



JOSEP MARIA JUJOL *La Piedad* (a partir del retrato de su esposa) Sant Llorenç, Tarragona, 1940-49.

DELIRIO Y RAZÓN: EL DISEÑO EN JUJOL

Manuel Gausa

L

AS obras de Jujol son como aquellos viejos muros que describía Leonardo:

«al observar sus salpicadas superficies podrás descubrir en su interior variados paisajes, montañas, ríos y acantilados... extraños rostros e infinidad de cosas más...»¹

Sólo que en Jujol las visiones no son imaginadas. Son reales: Objetos auténticos e imprevisibles, íntimamente incorporados a sus diseños e inesperadamente sorprendidos. Porrones y platos, botones y candelabros, cascarones de huevo y cuellos de botella, hojas de sierra y armaduras de somier, haces y arados, componen entre sí un particular repertorio formal, fruto de ese contacto con lo concreto, con lo próximo, con lo real que invita al arquitecto a recuperar una añorada vocación: la de constructor de sus propias obras.

Un acercamiento inmediato —casi instantáneo— a la realidad que parece sugerir la presencia de una actividad creativa donde, por encima del razonamiento analítico o la acción prevista, sea la manipulación directa, espontánea, de las cosas la que acabe prevaleciendo, hasta recobrar en algunos aspectos —sobre todo a través de la variada y múltiple presencia de lo popular— el carácter propio de las prácticas primitivas primeras, de aquellos procedimientos subjetivos y empíricos nacidos al amparo de instintivas manifestaciones rituales. Así, la *utilización de siluetas recortadas* como las que conforman el ojo de la escalera y las barandillas de la *Casa Bofarull*, el púlpito del Convento de las Carmelitas de Tarragona, o los confesionarios de las capillas de El Vendrell y de Tarragona, la *profusión de muñecos*, convertidos en cabezas de querubines o santos, que adornan interiores como los de la *Casa Negre* o la *Casa Bofarull*, u objetos como el Sagrario de Bonastre, la *habitual incorporación de pinturas murales* o la *unión indiscriminada de todo tipo de objetos* como extrañas mezclas de un filtro, constituyen restos evocadores de una estrategia animista en la que esencia y representación eran indisolubles y donde el dominio de las cosas se ejercía a través de sus símbolos. De ahí que por encima de la Idea generalizadora o de la Abstracción teórica sea el Objeto —el fetiche, el talismán— el verdadero protagonista, el instrumento capaz de posibilitar esa apropiación de la realidad a través de lo íntimo, de la infinita aproximación a lo individual, para poder dotar así a cada elemento —cada acontecimiento— de una manifestación formal propia.

DELIRIUM AND REASON:
JUJOL'S DESIGN

I

Jujol's works are like those old walls described by Leonardo,
"On observing their spattered surfaces you may discover inside them varied landscapes, mountains, rivers and precipices... strange faces and an infinity other things..."¹

In Jujol's work, however, the visions are not imaginary; they are real, genuine, unexpected objects forming an intimate part of the design, yet caught unawares. Wine flasks and plates, buttons and candelabra, eggshells and bottle-necks, saw blades and mattress frames, bundles and ploughs, together constitute a particular formal repertoire, fruit of this contact with the concrete, with what is real and palpable and which invites the architect to recover his longed-for vocation: to be able to build his own works.

This immediate, almost instantaneous, approach to reality seems to suggest the presence of a creative activity in which, over and above analytical reasoning or predetermined activity, it is the direct, spontaneous handling of things that prevails to the point where in certain aspects —above all through the varied and multiple presence of popular elements— the character is recovered of the first primitive practices, subjective, empirical processes born under the protection of instinctive, ritual manifestations. Thus, the *use of cut-out silhouettes* such as those forming the stair well and banisters of the *Casa Bofarull*, the pulpit at the Carmelite Convent in Tarragona, or the confessionals in the chapels at El Vendrell and Tarragona; the *profusion of figures* converted into the heads of cherubims or saints that adorn interiors such as that of the *Casa Negre* or the *Casa Bofarull*, or objects such as the Bonastre shrine; the *habitual incorporation of mural paintings* or the *indiscriminate combination of all kinds of objects* like strange mixtures of a filter, are the evocative remains of an animistic strategy in which essence and representation were inseparable and in which mastery over things was exercised through their symbols. From here it stems that above

