmente en paraboloides, hiperboloides y en sus diferentes formas de intersecciones, hablar con él equivale a una permanente clase de geometría descriptiva, especialmente a “ver” y “entender” la geometría constructiva de la Sagrada Familia, porque el edificio a parte del “bosque de pilares”, el resto son las dos figuras geométricas presentadas, las cuales Jordi Faulí siempre tiene unos modelos a mano, para poder completar sus “clases” y que estas sean comprensibles para los profanos en la materia.



Respecto a la intervención de Jujol, solo confirmó su participación y haber dejado claramente su huella en la maqueta de la fachada del Nacimiento, la primera fachada que Gaudí en persona diseñó y no vio acabada, solo se había finalizado totalmente una torre. Si confirma el acabado de color de la maqueta que habían realizado los dos genios.

La pregunta a la que no dio respuesta, es si Jujol hubiera continuado la Sagrada Familia, después de la muerte de Gaudí, como responsable absoluto del proyecto. ¿Tendrían hoy las fachadas un acabado de color? o ¿Cómo serían el resto de las fachadas en la actualidad?

La hipótesis que mantenía mientras redactaba la tesis, de la mano de Jujol en las palomas y ciprés de la fachada del Nacimiento, ha sido confirmado en el libro "Jujol & Gaudí", de Josep María Jujol Jr, editado en marzo de 2019.



Libro Jujol & Gaudí Pág. 47

*Otro trabajo que sabemos que Jujol realizó en el Templo, fueron las palomas que adornan el ciprés de la fachada del Nacimiento. Gaudí, hombre meticuloso y fiel a la naturaleza. Así, un obrero hacía volar una paloma atada a un bramante, mientras Jujol la dibujaba en las diferentes posiciones de vuelo. En otro momento era sostenida por las alas para captarla de frente.*

*A partir de las diferentes anotaciones, Jujol esculpía, en barro y a tamaño natural, diversos ejemplares, que posteriormente eran recogidos en molde*

*por los modelistas. Muerto Gaudí, se construyó el ciprés en la fachada circundado por las palomas jujolianas en cerámica, aunque sin la intervención de Jujol, que ya no trabajaba en el Templo, puesto que tras la muerte del genio se prescindió de sus servicios.*

## CONCLUSIONES

D.

Jujol nunca ha sucumbido a la tentación moderna del espacio abstracto; como en Miralles “De l’Espai no t’en refiis mai” (“Del espacio no te fies nunca”) o en Asplund en sus trabajos, la condición arquitectónica reside una buena parte en aquello añadido, en el relato, a través del detalle, de aquello que las arquitecturas tradicionales expresaban con sus ornamentos.

En Jujol, como en Miralles se diluyen los límites entre las diferentes disciplinas. Así el diseño de los objetos, de los utensilios, de los muebles, el diseño gráfico, las portadas de libros, los textiles, el diseño, interior, las lámparas, las esculturas de diferentes tipos, religiosas o fantasiosas simbólicas, míticas, se combinan naturalmente integrándose en trabajos que son inclasificables en una especialidad concreta.

La principal aparente diferencia entre estos dos autores radica en la actitud frente al dibujo, diferente encada uno, de acuerdo -en este caso sí- con el espíritu del tiempo que le ha tocado vivir.

Enric Miralles, según comenta Benedetta Tagliabue, está excepcionalmente dotado para todo lo relacionado con el dibujo –el grafismo, el diseño y la composición, pero intenta bloquear esta capacidad para evitar caer en el estilismo y el esteticismo, buscando incluso provocar el juego del azar y la naturalidad, sintonizando así con las manifestaciones contemporáneas del arte de -por ejemplo- autores como Joseph Beuys superando así el encasillamiento de su trabajo en las clásicas nociones de pintura y escultura. En su obra, sin embargo, esta sensibilidad acaba manifestándose en los numerosos detalles “escultóricos” “ornamentales” que recubren y que, conceptualmente, no serán tan distintos de aquellos que utiliza Jujol en sus proyectos.

