

Ponència presentada al congrés «Gaudí, Jujol i la seva estètica» de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona l'any 2002

## GAUDÍ I JUJOL O L'ESPERIT DE CARNAVAL

Deia el poeta i mestre d'obres Isidre Reventós tot parlant de l'arquitectura modernista: *"L'arquitectura passa per una transició que s'opera entre el llegat d'èpoques passades, i el tempteig d'un més enllà boirós en l'espai de la fantasia(...). En aquest punt és on resideix la vida pròpia de la nostra arquitectura i formarà son caràcter en la historia de la mateixa"*<sup>1</sup>. Aquest comentari exaltat és gairebé una premonició si pensem en aquell caràcter d'ingravedesa i de lleugeresa que recerca tota l'arquitectura modernista a través del mosaic i del vidre de color, caràcter que després Terence Riley donarà a l'arquitectura dels anys 1990 com la de Jean Nouvel o Toyo Ito, arquitectura evanescent, com un núvol: translúcida però densa, substancial però sense una forma definida, eternament situada entre l'observador i l'horitzó llunyà. El fet és que l'arquitectura modernista té un punt molt elevat de fantasia o potser hauríem de dir, que l'arquitectura modernista ha deixat de ser esclava de la matèria per poder passar a ser simplement una forma lliure que pot contenir o suportar un contingut amb tanta llibertat com ho faria una pintura o una escultura. Difícilment Schopenhauer, tot veient les obres de Gaudí o de Jujol, podria tornar a situar l'arquitectura en l'esglaió més baix de l'escala de les arts a causa de les seves determinacions funcionals i utilitàries, és a dir, matèriques i potser hauria de dir que l'arquitectura, com la música, ja pot ser pura representació.

És clar que un edifici s'ha d'aguantar. Aquesta és una condició constructiva inesquivable, potser la més bàsica. Davant d'un sostre sostingut per les parets o d'un entaulament sostingut per una columna, ens trobem sempre amb una forma la finalitat material, utilitària i necessària de la qual és difícil de no considerar. Gran part dels esforços dels arquitectes al llarg de la història s'han concentrat a superar aquestes determinacions materials per poder presentar els seus edificis com si fossin formes lliures encarnadores d'idees elevades i no pas deutes de qüestions utilitàries. Certament, davant d'un edifici com la *Casa Batlló* (1904-1906) de Gaudí les consideracions funcionals o utilitàries no són precisament les que prevalen, sinó més

---

<sup>1</sup> I. REVENTÓS, "L'arquitectura del nostre segle", *La Renaixensa*, Barcelona, abril de 1872, p. 73

aviat les de la fantasia. L'espectador té la sensació que aquella forma és tan lliure que realment la pot gaudir com a metàfora d'un contingut ideal. Així, tradicionalment s'ha interpretat aquella façana com la representació metafòrica de la lluita de Sant Jordi amb el Drac. D'altres han vist en la *Casa Batlló* la representació d'un arlequí, les reixes dels balcons en serien l'antifaç, la teulada en seria el barret. La Casa Batlló conté en ella un cert *esperit de carnaval*, perquè es pot metamorfosar i pot adoptar moltes existències figurades. El mateix se sol dir de molts edificis de Jujol, la *Torre de la Creu* (1913-1916) s'assembla a uns ous, la pèrgola que cobreix els safareigs de la *Casa Bofarull* (1914-1931) és com una parra, l'*Església de Vistabella* (1918-1924) ens recorda uns elefants vistos per darrera. Aquest *esperit de carnaval* que s'aprèn de Semper és l'ànima de tota l'arquitectura Art Nouveau, no només la de Gaudí i és també la tradició que Jujol com a bon avantguardista que és, portarà al seu extrem.