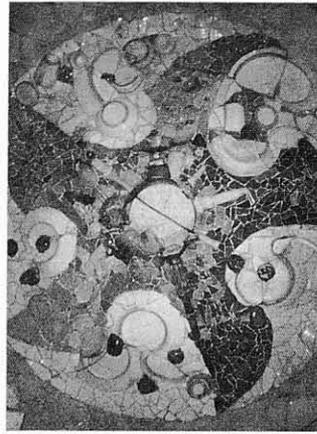
the generalising Idea or the theoretical Abstraction it is the Object -the fetish, the talisman- that is the true protagonist, the instrument that can make possible this appropriation of reality through what is intimate, through the infinite approach to what is individual, in order thus to endow each element -each event- with its own formal manifestation.

II

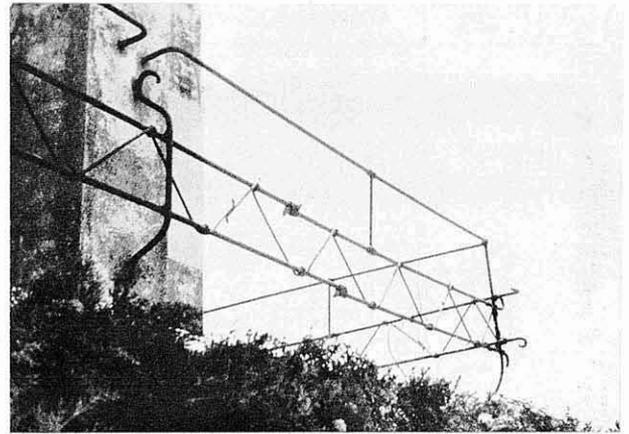
It is thus easy to interpret the project as an accumulation of episodes which are the fruit of circumstantial inspiration or of momentary spontaneity, an oniric, delirious profusion of isolated experiences, with no possibility of connection, that suffocates any mention of logic.²

Nevertheless, we should ask ourselves whether behind this frenetic, confused formal manifestation there is not a kind of hidden reason capable of establishing more or less secret links between this multitude of apparently separate universes. A first "key" here could be the "baffling" coexistence, sometimes pointed out in Jujol's work³, between clear, simple elements of linear design and other highly-charged elements of twisted, complex form. Indeed, in Jujol's work the world of linearity, simplicity and economy is intimately related to the treatment of structure and exterior volumes of buildings. In these cases the designs are generally clean, strictly rectilinear or subtly curved in form and with a clear distinction between all the parts by means of the careful handling of joints. Thus the railings of the *Casa Sant Salvador*, the lattice gates and grilles of the *Casa Planell*, the balconies of the *Casa Ximenis* or the hearth griddons of the *Casa Bofarull* are conceived on the basis of simple metal frameworks, crossed curved lines in which only the joints occasionally come to the fore and in which only specific variations in finishing touches or the incorporation of sporadic "flourishes" (waving irons and the incorporation of seats in the *Casa Ximenis*, the solution of the vertical mount in *Sant Salvador*, etc) help to characterise the solutions. In the same way the balconies of the *Casa dels Ous*, the banisters of the *Vistabella* church, the metal railings of the *Manyach* workshops and of the *Casa Bofarull*, and the ironwork of the *Casa Cebrià*, are all minimal elements in which both the economy of uprights and their arrangement help to underline the continuous, clean linear strokes of the long, thin plates and the handrails. Such importance placed upon sparseness in exterior designs corresponds, indeed, to a general concept of buildings understood as a combination of clear, simple forms, lines and volumes. The ground plan and elevations of the *Casa dels Ous*, based on intersecting cylinders; the interplay of cubes in the *Casa Serra Xaus*; the square ground plan of the *Vistabella* church; the syste-

Parc Güell, Barcelona, 1912
Plafones de la sala hipóstila.
Detalle.



