

JUJOL Y EL *COLLAGE*. FRAGMENTOS DE LA FINCA SANSALVADOR

JUJOL AND *COLLAGE*. FRAGMENTS OF THE SANSALVADOR VILLA

Jordi de Gispert Hernández; orcid 0000-0001-7092-3546

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

doi: 10.4995/ega.2024.19085

La descripción de la obra de Josep Maria Jujol ha suscitado diversidad de opiniones, sin embargo, hay un término que aparece repetidamente por parte de los expertos, el *collage*. Este escrito comprueba la pertinencia de aplicar dicho concepto a su obra, y especialmente a la finca Sansalvador. Primero se expone brevemente el uso del término *collage* para referirse a Jujol, así como una contextualización histórico-artística. De ésta se deduce que el *collage* puede entenderse de tres maneras: como recurso gráfico, como estrategia intelectual y como proceso. Luego se analiza el caso de estudio a través de estas tres acepciones, lo que permite descubrir la aparición de fragmentos descontextualizados de distintos orígenes, dispuestos de tal modo que generan imágenes aparentemente unitarias. Por consiguiente, la finca Sansalvador presenta el procedimiento de representación e intelectual que corresponde, punto por punto, a la definición de *collage*.

PALABRAS CLAVE: JUJOL, COLLAGE, FRAGMENTO, SANSALVADOR

The description of Josep Maria Jujol's work has aroused diverse opinions, however, there is a term used frequently by experts: collage. This writing proves the relevance on applying this concept to Jujol's work, and especially to the Sansalvador villa. First, the use of the term collage to refer to Jujol is briefly exposed, as well as a historical-artistic contextualization. From this, follows that collage may be understood in three ways: as a graphic resource, as an intellectual strategy and as a process. Then the case study is analysed through these three meanings, which allows to discover the presence of decontextualized fragments of different origins, arranged in such a way that they generate apparently unitary images. Therefore, the Sansalvador villa presents the representation and intellectual method that correspond, point by point, to the definition of collage.

KEYWORDS: JUJOL, COLLAGE, FRAGMENT, SANSALVADOR.





1. *La casa de Monet*, Mickalene Thomas, 2022.
Fuente: washingtonpost.com

1. *Monet's House*, Mickalene Thomas, 2022. Source:
washingtonpost.com

Jujol y el *collage*

Una de las mayores dificultades al tratar de describir la arquitectura de Josep Maria Jujol reside en que no pertenece a ningún estilo identificable dentro de las corrientes convencionales. Entre los expertos que han escrito sobre este arquitecto, parece haber cierto consenso en determinar que se sitúa entre la inercia creativa del *Art Nouveau* y el modernismo catalán (Bohigas 1989). Aunque algunos lo encasillan como modernista, otros lo consideran claramente *antimodernista* (Solà-Morales 1989). Pese a la divergencia de opiniones, cabe destacar que la gran mayoría acaban utilizando un término muy específico, el *collage*.

Algunos expertos han compuesto un *collage* para referirse a Jujol. Entre éstos, se encuentran Perejaume (1989), Juan José Lahuerta

(1998) y Elías Torres (1989) quienes, a través de un *collage* escrito o pictórico, relacionan el proceso creativo de Jujol con momentos históricos relevantes. Otros expertos mencionan el término *collage* sin darle mayor revuelo. Tal es el caso de Joan Bassegoda (1990) o de Albert Ràfols-Casamada (1976), quien escribe que Gaudí y Jujol *hacen un uso arquitectónico del collage avant-la-lettre*. Otros expertos afirman categóricamente que la arquitectura de Jujol es un *collage*. Entre éstos se encuentra Carlos Flores, quien afirma que *nos encontramos ante un surrealismo puro* (1998), también Josep Maria Jujol junior y Dennis Dollens (1998). Cabe señalar la posición escéptica de algunos críticos respecto al uso del término *collage*, como es el caso de Ignasi de Solà-Morales (1990) o Josep Llinàs (2015).