Gottfried Semper, arquitecte alemany a qui el foc va donar l'oportunitat de superar-se i construir dues vegades el *Teatre de l'òpera* de Dresden (1838-47 i 1871-78) deia que tota obra d'art pressuposava un cert *esperit de carnaval*, en el sentit que tota obra d'art era en certa manera una màscara, una coberta de la realitat que li donava el sentit i que era el seu suport material, un encobrir els mitjans i el material que l'havien portat a la vida per poder centrar l'èmfasi en la idea i la forma que l'encarnava: "*Every artistic creation, every artistic pleasure presupposes a certain carnival spirit, or to express myself in a modern way -the haze of carnival candles is the true atmosphere of art. The denial of reality, of the material, is necessary if form is to emerge as a meaningful symbol, as an autonomous creation of man*"<sup>2</sup>. Aquesta condició artística de negació de realitat quedava relacionada directament amb el principi del revestiment que, segons Semper, a través del primer ornament conegut, el tatuatge de la pell, lligava els primers passos de l'art amb el concepte d'arquitectura, donat que un dels motius primordials de l'arquitectura, el motiu del *tancat*, era expressat en el seu significat a partir del revestiment de les parets, primer amb teixits, després amb policromia i més tard amb l'ornament en general. Gottfried Semper afirmava que en els orígens de l'humanitat i de l'art, la idea era independent del material que li donava suport i que no va ser fins a l'època romana que es va donar valor artístic al material i a la construcció, emancipant-lo així de la idea i convertint-lo en creador de forma. Criticava la *corrent materialista* del seu temps per

---

<sup>2</sup> SEMPER, Gottfried, "The Textil Art Considered in Itself and in Relation to Architecture (excerpt)", *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge, 1989, Cambridge University Press, p. 257

haver fet dependre excessivament la idea del material, per creure falsament que la provisió de formes arquitectòniques estava només determinada per les condicions materials i estructurals, i que tan sols això ofería els mitjans per progressar. Reconduint a Semper cap a Jujol, ja hem dit que Jujol segueix la tradició modernista, perquè com aquella generació que el va precedir, intenta de superar la matèria a través de la idea, i per més que molts estudiosos vegin en aquesta estratègia jujoliana una manifestació de la seva cristiandat com a mètode de transsubstanciació de la matèria i de redempció, segurament seguint Semper hauríem de dir que tota arquitectura se situa en la dialèctica real-ideal o material-espiritual i que, en alguns moments de la història la matèria passa per davant i en d'altres és la idea la que s'avança.

Els modernistes tenen dues estratègies arquitectòniques bàsiques per fer del seu edifici alguna cosa més que una construcció, per transcendir la matèria, idealitzar l'estructura i expressar continguts en molts casos espirituals. Una de les estratègies és la que anomenarem *tatuatge* i l'altra la que anomenarem *màscara*, ambdues, com veurem, formaran part també del sistema arquitectònic de Jujol.

L'estratègia més simple d'idealització de l'edifici utilitzada pels arquitectes modernistes és la del *tatuatge*, és a dir, la construcció d'una forma estructural guiada per determinacions utilitàries funcionals i materials, i després l'acoblament d'una segona forma per cobrir l'expedient de l'expressivitat, la bellesa, els efectes estètics, l'artisticitat. Aquesta estratègia la veiem sovint en els edificis de Lluís Domènech i Montaner essent-ne el primer que coneixem el *Seminari Pontifici* de Comillas (1889-1999) que Domènech va construir amb Geroni Martorell i que va recobrir completament de rajoles de ceràmica que endemés recreaven un anagrama, és a dir, que s'erigien com a símbol en si mateixes. Tanmateix segurament el cas més clar de *tatuatge* no sabem si anterior o posterior al *Seminari Pontifici* de Domènech i Montaner és el de la *Majolikahaus* (1898-1899) d'Otto Wagner a Viena. Diem que és un cas més clar perquè en aquest edifici s'ha fet servir un sistema de construcció no historicista, sinó del moment, modern, de manera que la *Majolikahaus* no és altra cosa que un *cub* (una forma sorgida dels principis constructius) revestit amb una forma bella que s'adapta al *cub* com si fos la seva segona pell, o sigui, com si fos un *tatuatge*. Diem *tatuatge* perquè aquest embolcall no tapa ni amaga la forma de l'estructura, sinó que la deixa transparentar netament, així com el *tatuatge* s'emmotlla a la pell i al membre que li fa

de suport deixant-lo transparentar de manera sincera. De fet, diuen que el mateix Adolf Loos va qualificar sarcàsticament aquest edifici d'Otto Wagner d'*arquitectura tatuada*.