La diferencia es que en Jujol, de acuerdo con el espíritu de su tiempo, Arquitectura, Ornamento y Dibujo son conceptos estrechamente relacionados. Eso era así hasta el punto de que la principal aptitud para la excelencia en la arquitectura, aquella que determinaba la capacidad de una persona para acometer con éxito la profesión, era el talento gráfico, la sensibilidad artística expresiva mediante la forma, el color y la composición.

Quienes le han conocido, - familiares, alumnos - afirman - como es el caso de Oriol Bohigas- que Jujol era la persona más excepcionalmente dotada para el dibujo que jamás conocieron.

La confianza absoluta que Gaudí deposita en él para completar los aspectos más sensibles de su arquitectura va en el mismo sentido. Cabe recordar aquí que en su adolescencia Jujol destacaba también por su capacidad de invención y de ideación de artefactos, siendo la ingeniería su elección profesional natural.

Sin embargo, su excepcional capacidad para el dibujo hizo que su entorno familiar decidiera que se dedicase a la arquitectura.

También Le Corbusier reivindica la filiación netamente Ruskiniana de toda su producción, más allá de lecturas superficiales basadas en taxonomías esquemáticas de la misma de acuerdo con su apariencia. Lo cuenta en L'Art Decoratif d'Aujourd'hui:

Notre enfance fut exhortée par Ruskin. Apôtre touffus, complexe, contradictoire, paradoxal. Les temps étaient, insupportables : cela ne pouvait durer ; c'était d'un bourgeoisisme écrasant, bête, noyé dans le matérialisme, enguirlandé dans le décor idiot et tout mécanique, décor fabriqué par la machine qui, sans qu'on sût le lui interdire, produisait, pour les jubilatons d'Homais, le carton-pâte et les rinceaux en fonte de fer. C'est de spiritualité que parla Ruskin. Dans ses Sept Lampes de L'Architecture, brillaient la Lampe de Sacrifice, la Lampe de Vérité, la Lampe d'Humilité.

A cette masse toute bouffie des saturations premières, d'un machinisme naissant, il leur faisait la démonstration de l'honnêteté : Allez à San Giovanni et Paolo à Venise, prenez une très longue échelle, appuyez-la contre le plus magnifique tombeau, celui de Vendramin ; montez tout en haut de votre échelle, regardez le visage qui se présente de profil du Vendramin couché sur son catafalque ; et regardez, en vous penchant, derrière le profil, Mensonge ! Fausseté, trahison. Tout est faux dans ce somptueux et immense tombeau. Ce tombeau est une œuvre du diable. Allez vite aux archives de Venise ; vous découvrirez que le sculpteur qui fut si royalement payé pour élever ce tombeau magnifique était un faussaire, qu'il fut banni de Venise pour avoir commis des faux en écritures !

Voilà comment Ruskin secoua de profondes exhortations notre entendement de jeunes.



La religión y la naturaleza, los mitos y leyendas de su entorno cultural, constituyeron como en Ruskin, Le Corbusier y Asplund, el núcleo temático de significados que dan vida a su arquitectura.

Par Kenneth Clark, Ruskin, al renovar totalmente las referencias ideológicas de la arquitectura y el arte, sustituyendo los academicismos por una nueva visión fresca y autónoma basada en un retorno al misticismo de la naturaleza – los colores, las formas, las leyes del crecimiento, la vida...la visión romántica de los restos del pasado, las ruinas etc.- pone las bases para una revolución que dará lugar, primero, el impresionismo y luego, como evolución natural, a la abstracción más radical.

Sin embargo, tras el entusiasmo racionalista del primer tercio de siglo XX, se produce una nueva síntesis en que el arte y la arquitectura incorporan de nuevo elementos figurativos y reinterpretaciones de lo vernáculo y la tradición.

Aparece el organicismo y las limitaciones expresivas de la abstracción radical se hacen más evidentes.

En arquitectos como Asplund se pueden reconocer las distintas etapas de su evolución hasta llegar a una síntesis semántica final en proyectos como el Cementerio del Bosque en Estocolmo, donde el espíritu del Clasicismo reaparece sin necesidad de reproducir literalmente los gestos expresivos academicistas del pasado reciente.