Jujol And Collage

One of the greatest difficulties in trying to describe Josep Maria Jujol's architecture lies in the fact that it does not belong to any identifiable style within conventional trends. Among the experts who have written about this architect, there seems to be a certain consensus: that he lies between the creative inertia of *Art Nouveau* and Catalan Modernism (Bohigas 1989). Although some categorize him as a modernist, others consider him to be clearly *anti-modernist* (Solà-Morales 1989). Despite the divergence of opinions, it should be noted that the vast majority of authors tend to use a very specific term when referring to Jujol: *collage*.

Some experts have composed a *collage* to refer to Jujol. Among these there are Perejaume (1989), Juan José Lahuerta (1998) and Elías Torres (1989) who, through a written or pictorial *collage*, relate Jujol's creative process to relevant historical moments. Other experts mention the term *collage* without creating a stir. Such is the case of Joan Bassegoda (1990) or Albert Ràfols-Casamada (1976), who writes that Gaudí and Jujol *make architectural use of*





2



3

an avant-la-lettre collage. Other experts categorically state that Jujol's architecture is a *collage*. Among them, Carlos Flores affirms that *we are facing a pure surrealism* (1998), as well as Josep Maria Jujol junior and Dennis Dollens (1998). It is worth noting the sceptical position of some critics regarding the use of the term *collage*, such as Ignasi de Solà-Morales (1990) or Josep Llinàs (2015).

Through the history of *collage* (Wescher, 1976) it is possible to observe that the technique of cutting and pasting fragments of paper from different origins has existed since the 10th century in Japan. However, the intellectual turnaround that has taken place since the appearance of the cubist *papiers collés* in Europe in 1912 gave rise to a chain reaction of very varied responses, which is still active today (Fig. 1).

The broad definition of the term *collage* refers to both the technique and the resulting artwork in which fragments of paper and other materials are arranged and glued or fixed to a support surface (MOMA, 2022). A more precise definition

A través de la historia del *collage* (Wescher 1976) es posible observar que la técnica de recortar y pegar fragmentos de papeles de orígenes distintos existe desde el siglo X en Japón. Sin embargo, el vuelco intelectual que se produce desde la aparición de los *papiers collés* cubistas en 1912 en Europa, dio lugar a una reacción en cadena de respuestas muy variadas, que sigue activa en la actualidad (Fig. 1).

La definición amplia del término *collage* viene a decir que *se refiere tanto a la técnica como a la obra de arte resultante en la que fragmentos de papel y otros materiales están dispuestos y pegados o fijados a una superficie de soporte* (MOMA 2022). Una definición más precisa sería la expuesta por Luís Rojo en su tesis doctoral (2014), que dice que el *collage*

surrealista es un acto creativo de transformación de mensajes icónicos y verbales, mediante técnicas de fragmentación y su posterior simulación de una unidad.

De estas dos definiciones, se extrae que el *collage* puede entenderse como una técnica de representación, como una estrategia de pensamiento y como un proceso. Éste es precisamente su gran potencial, ya que el mismo concepto une un método de representación sencillo (cortar-pegar) y un método intelectual complejo (relacionar ideas originalmente alejadas) bajo un mismo proceso.

Este hecho hace del *collage* uno de los recursos gráficos más importantes del siglo XX, que será empleado por diversos arquitectos. En los años 30, Mies van der Rohe (Fig. 2) genera la ilusión de

2. *Resor House*, Ludwig Mies van der Rohe, 1939.

Fuente: MoMA

3. *Atti Fondamentali*, Superstudio, 1971.

Fuente: www.maxxi.art

4. Paul Klee, *gato*, 1906.

Fuente: commons.wikimedia.org

5. Gustav Klimt, *el beso*, 1908.

Fuente: es.m.wikipedia.org

6. Joaquín Mir, *Vista de Aleixar*, 1907.

Fuente: es.wahooart.com

7. Fragmento de la salamandra del Parque Güell, 1909. Fuente: autor

2. *Resor House*, Ludwig Mies van der Rohe, 1939.