La particularitat del revestiment entès com a *tatuatge*, respecte dels embolcalls decoratius dels *neo-estils* o historicismes del s. XIX, era la *transparència*. Un arquitecte eclèctic decimonònic podia construir un edifici que estructuralment no fos res més que un *cub* fet de ferro i maó o de ferro i ciment i presentar-lo com si fos un temple grec o un palau renaixentista. Tapava l'estructura amb formes decoratives preses d'estils del passat i no només falsificava aquestes formes, sinó que falsificava tot l'edifici que es mostrava a la vista com si fos de pedra de Montjuïc, quan en realitat era de terra cuita en imitació a pedra. Tot l'edifici era un immens decorat esplèndid i sumptuós de cara enfora, però un bastiment pelat i pobre de cara endins. Amb l'agreujant que era justament aquest bastiment el que feia les funcions arquitectòniques reals, el que donava la solidesa a l'edifici. L'arquitectura, doncs, quedava reduïda a l'ofici de fer bastides. El *tatuatge* en canvi, no era una falsedat. L'estructura que li donava suport estava a la vista, es mostrava sincerament i era el cos de l'edifici, era l'edifici en si. El *tatuatge* s'emmotllava a la construcció base obeint-la i deixant-la transparentar. L'*Institut Pere Mata* (1897-1919) de Domènech i Montaner o la *Farinera Teixidor* de Rafael Masó per exemple, posseeixen una forma pura a manera de revestiment que és fidel a l'estructura perquè no tapa mai les línies estructurals de l'edifici, sinó que les ressegueix i sovint les realça, fins a tal punt que es pot dir que en aquest acte de resseguiment, el que s'està fent és donar la forma a aquest *tatuatge* a través de l'estructura. En el mateix sentit podríem interpretar molts dels revestiments de mosaics i d'esgrafiats que va aplicar Puig i Cadafalch, un dels més recents el de la *Casa Coll i Regàs* (1897-1898) i ja no diguem Gaudí les dues primeres cases del qual la *Casa Vicens* (1883-1885) i el *Capricho* (1883-1885) estan tatuades.

També podríem trobar aquesta solució en la *Casa Thomas* (1895-1898) de Lluís Domènech i del mateix arquitecte, en les columnes de la galeria del vestíbul del primer pis del *Palau de la Música Catalana* (1905-1908). Una columna és un element sustentant, un element la forma del qual ve justificada per la funció constructiva de suport que fa. La forma de la columna és la columna mateixa. Malgrat tot, Domènech i Montaner la tatua, la revesteix de forma bella. Fent això no amaga la columna, no li dóna una nova forma diferent de la que aquest element pren quan respon només a principis

constructius. La forma inicial és la mateixa, però, a la vegada, tatuant-la de mosaics en varia l'aparició. La forma bella d'aquesta columna (el *tatuatge*) és l'aparició de l'estructura sense modificació de la seva forma, però, en el moment que ens mostra aquesta estructura o ens la fa aparèixer i ha afegit alguna cosa: aquesta cosa és l'art o la bellesa o l'expressió.

La segona estratègia dels arquitectes modernistes per idealitzar l'edifici i fer de la matèria suport de figuracions és el que anomenarem *màscara* seguint així el nostre esperit de carnaval. La *màscara* responia als mateixos paràmetres que el *tatuatge*; obtenia els mateixos resultats per una via inversa. La forma s'emmotllava perfectament a l'estructura fins a apropiarse'n i posseir-la tot transmutant-la en una unitat indiferenciada d'estructura i forma. La *transparència* aquí també actua, però en un sentit invers: no és que la forma deixi transparentar l'estructura, és que l'estructura deixa transparentar la forma. Pensem que una màscara és una rèplica d'un rostre. No és el rostre de carn i ossos, real, en si, però, tanmateix, és exactament igual que aquell rostre. La màscara és com el suport que l'ha configurada, conté els caràcters del rostre que l'ha modelada, però en forma d'aparició. És com si la màscara fos l'ànima d'aquella persona a qui pertany el rostre, però una ànima a manera de realitat, a manera d'estructura facial, ja que la forma de la màscara és la mateixa que la del rostre. En la màscara l'ànima de la persona i la seva realitat còsica estan fusionades. Quan ens posem una màscara no només adoptem una altra aparença física, sinó també una altra personalitat. Moltes danses i rituals de pobles primitius fan servir aquestes qualitats de la màscara. Aquell qui s'ha posat la màscara, no només sembla físicament una altra persona, sinó que és un altre. En la màscara el real i l'ideal o el físic i el anímic, estan fusionats. Així, en els edificis modernistes on es va triar aquesta solució, ens seria impossible separar una forma constructiva d'una forma artística. En aquesta opció, la forma constructiva ha desaparegut i ha esdevingut pura forma, i això vol dir, que ha pres un caràcter ornamental.