Casa Cebrià, Camprubí (Barcelona), 1928.
Detalle de los balcones.
Cebrià House, Camprubí (Barcelona), 1928.
Detail of the balconies.



II

Es fácil que el proyecto se lea entonces como una suma de episodios fruto de la inspiración circunstancial o de la espontaneidad del momento, una profusión onírica y delirante de experiencias aisladas, sin posibilidad de conexión, que sofoca cualquier mención a la lógica².

Sin embargo cabe preguntarse si tras esa frenética y confusa manifestación formal no se halla, oculta, una especie de razón interna capaz de establecer lazos más o menos secretos entre esa multitud de universos, aparentemente aislados. En este sentido una primera «clave» podría proporcionarla esa «desconcertante» convivencia, alguna vez señalada en Jujol³, entre elementos de diseño lineal, claros y sencillos, y otros atiborrados de formas retorcidas y complejas. En efecto, en Jujol, el mundo de lo lineal, de la simplicidad y economía de los trazos, está íntimamente relacionado con el tratamiento de la estructura y del volumen exteriores del edificio. Los diseños son entonces, generalmente nítidos, de formas rectilíneas estrictas o sutilmente curvadas y con una clara distinción entre todas las piezas a través del cuidado tratamiento de las uniones. Así, las verjas de la *Casa Sant Salvador*, las cancelas y las rejas de la *Casa Planell*, los balcones de la *Casa Ximenis* o las parrillas para hogueras de la *Casa Bofarull*, se constituyen a partir de sencillos entramados metálicos, líneas de redondos cruzados en los que sólo los nudos cobran ocasionalmente protagonismo y donde únicamente la variación puntual de los remates o la incorporación de «gestos» esporádicos (ondulación de hierros e incorporación de asientos en la *Casa Ximenis*, solución del montante vertical en *Sant Salvador*, etcétera) ayudan a particularizar las soluciones. Del mismo modo los balcones de la *Casa dels Ous*, las barandillas de la Iglesia de *Vistabella*, las barandas metálicas de los *Talleres Manyach* y de la *Casa Bofarull* o los hierros de la *Casa Cebrià* son elementos mínimos en los que la economía de montantes verticales y su disposición ayudan a subrayar 91

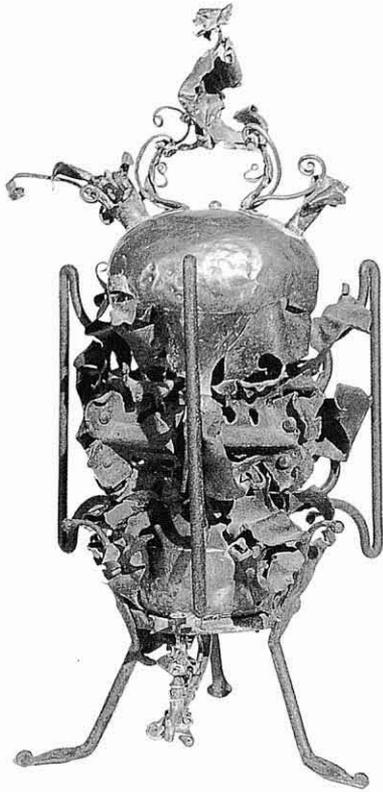
los trazos lineales continuos y netos de las pletinas de remate y de los pasamanos. Esta importancia de lo escueto en los diseños exteriores se corresponde, de hecho, con una concepción general del edificio entendido como un conjunto de formas —líneas y volúmenes— claros y simples. La planta y alzados de la *Casa dels Ous* realizados mediante intersecciones de cilindros, el juego de cubos en la *Casa Serra Xaus*, la planta cuadrada de la Iglesia de Vistabella, la sistemática repetición de arcos parabólicos en la Iglesia de Montferri, las líneas sinusoidales de la *Casa Planell*, forman composiciones donde la referencia geométrica y el trazado lineal son siempre reconocibles, cajas de estructura rígida que encierran en su interior, como cofres de Pandora sin abrir, un mundo profuso, delirante y atiborrado que sólo en la *Casa Negre* logra explotar hacia el exterior; bases controladas desde lo geométrico que atrapan universos fantásticos generados a partir de la profusión.