Source: MoMA.

3. *Atti Fondamentali*, Superstudio, 1971.

Source: www.maxxi.art

4. Paul Klee, *cat*, 1906.

Source: commons.wikimedia.org

5. Gustav Klimt, *The Kiss*, 1908.

Source: es.m.wikipedia.org

6. Joaquín Mir, *View of Aleixar*, 1907.

Source: es.wahooart.com

7. Fragment of the salamander in Park Güell, 1909.

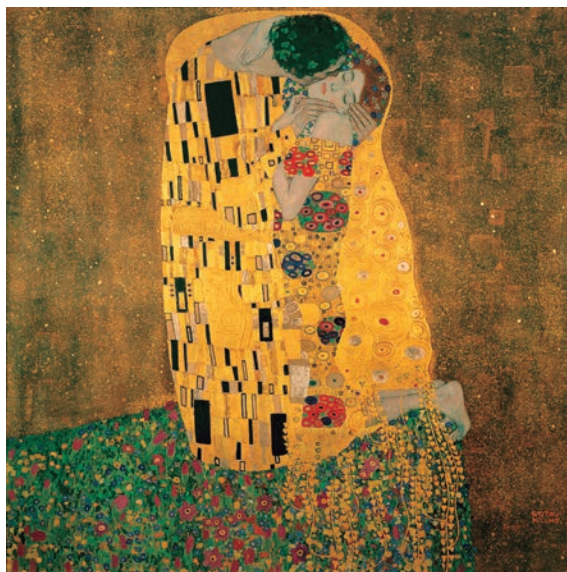
Source: autho

una perspectiva frontal interior, mediante recursos sencillos: el encaje a lápiz de algunos elementos arquitectónicos y recortes de materiales superpuestos con un cuadro de Paul Klee, *The Colorful Repast*, 1928. Tres décadas más tarde, Superstudio juega con el efecto inverso: crear la ilusión de espacios domésticos, a través de fragmentos de objetos y actividades cotidianas, alejándolos mediante la abstracción de una malla regular e infinita (Fig. 3).

would be the one presented by Luís Rojo in his doctoral thesis (2014), which says that *surrealist collage* is a creative act of transformation of iconic and verbal messages, through fragmentation techniques and their subsequent simulation of unity. From these two definitions, we may deduce that *collage* can be understood as a representation technique, as an intellectual strategy, and as a process. This is precisely its great potential, since the same concept unites a simple representation method (cut-paste) and a complex intellectual method (relating originally distant ideas) under the same process.



4



5



6



7



8



9

This fact makes *collage* one of the most important graphic resources of the 20th century, which will be used by several architects. In the 1930s, Mies van der Rohe (Fig. 2) created the illusion of an interior frontal perspective by means of simple devices: the fixing of few architectural elements by pencil, and some material cut-outs superimposed with a Paul Klee's painting, *The Colorful Repast*, 1928. Three decades later, Superstudio plays with the opposite effect: creating the illusion of domestic spaces, through fragments of everyday objects and activities, but distancing them through the abstraction of a regular and infinite mesh (Fig. 3).

Antes de la aparición del término *collage* en 1912, diversos pintores ya experimentaban nuevas maneras de representar, donde la descontextualización de la figura dialoga con su entorno a través de recortes, tramas y pinceladas que generan efectos de relación cercanos al del *collage*. Si nos fijamos en las fechas cercanas al 1910, en la pintura del *gato* de Paul Klee (Fig. 4) y *el beso* de Gustav Klimt (Fig. 5), las figuras destacan como un recorte pegado al cuadro ajeno a su fondo, mientras que los tejidos

que las envuelven, presentan geometrías y estampados que se confunden con el contorno de la figura. Si bien no se sabe si Jujol conocía a estos pintores, probablemente sí conocía la pintura de Joaquín Mir, cercano a los *Quatre Gats*. Su obra *Vista de Aleixar* (Fig. 6), presenta conjuntos de manchas como fragmentos de pigmentos y capturas de luz que conforman un paisaje. Esta misma sensibilidad entre el recorte, el fragmento y el montaje en un nuevo soporte aplicado a la arquitectura, es apreciable en la sa-



10



11



lamandra del Parque Güell (Fig. 7).