*La Pedrera* (1906-1910) no és considerada un exemple vàlid des del punt de vista de les realitzacions, només de les intencions, ja que normalment se la crítica per falsedat. En *La Pedrera*, diu Oriol Bohigas en la seva *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1968, 1972) es desfà clarament l'equívoc del Gaudí purista, racionalista, constructivista, perquè tota la façana és una pura bogeria estructural a base de bigues i tirants de ferro

amagats per a sustentar tota la massa de pedra modelada com si fos fang. També Alexandre Cirici i Pellicer denunciava aquest caràcter, que ell en deia *de comèdia*, de *La Pedrera* de Gaudí en una conferència de l'any 1980. A *La Pedrera* no deixava d'haver-hi trampes. Hi havia coses a *La Pedrera* que no s'aguantarien si no hi hagués un ferro dins que les estirava. Era una certa manera de comèdia, hi havia una certa manca de sinceritat, però era una escultura. *La Pedrera* va ser feta així, deia Cirici Pellicer, *com un somni*.

En canvi, fins els més puristes veurien en la *Masia Freixa* (1907-1910) de Lluís Moncunill, una estricta unitat estructural-formal on realment es materialitza aquesta segona via d'idealització de la matèria en arquitectura. També podríem citar, és clar, moltes de les obres dels anomenats *gaudinistes* i, sobretot, el *Celler Güell* (1895-1901) de Francesc Berenguer, en el qual la distinció entre mur i teulada ha desaparegut i on es podria dir que la forma geomètrica sembla imposar-se com a tal. Tanmateix, per més que es transgredeixin les convencions arquitectòniques, aquestes formes no deixen de ser estructures constructives, no deixen de ser arquitectura.

Davant d'un edifici d'Antoni Gaudí, no només veiem les formes arquitectòniques com a metafòriques o fantasioses, sinó que ens semblen d'una llibertat tal que ens costa molt de pensar-lo com a edifici. Ens sembla que els conceptes d'utilitat o necessitat han estat transgredits i que només la bellesa i la llibertat han guiat l'origen d'aquelles formes. Les formes irregulars i intricades del porxo de la *Capella de la Colònia Güell* (1898-1916) ens semblen purament ornamentals, com si Gaudí hagués volgut crear un particular joc simplement formal: *“En aquestes esgarrioses conjugacions la pedra és humiliada i l'arquitectura és com esquarterada: la unitat, la lògica, la mecànica en pervenen com esquerdades. Quan a aquest esbocinament Gaudí afegeix els moviments embotllofant, ondulatori i desplomatori, aleshores la seva arquitectura esdevé aparentment ruïnosa, i cap consideració científica ni artística no ens tornarà en presència dels edificis de Gaudí la seguretat, la confiança que primordialment reclamem de l'arquitectura. No sabríem pas viure a aixopluc d'aquestes pedres tan sàviament movimentades, tan enginyosament desplomants”*<sup>3</sup>. Aquestes paraules són d'un contemporani d'Antoni Gaudí, però les podríem també aplicar a l'arquitectura de Josep M. Jujol donat que aquest arquitecte va seguir el sistema estructural de Gaudí quan va construir de nova planta,

---

<sup>3</sup> “Cròniques catalanes”, *Revista de Catalunya*, Barcelona, juliol de 1926, Any III, Vol. V, núm. 25, p. 96

sobretot en les dues esglésies que va fer l'*Església de Vistabella* i el *Santuari de Montferri* (1926-1935). Per sort, posseïm la fotografia de la maqueta que Antoni Gaudí va idear per fer el càlcul mecànic de l'estructura de la que havia de ser l'església de la Colònia Güell, fotografia que ens serveix de prova per asseverar que les formes de les obres de Gaudí neixen d'una lògica estructural i, de retop, també les de Jujol.

Les formes dels edificis de Jujol han estat sovint qualificades d'arbitràries des del punt de vista del sistema arquitectònic, considerant que Jujol estava més interessat en figurar que en construir. Sempre es relata la perplexitat dels vilatans quan Jujol els va ensenyar un tros de fusta amb uns filferros damunt per explicar-los com seria la seva església. Quan al *Santuari de Montferri* ni tan sols ha calgut anècdota ja que és evident que recrea les roques de Montserrat en un moviment embolllifant, ondulatori i desplomatori que sembla transgredir tot principi vitrubià de solidesa. Darrera d'aquests edificis hi ha una lògica estructural igual com hi és darrera dels edificis de Gaudí. Montferri és una fantasia arquitectònica, sí, alguns fins i tot l'han comparat a un vaixell, essent-ne la proa el cambril de la Verge i la Mare de Déu la guia de la imaginada nau. Però Montferri no és una il·lusió arquitectònica, perquè al cap i a la fi aquell volum escultòric que ens recorda les roques de Montserrat no és res més que una volta i aquella cambril que ens recorda una proa no és res més que un arc.