Ahora bien, al igual que en esas estructuras arbóreas ilimitadas donde cada parte reproduce la formación primitiva, tras esa aparente y confusa multiplicidad formal se esconde en realidad una relación de sistemas recíprocos en la que cada elemento, cada objeto, recupera a su vez esa dualidad entre *línea (o volumen) básica* —el soporte, el límite— y *forma agregada* —lo transformado, lo desbordado, lo subjetivo— reproduciendo, como en un juego de muñecas rusas, la propia ley general del conjunto. Un proceso que queda patente en diseños, en principio tan complejos como el recipiente para agua de la *Casa Bofarull*, donde una inicial estructura simple de cuatro varillas metálicas y un casquete esférico se ve completamente transformada tras la incorporación de toda una algarabía de piezas metálicas retorcidas. También en el Sagrario y en las lámparas de Bonastre, en los candelabros de Vistabella y en el Monumento de Nuestra Señora de Loreto, unos apoyos geométricos simples a base de elementos cilíndricos quedan metamorfoseados a partir de la agregación de un variado repertorio de piezas yuxtapuestas (cabezas de latón y pletinas dobladas en el Sagrario o planchas recortadas y tubos metálicos en el Monumento a Nuestra Señora de Loreto). El mismo procedimiento se repite en el Sagrario y en los confesionarios de la Iglesia de El Vendrell y Tarragona donde un conjunto de siluetas de madera recortadas camuflan la base paralelepípeda inicial. En otros casos como en los del dragón-surtidor de *Casa Bofarull* o en los candelabros de los Pasos de Semana Santa de la Iglesia de Sant Llorenç en Tarragona, el esqueleto geométrico se limita a una simple curva sinusoidal desde donde ramificar el diseño o, en el caso de la mayoría de las verjas, a un entramado regular —una malla— sobre el que se amontonan diversos objetos (desde planchas de hojalata recortadas en forma de hojas hasta útiles agrarios o utensilios de la propia construcción) consiguiendo confundir en una sólo imagen (como en una copia estroboscópica donde toda la evolución quedara congelada) base y añadido, elemento de soporte y elemento yuxtapuesto, estado inicial y resultado final⁴.

mic repetition of parabolic arches in the Montferri church; the meandering lines of the *Casa Planell*; all form compositions in which the geometrical reference and linear strokes are always recognisable, cases of rigid structure containing, like unopened Pandora's boxes, a prolific, delirious world which only in the case of the *Casa Negre* is projected outwards; geometrically controlled bases which capture fantastic universes generated from profusion.

However, as with those unlimited arboreal structures in which each part reproduces the primitive formation, behind this apparently confused formal multiplicity there is in fact a relationship between reciprocal systems in which each element, each object, recovers in turn that duality between *line (or basic volume)* -the support or limit- and *added form*-what is transformed, excessive and subjective reproducing, as in a game of Russian dolls, the general law of the complex. This process is clearly visible in certain designs, apparently so complex, such as the water recipient in the *Casa Bofarull*, in which an initial simple structure consisting of four metal rods and a spherical shell are completely transformed after the incorporation of a whole paraphernalia of twisted metal pieces. Also in the shrine and lamps at Bonastre, in the candelabra at Vistabella and in the Monument to our Lady of Loreto, simple geometrical supports based on cylindrical elements become metamorphosed by the addition of a varied repertoire of juxtaposed parts (brass heads and folded plates in the shrine or cut plates and metal tubes in the Monument to our lady of Loreto). The same procedure is repeated in the Shrine or in the confessionals of the church of El Vendrell and Tarragona, in which a group of cut-out wooden silhouettes serve to camouflage the initial base in the form of a parallelepiped. In other cases, such as the dragon-waterspout in the *Casa Bofarull* or in the candelabra of the Holy Week Processions in the church of Sant Llorenç in Tarragona, the geometrical framework is limited to a simple winding curve from which the design branches off or, in the case of most of the railings, to a regular mesh upon which are piled up several objects (from sheets of tin cut into leaf shapes to farming tools or building utensils) managing to merge (as in a stroboscopic copy in which the whole development is frozen) base and additions, support element and juxtaposed element, initial state and final result into a single image.⁴