Si bien Gaudí había utilizado la técnica del *trencadís* antes de conocer a Jujol, éste lleva al extremo el tratamiento del color y la introducción de fragmentos de objetos cerámicos con inscripciones de textos y de signos ocultos. Un gran ejemplo de este nuevo uso del *trencadís* se observa en el revestimiento del banco del Parque Güell (Fig. 8). Jujol aplicará este concepto a la cubierta de la casa Bofarull (Fig. 9) donde los *objets trouvés* ya no se limitan a reseguir una superficie, sino que sobresalen de esta misma, realzando el protagonismo del fragmento descontextualizado como símbolo.

A nivel pictórico, desde sus primeros dibujos y proyectos, Jujol presenta una amplia variedad de recursos gráficos: empezando con dibujos con grafito y tinta, introduce puntualmente acuarelas y lápices de colores. La diversidad de técnicas va ampliándose con el tiempo, hasta el punto en que algunos planos están dibujados sobre fragmen-

tos de cartas recortadas, papeles solapados, a lápiz y tinta, intercalando alzado y sección, así como detalles de interior y de fachada, todo en una misma representación (Fig. 10). En otras ocasiones, la decisión de representar un fondo recortado con papel de oro, le permite destacar la figura y descontextualizar el edificio como un objeto aislado industrializado (Fig. 11).

La finca Sansalvador

La familia Sansalvador adquirió un terreno en lo que entonces eran las afueras de Barcelona, actual barrio del Coll. Un solar de unos 10m de ancho, por 60 de profundo y un desnivel de 40m de altura. Al cabo de poco tiempo, el terreno colindante pasó a ser la cantera de la Creueta.

El encargo que se hizo a Jujol en 1909, mientras trabajaba en el Parque Güell, fue el de una segunda residencia, de la cual se empezó a realizar la construcción del porte-

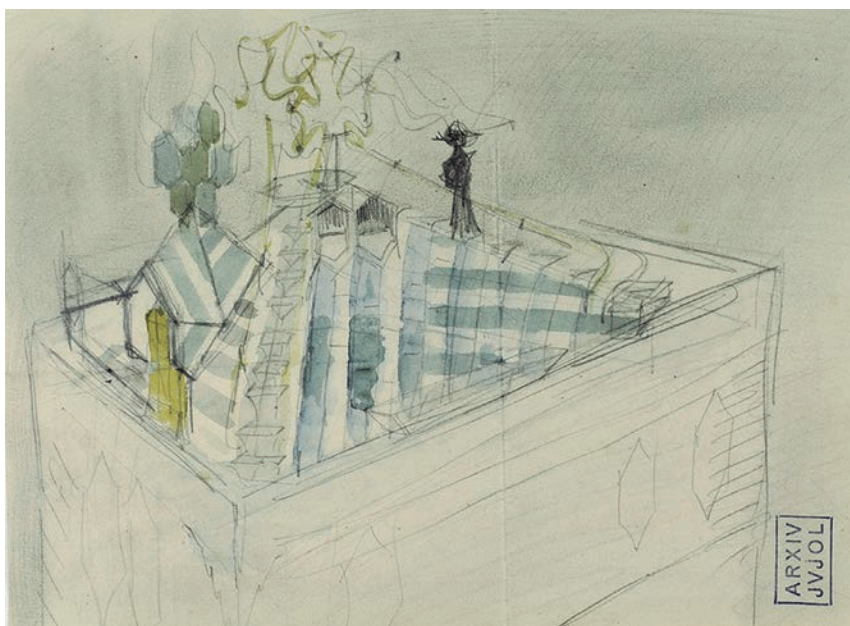
8. Banco del Parque Güell, 1909. Fuente: autor
 9. Cubierta de la Casa Bofarull, 1913-33. Fuente: Masip Estudio de Fotografía
 10. Plano de la Casa Planells 1923. Fuente: Archivo Jujol. Fig. 11. Torre de la Creu. Fuente: Archivo Jujol
 12. Esbozo del alzado sur. Fuente: archivo Jujol
 13. Esbozo de la cubierta. Fuente: archivo Jujol