En el moment que Jujol utilitza el sistema arquitectònic gaudinià, està aplicant el que hem anomenat principi de la *màscara*. De la mateixa manera Josep M. Jujol segueix l'altra tradició modernista, la del *tatuatge* i utilitza a bastament aquesta estratègia arquitectònica, com quan es tracta de remodelacions que gairebé només tatua, la *Casa Ximenis* (1914) per exemple o l'*Ermita del Roser* (1925-1927). A vegades utilitza la opció no literal del *tatuatge*, la que s'aconsegueix amb la llum, sobretot amb el vidre de color. Hi ha moltes maneres de variar l'aparició d'una estructura constructiva en virtut d'aconseguir la seva màxima expressivitat i una de les més genuïnes arquitectònicament parlant és la llum. La llum pot ser tamisada a través de la vidriera i amb Jujol s'aprèn que hom pot perforar les parets i convertir-les en rosetons continus com passa a Montferri on els raigs del sol prenen la forma d'un tapis de cors. La llum també pot ser reflectida a través del mosaic com a les teulades de la *Torre de la Creu*, clar. Finalment, la llum pot ser dirigida espacialment amb les obertures i les organitzacions dels plans de paret, és el cas paradigmàtic de la reforma de la *Casa Andreu* (1920-42) i

clarament dels ulls de bous dels *Tallers Manyac* (1916-1918) que pinten la llum de color i l'esquitxen des de dalt creant una atmosfera de transcendència. Segurament per això hi havia una part de les cases que li van encarregar de reformar que Jujol sempre va variar, ens referim a l'escala, aquella part de l'edifici que et permet perforar-lo de dalt a baix i aprofitar el forat com a espai de penetració lumínica. No cal dir que això Jujol ho va aprendre de Gaudí que sempre perforava els seus edificis pel centre (el *Palau Güell*, el *Col·legi de les Teresianes*, la *Batlló*, *La Pedrera*) col·locant-hi patis de llum i escales.

Jujol seguia la tradició modernista, d'acord, però essent com era fill del seu temps sempre anava més enllà que la generació que l'havia precedit, això ens ho mostra en aquella finestra que hi ha al mirador de la coberta de la torre de la *Casa Bofarull* (1914-1931). Una finestra tripartita on cadascuna de les parts té un vidre de color diferent, de manera que el paisatge que envolta la masia varia l'aparició segons miris per un dels tres vidres possibles. Per Jujol no es tractava només que l'arquitectura pogués representar móns ideals, es tractava que a través de l'arquitectura nosaltres podíem veure el món de maneres diferents, la naturalesa ens podia aparèixer sota formes ideals diverses, Jujol convertia la vivència de l'arquitectura en un acte de contemplació.

Era Kant qui deia que nosaltres podíem experimentar la naturalesa com art sempre que la contempléssim com a nascuda de la voluntat lliure d'un subjecte, subjecte que en el cas del món natural només podia ser un Déu-artista. Kant deia que nosaltres vèiem la naturalesa com a art o com a producte de la llibertat, quan ens semblava que l'existència de les coses naturals suposava la seva representació. O sigui, quan ens semblava que aquelles coses existien simplement pel fet de ser la realitat de les nostres idees, enlloc d'existir per acomplir determinades funcions o fins dins de l'ordre natural. Prenent el mateix exemple de Kant a la *Primera introducció a la Crítica de la Facultat de Jutjar*: hom pot fer servir un pla inclinat com a elevador, però hom pot també concebre un pla inclinat sense necessitat de concebre'l com a elevador. El fi al qual està destinat el pla inclinat, no és aquell qui determina la seva forma, car nosaltres podem pensar aquesta forma, sense imposar-nos aquell fi com a objectiu. Podem concebre un pla inclinat que no sigui un elevador, fins podem crear un pla inclinat que no serveixi com a elevador. El fi al qual està destinat l'objecte, no és la idea o representació d'aquesta forma que és el pla inclinat. Aquest concepte previ o fi, des d'un punt de vista formal, no és operatiu:

aquelles formes podrien ésser creades o concebudes encara que aquell fi no ens l'haguéssim imposat prèviament com a objectiu. Però si aquell fi és la idea de la seva forma, aleshores aquelles formes mecàniques passen a ser (també) tècniques o artístiques. Segons això, l'artisticitat d'un objecte, es manifesta en el fet que la finalitat d'aquest objecte és justament la idea o representació de la seva forma. D'això també se'n pot dir en termes filosòfics *finalitat sense fi*, en el sentit que aquell objecte, no té cap altre fi que la possibilitat de la seva existència. Aquell objecte, existeix perquè hi ha hagut una idea que l'ha configurat, però endemés, l'objecte té com a finalitat de la seva existència simplement el fet de ser la realitat d'aquella idea. La seva finalitat és la de ser la forma objectiva o real de la seva representació o idea. És només aleshores que l'existència d'aquell objecte sembla suposar la seva representació, perquè sense ella aquell objecte no hauria pogut existir. Quan això passa és quan diem que aquell objecte és una forma creada, perquè no hauria vingut mai a l'existència si, prèviament, no hi hagués hagut algú que n'hagués concebut la seva representació. En el cas de la naturalesa, acaba Kant, quan nosaltres la contemplem com a art, el que estem fent és veure-la com a objecte creat, o sigui objecte que ha vingut a l'existència perquè un subjecte prèviament se l'ha representat i que té com a únic fi de la seva existència fer real aquella idea.

La naturalesa segueix una legalitat mecànica i utilitària, tanmateix igualment per a Kant la podem contemplar com a representació i sense altre fi que el fet de ser ella mateixa, la podem contemplar com a art. Segons això, l'artisticitat no té relació amb si un objecte és utilitari i ha nascut per acomplir un fi, o, per exemple, no té relació amb si ha estat produït per una màquina enlloc de per les mans humanes. Els intermediaris entre la representació i l'existència i els fins d'aquesta existència, a un nivell no formal, no tenen res a veure amb la possibilitat de considerar un objecte com a objecte artístic. Tanmateix, també es pot comprendre que l'existència d'aquests intermediaris entre la representació i l'objecte, i l'existència d'un fi utilitari que ha provocat el naixement de l'objecte, poden trencar aquesta perfecta correspondència entre la forma de l'objecte i la seva representació com a fi. Sempre ens serà molt difícil pensar en un elevador com a forma artística, però això no vol dir que no ho pugui ser. Sobretot si parlem de Jujol, el qual recollia qualsevol forma utilitària, o sigui, objecte i l'integrava en el seu edifici. Hi ha una manera molt simple, que és la manera dels artistes, de fer d'una forma utilitària o objecte una obra d'art i és negar-ne la seva funció, essent el resultat d'això el que en escultura

s'anomena l'*objet trouvé*. Diuen que en Jujol hi ha *objets trouvés*, cert, i que segurament ell és el primer en utilitzar *objets trouvés* donat que el seu cap de nina del medalló de la *Sala Hipòstila* del Parc Güell (1900-1914) segurament és de l'any 1909, mentre que la *Copa d'Absenta* de Picasso és de 1914. Igualment i si fem abstracció que Jujol treballava en tres dimensions, els seus *collages* són molt anteriors als dels cubistes que són de l'any 1912. No obstant voldríem donar rellevància a un ús de l'objecte exclusiu de Jujol i que l'allunya de l'habitual ús que en fa l'artista. Un cas paradigmàtic del que volem explicar seria el dels plantadors i fangadors de la porta d'entrada de la *Casa Bofarull*. Nosaltres clarament estem davant de formes utilitàries o mecàniques, en el sentit que estan allà per cobrir una funció, la d'obrir la porta, el seu naixement no ha estat ser la representació de les nostres idees. Ara bé, en el moment que reconeixem que aquells golfos són "plantadors" ens adonem que al cap i a la fi aquells golfos són pura representació, perquè són formes que van néixer per plantar, que han estat inutilitzades, que ara tenen una funció nova per la qual no havien estat creades i que, al cap i a la fi, aquella forma no està determinada per la funció, ni tan sols per la que té ara, ens adonem que és una forma lliure i com a tal la podem contemplar o gaudir. Aquest és un ús de l'objecte molt específic de Jujol, ja que, en el cas que hem posat, no estem parlant d'un *objet trouvé* en sentit estricte sinó d'un objecte reutilitzat. La característica fonamental del que en escultura s'anomena *objet trouvé* és la seva inutilització que permet convertir-lo en suport d'una poètica. I això és el que fa Jujol quan utilitza caps de nina a la capella de la *Casa Negra* (1915-1926) i als medallons de la *Sala Hipòstila* del Parc Güell, quan utilitza un porró i plats a la torre de la *Casa Bofarull*, o quan utilitza fragments d'escultures votives de guix com mans o caps a les parets de l'*Església de Vistabella*, en canvi, quan utilitza caixes de sabata com a mènsules a la *Casa Negra* o, ja ho hem dit, plantadors com a golfos, Jujol aplica un procediment d'arquitecte i ens fa contemplar com a art quelcom que igualment vivim com a utilitari. Per això el seu procediment és doblement més complexa que el de l'*objet trouvé* i per això és el procediment d'un arquitecte perquè tot arquitecte que vulgui fer del seu edifici alguna cosa més que un simple objecte d'ús haurà d'assolir aquest objectiu sense inutilitzar l'edifici, haurà d'aconseguir que el client pugui viure a l'edifici i que aquesta utilització li permeti al mateix temps viure'l com a art.