In the same way, when the element is not a part of the design but an object directly incorporated into the complex, the idea of the geometrical framework gives way to another idea, that of the boundary, that of the linear stroke, no longer as a support but rather as a closed curve capable of capturing subjectivity, the fetish. This perimetric line, on occasions composed of simple geometrical strokes, as in



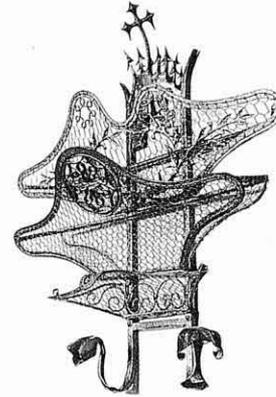
Casa Bofarull. Els Pallaresos (Tarragona), 1914-31.
Dragón surtidor de hierro forjado.
 Bofarull House, Els Pallaresos (Tarragona), 1914-31.
 Wrought iron dragon waterspout.



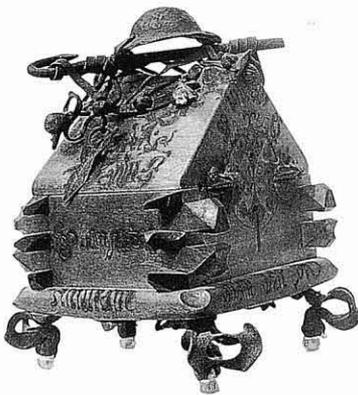
Iglesia del Sagrado Corazón, Tarragona, 1940-49.
Sagrario.
 Sagrat Cor Church, Tarragona, 1940-49.
 Shrine.



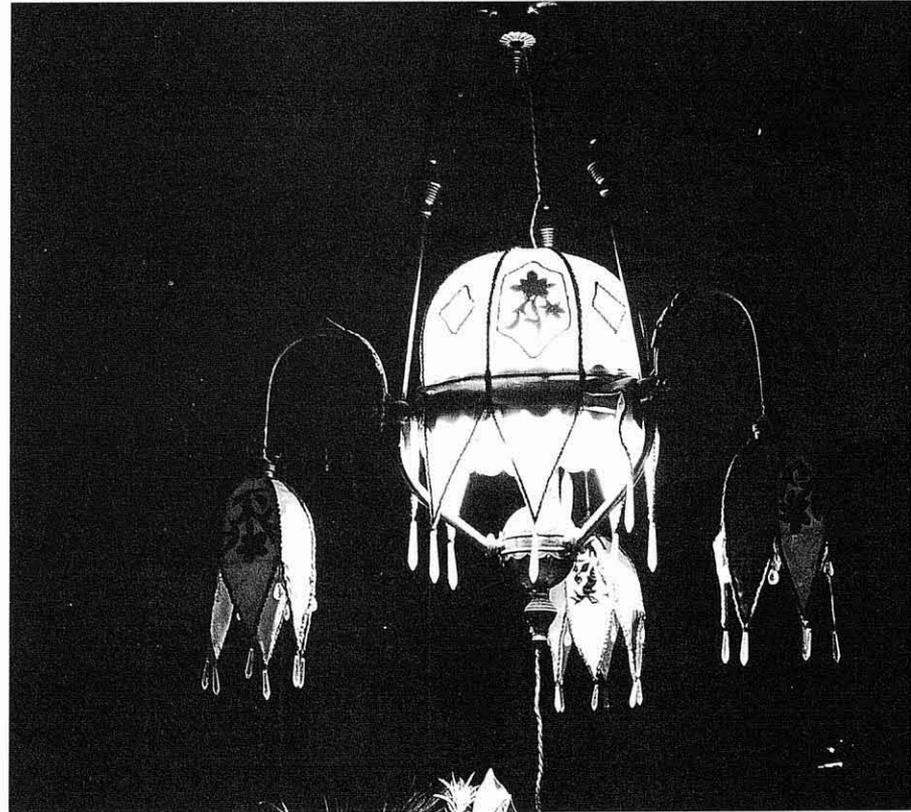
Iglesia de Bonastre (Tarragona), 1941-45.
Sagrario.
 Bonastre Church (Tarragona), 1941-45.
 Shrine.