Sin embargo, Jujol - como Gaudí - no se desvía en ningún momento de su trayectoria. Su capacidad y sensibilidad se forman al servicio de su concepción Ruskiniana del arte como expresión del cosmos una visión en que la religión y la naturaleza, el arte y ciencias como la geometría, son aproximaciones a una misma realidad indivisible.

Tanto Jujol como Gaudí firmemente anclados en sus creencias e ideales son totalmente impermeables a la influencia de la ola racionalista de principios del siglo XX.

De hecho, a medida que ese nuevo “academicismo” racionalista del “estilo internacional” se desinfla y se recupera la consideración de la importancia del

contexto y del significado, como aquello que puede dar más sentido a la arquitectura junto a la propia subjetividad e intuición, la figura de Jujol va recuperando actualidad y vigencia y se convierte en referente de numerosos arquitectos y artistas contemporáneos, especialmente de los más vanguardistas.

Hoy podemos relacionar inequívocamente la influencia de Jujol con arquitectos y creadores que constituyen referentes tan decisivos como José Antonio Coderch, Antoni Tapies, Perejaume, Frank Gehry o Enric Miralles - según ellos mismos han reconocido - así como Federico Correa, Josep Llinàs, Flores y Prats ....etc., entre otros (ver anexo Entrevistas).

La figura de Enric Miralles ha sido la referencia más adecuada para ilustrar esa actualidad de la arquitectura y el método de Jujol, por cuanto Miralles es uno de los pocos arquitectos que paralelamente a la producción de su arquitectura, ha ido elaborando una reflexión metodológica sobre sus propios procesos creativos que nos ha permitido constatar numerosas coincidencias con la producción y el método de Jujol.

No es de extrañar, entonces, la fascinación que la obra y la manera de hacer de Jujol ha producido en él, y que el propio Miralles ha reconocido.

En ambos casos, Miralles y Jujol, más que similitudes en las manifestaciones concretas de su arquitectura, lo que cabe apreciar es, precisamente, la actitud con que se aborda el proceso creativo, la importancia de abordar cada encargo como una manifestación permanente de un único y personal proyecto, entendido como reinterpretación de la realidad que se elabora a través de una serie de procesos, estrategias de asimilación y transformación, de acuerdo con las propias capacidades, sensibilidad, intuición y principios.

El programa y el cliente serán el receptáculo donde mostrar el estado actual, la *sección* temporal en un momento dado de la evolución de su concepción global sobre el mundo de acuerdo con el presente concreto que les toca vivir. El pasado se conoce y se asume, se le aprecia, se asimila y transforma proyectándolo hacia el futuro.

Más discreta en su dimensión física si le comparamos con arquitectos de su tiempo como Gaudí, Domenech y Muntaner o Puig y Cadafalch, la obra de Jujol manifiesta su intensidad sorprendiéndonos continuamente con sus múltiples capas de significado a medida que se profundiza en ella. No es de extrañar, por tanto, que entre todos los maestros del modernismo, sea la de Jujol la obra que más destaca por su interés como referente metodológico y de acción contemporáneo, más allá del evidente interés histórico de toda la arquitectura de su generación.

Se diría que sin desviarse de la simplicidad y aparente espontaneidad y coherencia de su visión personal, su obra puede relacionarse con corrientes como el expresionismo, el surrealismo, el cubismo y el *arte povera* entre otros. La escala modesta de gran parte de su arquitectura no debe inducir al error de considerar limitada o escasa su producción. Esta se manifiesta de manera prolífica con perseverancia a lo largo de toda su vida profesional en numerosos encargos de todo tipo, especialmente gran número de rehabilitaciones. Se diría que es en este campo, el de la transformación de lo existente, confiriendo una nueva dimensión arquitectónica a lo que era básicamente una simple construcción, donde mejor se desenvuelve su talento y creatividad.

Es precisamente ese tipo de cliente relativamente modesto, la limitación de los recursos disponibles para ejecutar la obra, la que le hace responder estimulando su ingenio, a partir del uso de elementos sencillos y cotidianos que relaciona así y discretamente con otras visiones contemporáneas en arquitectura y otras disciplinas.