A vegades, a semblança de les bases en forma de tortuga de la *Sagrada Família* (1883-1926), Jujol el que fa és convertir un element arquitectònic en un objecte. De manera determinant passa en la *Casa Negra* on la tribuna té forma de carrossa de cavalls. També

passa amb el passamà del *Teatre del Patronat Obrer* (1908) que pren la forma d'una agulla, alguns diuen d'una agulla d'empeltar xarxes de pescador pensant amb la metàfora marina a la qual recorda el conjunt de l'edifici. Aquest procediment és molt menys arquitectònic i molt més poètic, per això s'acosta molt a la *fisiologia* de l'art de Dalí mentre que en altres procediments entorn a l'objecte Jujol s'acostarà més a les teories de Freud. Quan veiem la carrossa-tribuna o el passamà-agulla-de-fer-ganxet de Jujol rememorem les paraules de Dalí a *La vida secreta* i el seu principi de la metamorfosi que neix del fet que hom pot veure coses diferents en la mateixa cosa o veure la mateixa cosa en coses diferents: "*Mentre els pescadors remaven i es veia com aquelles roques, a cada monòton cop de rem, es metamorfosaven contínuament, "es convertien sense cap pausa en quelcom diferent", "simulacres de canvi", com si fossin fantasmagòrics transformistes de pedra, vaig descobrir en aquesta disfressa perpètua la significació profunda d'aquell pudor de la naturalesa a què es referia Heràclit en la seva frase enigmàtica: "a la Naturalesa li agrada amagar-se"*<sup>4</sup>. Dalí feia servir aquests mots per explicar que la surrealitat no és una realitat diferent, sinó la mateixa realitat vista des d'un altre punt de vista. Les coses solent tenir una funció (fisiologia) acordada, convinguda a través d'una lògica que les dota d'atribucions no reals, funcions controlades només per l'hàbit i d'origen minuciosament estereotipat. Si refusem aquest sentit de convenció i ens deixem guiar per la inspiració, la realitat física recobrarà, afirma Dalí, la seva aparença normal. Sols per la irracionalitat és possible dotar novament les coses del seu valor real. El mitjà per arribar a reduir-les a un valor absolut, serà precisament, desembarassar-les de tota convenció i deixar-les a l'atzar, al probabilisme: deixar les coses en llibertat perquè obrin d'acord amb el seu sentit real i consubstancial a la seva manera de ser. Així, per exemple, diu Dalí, les minuterres d'un rellotge són més veritat des del moment que deixen d'estar subjectes a llur insòlita funció, és a dir, en el moment que pertanyen a un ritme diferent del de la circumferència. Aquesta darrera afirmació de Dalí la podríem fer vàlida aplicant-la a tots els objectes que Jujol va utilitzar en la seva arquitectura per fruit de la seva constant metamorfosi.