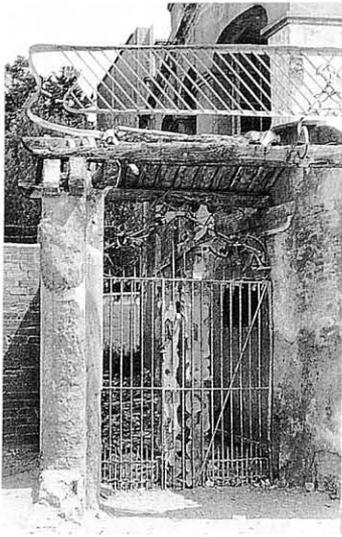
Casa Bofarull. Els Pallaresos (Tarragona), 1914-31.
Colgador de hierro forjado
 Bofarull House, Els Pallaresos (Tarragona), 1914-31.
 Wrought iron coat hanger



Iglesia de Alcover, 1908
Caja de sellos para el Obispo Barberà.
 Alcover Church, 1908.
 Stamp box for Bishop Barberà.



Lámpara de comedor de hierro forjado, 1927.
 Wrought iron dining-room lamp, 1927.



Iglesia de Alcover, 1908
Prensa de sellos para el Obispo Barberà.
 Alcover Church, 1908.
 Stamp press for Bishop Barberà.

Casa Negra. Sant Joan Despí (Barcelona), 1915.
Verja exterior. Hojas de plancha, barras de hierro forjado.
 Negre House. St. Joan Despí (Barcelona), 1915.
 Outer fence. Metal sheets, wrought iron bars.



Casa Bofarull. Els Pallaresos (Tarragona), 1914-31.
Hornacina.
 Bofarull House. Els Pallaresos (Tarragona, 1914-31) Vaulted niche.

the case of the *Parc Güell* where strict circumferences enclose surprisingly packed formations of objects, or in that of the hexagons around San Gabriel in the *Casa Negra*, or that of the "other" object -the sun- in the *Casa Bofarull*, habitually forms, however, complexes of capricious lines, pictorial niches around objects, "halos" that surround images of saints, heads of cherubims and allegorical shields, or simple frames, in a strategic way, doors and windows, thus converting interiors into an explosion of arabesques capable of "filling and opening horizons, covering the backgrounds with their ramifications and joining to the finite an infinite combination."¹