8. Park Güell bench, 1909. Source: author
 9. Roof of the Bofarull House, 1913-33. Source: Masip Photography Studio
 10. Plan of the Planells House 1923. Source: Jujol Archive
 11. *Torre de la Creu*. Source: Jujol Archive
 12. Sketch of the south elevation. Source: Jujol Archive
 13. Sketch of the roof. Source: Jujol Archive

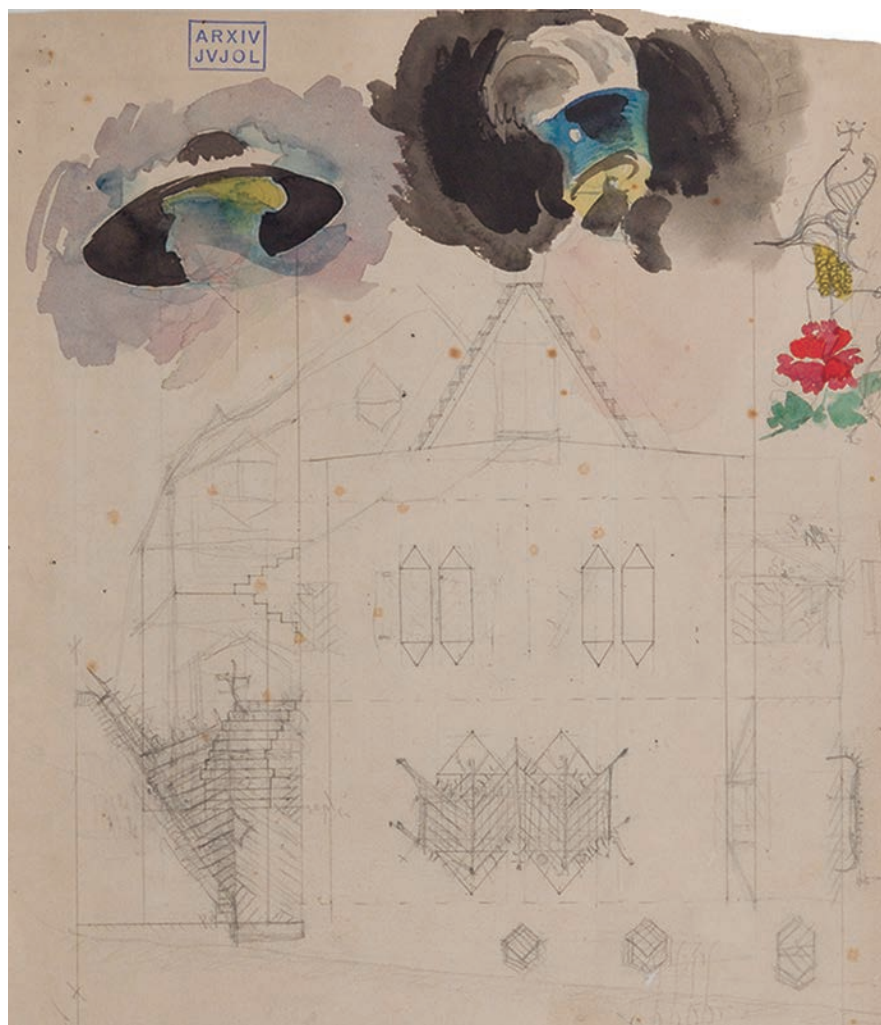
Before the appearance of the term *collage* in 1912, several painters were already experimenting with new ways of representing, where the decontextualization of figure dialogues with its surroundings through cuts, patterns and brushstrokes that generate relational effects close to that of *collage*. If we look at the dates around 1910, in *Paul Klee's* painting of *cat* (Fig. 4) and *Gustav Klimt's* *The kiss* (Fig. 5), the figures stand out as a cut-out stuck to the painting, alien to its background, while the fabrics that surround them present geometries and patterns that blend in with the outline of the figure. Although no one knows if Jujol was familiar with these painters, he probably did know the painting of Joaquín Mir, who was close to the *Quatre Gats*. His work *View of Aleixar* (Fig. 6) presents sets of spots as fragments of pigments and captures of