El surrealisme de Jujol és genuïnament dalinià i, en un punt molt particular, en part freudià. Estem pensant en el principi d'estranyament i de repressió que Freud va erigir i que aplicava a la categoria estètica del que els anglesos anomenen *uncanny*, Freud escrivia amb el mot *unheimlich* i a qui escriví li plau de traduir com a *inhòspit*. Per Freud

---

<sup>4</sup> Salvador DALÍ, *La vida secreta*, Empúries, Barcelona, 1993

l'anul·lació de la funció d'un objecte quotidià ens provoca un estranyament que dona lloc al sorgiment d'una experiència que teníem reprimida, d'això en deia *unheimlich* (literalment traduït vol dir *no-casolà*). Recordem que la repressió per Freud era l'educació, eren aquelles normes socials i culturals que no et permetien l'exercici lliure de la teva voluntat, que et privaven d'actuar seguint només el teu desig. I rememorem que una de les vies d'educació que més castren l'instint i més et manipulen el desig és la religió. Si ara anem a buscar les mans, els caps i les flames que pengen per les parets de l'*Església de Vistabella*, aquests ex-vots infernals ens faran experimentar fortament la sensació del *inhòspit* freudià i faran aparèixer el nostre material inconscient reprimat. Al cap i a la fi Freud il·lustra la seva idea del *unheimlich* parlant d'un conte d'E.T.A. Hoffmann que es titula l'*Home de sorra* i on la protagonista, Olímpia, és una autòmat. L'autòmat, nina, maniquí serà la figura a través de la qual tot l'art surrealista expressarà la idea de *inhòspit*. I, ja hem dit, que Jujol sovint utilitza caps de nina com al *Parc Güell* o a la *Casa Negra* on, per acabar-ho d'arrodonir, Jujol col·loca sobre la llinda de l'habitació dels nens dos caps femenins. Més enllà escriurà Jujol les paraules "Déu hi sia", els mots que presidien la porta de casa seva i les paraules que inscrivia sempre en els seus edificis, juntament amb invocacions marianes. Jujol sembla tenir la necessitat de marcar els seus edificis amb signes gràfics, a vegades tipografies neogòtiques deformades, sovint anagrames i, algunes vegades una barreja de tot plegat construint pictogrames a la manera de les escriptures antigues, Mesopotàmia, Egipte, forçant al signe a ser allò que significa.

Amb aquesta darrera asseveració estem segurament sintetitzant la idea d'arquitectura de Jujol que, des de que l'hem experimentat, ens recorda molt a Mendelsohn, no només pels croquis gairebé de visionari que feia aquest arquitecte expressionista, sinó pels seus mots a la conferència que va fer l'any 1919 per l' *Arbeitsrat für Kunst*. Allí Mendelsohn va afirmar que un edifici no només havia de cobrir la seva funció, sinó que l'havia d'expressar, que un cinema havia de semblar un cinema, i una església una església, que l'arquitectura s'havia d'erigir com a expressió autoreferencial, com a símbol. Certament Jujol està molt a prop dels expressionistes i segurament per això també, com hem dit a l'inici, està més a prop de l'arquitectura actual nostra que de la que en el temps de Jujol es considerava de l'època, que aleshores es deia *moderna*. Jujol feia servir certs recursos moderns molt característics, la negació de la cantonada per exemple. Jujol nega la cantonada al *Teatre del Patronat Obrer* d'una manera com molt lúdica, és molt

més punxant quan la nega a la torre de la *Casa Bofarull* on les finestres estan col·locades de cantó. La negació de la cantonada és un recurs cubista, ja que en una pintura cubista hom veu totes les cares d'un mateix objecte simultàniament com si no tingués "cantonades", com si no calgués voltar-lo o girar-lo per capir-ne el volum. També és un recurs cubista en arquitectura, si pensem en el cubisme que van instaurar Colin Rowe i Robert Slutzky quan van parlar de la destrucció del *cub* o *caixa* perpetrada per arquitectes com Mies van der Rohe, Le Corbusier o Wright. És en aquest sentit que Jujol també és cubista, no pas perquè s'acosti a formulacions com les de Pavel, Chochol o Gokár, sinó perquè distorsiona els plans dels seus edificis d'una manera molt propera, per exemple a Guimard. Tot i així el gir que li fa donar Jujol a la casa Serra-Xaus (1921-1927) és força més contorsionat que cap dels que Guimard va fer als seus plans de paret, contràriament és un contorsió molt propera a l'arquitectura neoplasticista. Amb totes aquestes disquisicions i comparacions no hem d'oblidar mai però el "sortilegi" de Jujol, aquell "Déu hi sia" que transmutava els seus edificis en ens de transcendència espiritual i l'allunyava irremissiblement d'una visió de l'arquitectura com a màquina estàndard i afuncional. En Jujol un edifici sempre serà únic i repetible.