III

This constant desire to reduce, behind a delirious appearance, the formal outburst and the subjective relation to a line or a series of simple lines, means, then, that Jujol's creative activity depends not upon emotional factors or responses unbalanced by passion or hallucination, but upon *sentiment*, that organising and regulating reaction that, by "fixing tendencies on objects"², permits the manipulation, re-creation and metamorphosis of immediate reality. The object as portion of material, as fragment of reality, thus becomes the catalyst of sensations that facilitates, from the standpoint both of reason and of sensuality, a complete re-elaboration of forms. The search for new relationships thus produces often very surprising results such as those achieved in his religious objects where morbid aspects coexist with playful ones and where, going beyond a timidly respectful conduct, the traces persist of that kind of pagan manipulation that converts wooden drawers into church benches (El Vendrell), Bergman tubes into lamps in a chapel (Bonastre), brass heads into cherubims in a shrine (Bonastre), the wings of an angel into a weather vane (*Bofarull*), or the face of the architect's wife into the Virgin herself (Sat Llorenç-Tarragona). The architect, indeed, moved in that area of difficult balance between logic and irrationality, real and imaginary, between consciousness and dream, producing atmospheres in which fantasy seems always to emerge from the kingdom of logic, from a hidden yet controlled and recognisable base so that, like Hyppolite in *A Midsummer Night's Dream*, it becomes possible to discover that behind appearances "there must be something more than images of Fantasy if tales are to acquire consistency"³.

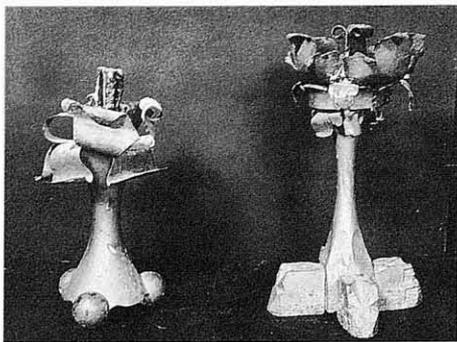
1. The quotation is from Leonardo DA VINCI and appears in Denis HUISMAN and André VERGEZ, *Court Traité de Philosophie*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1979, p. 225.

2. Interpretations such as that of Carlos Flores,

Del mismo modo cuando el elemento no es una pieza de diseño sino un objeto directamente incorporado al conjunto, la idea de esqueleto geométrico deja paso a otra, la del límite, la del trazo lineal, ya no como soporte, sino como curva cerrada capaz de atrapar lo subjetivo, el fetiche. Esta línea perimetral, que en ocasiones puede tener trazados de geometría simple, como en el caso de los plafones del Parque Güell en los que estrictas circunferencias encierran sorprendentes formaciones de objetos apiñados, o en el de los hexagons en torno al San Gabriel de *Casa Negra* o a ese «otro» objeto —el Sol— en la *Casa Bofarull*, forma sin embargo, habitualmente conjuntos de líneas caprichosas, hornacinas pictóricas alrededor de los objetos, «halos» dibujados que rodean imágenes de santos, cabezas de querubines y escudos alegóricos o simplemente enmarcan, de manera estratégica, puertas y ventanas convirtiendo así los interiores en una explosión de arabescos capaces de «llenar y abrir horizontes, cubrir los fondos con sus ramificaciones y unir a lo finito una combinación de infinito»⁵.

III

Este constante deseo de sujetar, tras una apariencia delirante, el desbordamiento formal, la relación subjetiva en una línea o un conjunto de líneas primarias remite pues la actividad creativa en Jujol más que a lo emocional, a la respuesta desequilibrada por la pasión o la alucinación, al *sentimiento*, a esa reacción organizadora y reguladora que permite en tanto



Iglesia de Vistabella (Tarragona),
1918-23.
Candelabros.
Vistabella Church (Tarragona),
1918-23.
Candelabra.



who prefers to see in Jujol a practical absence of methodology and who champions the spontaneity and circumstantial intuition in his work, have been challenged by such as Oriol Bohigas who, in the pages of "Arquitecturas Bis", defends the existence of a strict, logical, compositional process.

See:

Carlos FLORES, *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán*, Ed. Aguilar, Madrid 1982.

Oriol BOHIGAS, "Josep M. Jujol", in "Arquitecturas Bis", March 1976, p. 6.

3. This subject has been dealt with briefly in certain texts by Carlos Flores. See, above all: Carlos FLORES, "Hogar y Arquitectura" devoted to Josep M. Jujol, N° 101, 1072, p. 45.