En literatura, por ejemplo, los trabajos de Joyce (*Ulises* y *Finnegans Wake*) conectan con la importancia del subconsciente y los procesos del pensamiento, con cotidianos, elementos del surrealismo y el caos, siempre a partir de situaciones y personajes comunes en sustitución de la épica de los relatos heroicos del clasicismo en la tradición cultural occidental.

Conceptos tan afines a las concepciones de Jujol y Miralles como las obras en transformación permanente, los efectos del tiempo y la entropía sobre

la arquitectura, o el valor de la apariencia de lo inacabado, la ruina. En Joyce vemos, por ejemplo, en su *Finnegans Wake*, una obra paradigma del desarrollo en espiral, una novela sin principio ni fin, o la escritura automática del *Ulises*, reflejando la complejidad indiscriminada y la densidad del lenguaje en los procesos de pensamiento del protagonista.

Tanto Jujol como Gaudí, Asplund, y lo mismo podríamos decir, a pesar de las diferencias, de otros maestros modernos como Asplund, Mies o Le Corbusier, son inmunes a los vaivenes de las modas porque su arquitectura trata de las grandes cuestiones de las que han tratado todas las grandes obras de arte y arquitectura en la antigüedad: una manera de entender el mundo que integra y celebra los principios de la religión, arte, cultura y naturaleza en cualquier manifestación de su creatividad.

Sin embargo, lo que hace contemporáneo a Jujol, lo que permite que se le admire no sólo como parte de la historia sino como una muestra de una actitud y una forma de hacer inspiradoras precisamente hoy, es su forma de avanzar a su tiempo, posiblemente sin ser totalmente consciente de ello. Seguramente porque su interés nunca estuvo en buscar el reconocimiento en la esfera social sino en entregarse totalmente al servicio de su obra.

Coderch lo considera su mejor profesor, valoración en que estas cuestiones tan importantes para el arquitecto, seguramente también han influido Carlos Fochs, estudioso de Coderch de Sentmenat y su biógrafo oficial señala lo recogido en su libro. "En busca del hogar. Coderch 1940/1964", respecto que solo recordaba, de sus tiempos de estudiante, la figura de José de Jujol:

"Yo admiro más a mi profesor Jujol... A mi Gaudí me gusta aunque a Jujol le tengo un cariño personal, por haberle tratado y porque creo que ha hecho obras mucho más importantes que Gaudí

Y en su biografía Coderch cuenta como, por ejemplo, aprendieron con el a "estripar" ("romper") un proyecto una vez terminado y volver a empezar.



Esta actitud ética radical fue uno de los rasgos por los que la admiración de sus alumnos, como cuenta Federico Correa no dejaba de crecer a medida que estudiaban y se relaciona con él.

También la temática de su obra, donde junto a la religión aparecen las referencias a la cultura local conectada a su tierra y sus gentes, a la tradición constructiva, a esa forma de conectar con valores universales proyectándose a partir del contexto físico, social y cultural local junto a la auto exigencia en su propia originalidad, eso lo hace contemporáneo y universal. Así conecta con aproximaciones a la actividad artística que aparecerán muchos años después de su tiempo y a los que indicará el camino e inspirará.

Siendo esta tesis la investigación de un profesor de expresión gráfica, el interés por Jujol viene también por averiguar hasta que punto su arquitectura, su visión del mundo y su pensamiento, le deben (como Le Corbusier confiesa de sí mismo) a su excepcional formación y capacidad gráfica permanentemente manifestada buena parte de su calidad.

Tanto Jujol como quienes le conocieron saben de la extraordinaria importancia concedida por él al dibujo y las artes manuales en general como el mejor y más imprescindible instrumento formativo.

Confundir con la simple instrumentalidad representativa esta dimensión fundamental de la formación y la práctica permanente de esa forma de observar y comprender es tal vez el error principal que cometen algunas instituciones de nuestro entorno. Esa filosofía gráfica aparece en Jujol, donde lo racional y lo constructivo se interconecta -sin posible solución de continuidad- con los valores más sensibles, humanísticos y espirituales, y todo ello al servicio de una obra que trasciende la mera utilidad para conectar con los temas y valores de la tradición.