4. The question of support and juxtaposition is posed, although in different terms, in an article by Rafael Moreno published in "Arquitecturas Bis", in which an attractive comparison is made between mask and make-up in order to explain this aspect of Jujol's work. See:

Rafael MORENO, "Arquitecturas en los Márgenes", in "Arquitecturas Bis", March, 1976, p. 2.

5. The quotation is from Victor Hugo and appears in LAGARDE and MICHART, *XIXe Siècle*, Ed. Bordas, Paris, 1979.

6. See the interpretation of Sentiment in Denis HUISMAN and André VERGEZ, op. cit., p. 69.

7. William SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream* (paraphrase by the author).

que «fijación de las tendencias sobre los objetos»⁶, manipular, recrear y metamorfosear lo inmediato. El objeto en tanto que porción de materia, en tanto que fragmento de la realidad, es así ese catalizador de las sensaciones que facilita desde el razonamiento pero también desde la sensualidad, una completa reelaboración de las formas. La búsqueda de nuevas relaciones provoca entonces resultados, a veces tan sorprendentes, como los conseguidos en sus objetos religiosos donde los aspectos mórbidos conviven con los lúdicos y donde, más allá de tímidas conductas respetuosas perviven las huellas de esa especie de manipulación pagana que convierte unos cajones de madera en bancos de una Iglesia (El Vendrell), unos tubos Bergman en lámparas de una capilla (Bonastre), unas cabezas de latón de ferretería en querubines de un sagrario (Bonastre), las alas de un ángel en una veleta (Bofarull) o el rostro de la mujer del arquitecto en la propia Virgen (Sant Llorenç, Tarragona). Porque éste se mueve de hecho en esa zona de difícil equilibrio entre lo lógico y lo irracional, entre lo real y lo imaginado, entre lo consciente y lo onírico, produciendo atmosferas donde, lo fantástico aparece siempre surgiendo del reino de la razón, de una base controlada oculta pero reconocibles, de manera que, como la Hipólita de *El sueño de una noche de verano* se pueda descubrir que tras las apariencias «ha de haber algo más que imágenes de la Fantasía para que cobren consistencia los relatos»⁷.

1. La frase es de Leonardo de Vinci y aparece recogida en Denis HUISMAN & André VERGEZ: *Court Traité de Philosophie*, ed. Fernand Nathan, París 1979, pág. 225.

2. A interpretaciones como la de Carlos Flores que prefieren ver en Jujol una práctica ausencia de metodología, abogando por la espontaneidad e intuición circunstancial de sus trabajos, se han opuesto textos como los de Oriol Bohigas en «Arquitecturas Bis» que defienden la existencia de un proceso compositivo lógico y estricto.

Véase:

Carlos FLORES: *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán*, ed. Aguilar, Madrid 1982.

Oriol BOHIGAS: «Josep M.ª Jujol» en «Arquitecturas Bis», Marzo 1976.

3. Este tema queda tratado someramente en algunos textos de Carlos Flores. Véase sobre todo:

Carlos FLORES: «Hogar y Arquitectura», dedicado a Josep M.ª Jujol, núm 101, 1972, pág. 45.

4. La idea de soporte y juxtaposición aparece planteada, aunque en otros términos, en un artículo de Rafael Moneo escrito en «Arquitectura Bis», en el que se realiza una atractiva comparación entre máscara y maquillaje para explicar este aspecto de la obra de Jujol. Véase:

Rafael MONEO: «Arquitecturas en los márgenes», en «Arquitecturas Bis» Marzo 1976, pág. 2.

5. La frase es de Victor Hugo y aparece citada en: LAGARDE et MICHART: *XIXe siècle*, ed Bordas París, 1979.

6. Véase la interpretación del Sentimiento en: Denis Huisman & André Vergez, Opus cit, pág. 69.

7. William SHAKESPEARE: *El sueño de una noche de verano* en *Obras Completas*, Ed, Aguilar, Madrid 1949, parafrafrasis del autor.