Jujol enseña arquitectura dibujando cuidadosamente fragmentos de obras del pasado, intentando desarrollar tanto la capacidad sensible de captación de las cualidades del material, los colores, matices y texturas por el paso del tiempo, como todo lo que culturalmente representan y evocan. El significado al

que sirvieron y que nos tocará actualizar. De ahí sus afirmaciones como "¿usted no sabe latín y quiere ser arquitecto?". De ahí también su completa entrega a realzar definitivamente la obra de Gaudí, cuyas intervenciones en la cual no dejan de sorprendernos a medida que descubrimos hoy progresivamente la presencia de su talento tras la mayoría de los detalles y episodios más finos, atractivos y sorprendentes de la obra del genio de Reus.

Jujol dibujaba no solo en el papel, dibujaba en las paredes de sus arquitecturas, recortaba y retorció metales con sus manos produciendo una obra análoga a lo natural en tanto que fractal. Algo donde el detalle se confunde con la totalidad variando solo la escala. El dibujo, la formación sensible que procura, por tanto, como núcleo de la formación que marcara la diferencia entre la arquitectura y la simple construcción.

Todo lo que arquitectos sorprendentes como Enric Miralles o Gehry han conseguido trabajosamente construyendo una metodología de trabajo contemporánea acorde con los sistemas de pensamiento y el arte de nuestro tiempo (especulación gráfica, trabajo con diferentes maquetas, escalas y líneas de proyecto, simultáneamente, desarrollo de la intuición y la subjetividad, etc.) se encuentra ya en Jujol. Podemos por lo tanto calificarlo, sin miedo a exagerar, de precursor y de pionero que señala el camino a seguir.

Constatar ese hecho -la contemporaneidad de Jujol y su método- y sus posibilidades aplicado al aprendizaje y progreso de la arquitectura hoy - aparentemente tan desnortada- no sólo en los estudios sino a lo largo del ejercicio de la profesión, y el papel central y actualísimo del dibujo tradicional en ese proceso, era uno de los objetivos de la presente investigación.

El otro es sentar las bases, dar un primer paso en el recorrido del camino de estudio sistemático, de comprensión y divulgación de un legado gráfico en el que es difícil deslindar su extraordinaria calidad expresiva de su interés en tanto que soporte del acceso al conocimiento y la comprensión de la obra y la persona de Josep María Jujol.

BASES PARA LA INVESTIGACIÓN

E.

Dentro de la presente tesis y en diferentes apartados de la misma, se han ido señalando diversas líneas de investigación que puede desembocar en futuras tesis. Sin pretender marcarlas, pero para facilitar una primera idea de reflexión a los futuros investigadores, me atrevo a sugerir algunas de ellos.

- Jujol diseñador (Gráfico, Industrial, Cerámica, Pavimentos, etc....).
- Jujol artista. (Escultor, Pintor)
- Jujol y Picasso.
- Jujol y el dibujo de sus alumnos.
- Teoría aplicada para la enseñanza del dibujo Jujol.
- Jujol y Correa. Dibujo y diseño.
- Jujol & Gaudí. Estructuras arquitectónicas.
- El color de Jujol en la obra de Gaudí.
- Interiorismo de Jujol en la obra de Gaudí.
- Jujol, Gallisa y los esgrafiados.
- Correa. Arquitectura y su representación.
- Miralles y Jujol. Arquitectos artesanos.
- Intervención en la obra de Jujol.
- Coderch, Correa, alumnos y maestros.
- Miralles, Llinás, discípulos de Jujol?
- Torre Gibert- Casa Mélnikov.
- Gustav Klimt en el Park Güell.
- Jujol y el "grafiti".
- ¿El estilo Guggenheim es Jujol?

Creo que es una relación básica y suficiente para despertar interés a los estudiosos de Jujol, ese arquitecto cada vez menos desconocido, para colocarlo en el lugar que le corresponde en la historia de la arquitectura.