12



13



14

light that make up a landscape. This same sensibility between cutting, fragmenting and assembling on a new support applied to architecture can be seen in the salamander in Park Güell (Fig. 7).

Although Gaudí had used the *trencadís* technique before meeting Jujol, Jujol took the treatment of colour to the extreme and the introduction of fragments of ceramic objects with inscriptions of texts and hidden signs. A great example of this new use of *trencadís* can be seen in the cladding of the park Güell bench (fig 8). Jujol will apply this concept to the roof of the Bofarull house (Fig. 9) where the *objets trouvés* are no longer limited to follow a surface, but protrude from it, enhancing the prominence of the decontextualized fragment as a symbol. On a pictorial level, since his first drawings and projects, Jujol presents a wide variety of graphic resources: starting with drawings with graphite and ink, he occasionally introduces watercolour and colour pencils. The diversity of techniques expands over

ro, que daba a la fachada principal, y los muros de contención de tierras que generan una serie de terrazas, escaleras y recorridos. Se trata de la finca Sansalvador.

Hacia 1915, cuando se realizó un pozo para servir a la futura casa que querían construir en lo alto de la parcela, se descubrió que el subsuelo contenía trazos de radio, cosa que en aquel momento se suponía tener propiedades curativas. Contra la voluntad del arquitecto, el proyecto de la vivienda quedó paralizado, con los cimientos de la vivienda alzados 1m sobre el suelo, y el cliente decidió invertir todo su capital en explotar la mina de agua. Este proyecto supuso la apertura de vías subterráneas para llegar al pozo. Esta parte del proyecto es la *Mina de Agua Radial*,



15

nombre de la empresa que comercializó el agua en farmacias. Hacia 1917, la familia encargó otra casa al arquitecto en la parte posterior de la parcela, ya que ésta estaba dividida en dos, por un camino de tierra. Esta parte del proyecto que fue nombrada casa Queralt, se planteó como una mera inversión para ser alquilada y, por tanto, fue de acabados más austeros con un bajo presupuesto.

Con el tiempo, el agua se agotó y la empresa quebró. El doctor Sansalvador murió en 1932. Sus hermanas heredaron la propiedad y, posiblemente por necesidades económicas, la vendieron a la empresa propietaria de la cantera colindante. La finca quedó inhabitada hasta los años 80, cuando la adquirió el ayuntamiento de Barcelona. Con



16

la voluntad de realizar un proyecto se encargó un levantamiento de planos, pero dicho proyecto no se llevó a cabo. En 2005 los vecinos del barrio reclamaron una restauración de la finca que, durante esos años, había sido ocupada reiteradamente hasta un estado avanzado de degradación, prácticamente de ruina. La reforma se finalizó en 2015. (Jujol 2005)

Siendo la finca Sansalvador la primera vivienda construida por Jujol en Barcelona como arquitecto autónomo, ésta plantea una serie de ideas que, si bien éste no podrá desarrollar plenamente, sí lo hará en futuros proyectos. A continuación, se analiza la finca Sansalvador bajo las tres acepciones de *collage*: como recurso gráfico, como estrategia intelectual y como proceso.

14. Alzado norte. Fuente: Archivo Jujol
 15. Detalle acuarela. Fuente: Archivo Jujol
 16. Detalle motivo floral. Fuente: autor

El collage como recurso gráfico

A través de los distintos planos y dibujos que Jujol realizó de este proyecto, se observan diversidad de recursos gráficos unidos en un mismo soporte.

El esbozo del alzado sur de la casa (Fig. 12), muestra el diálogo entre el basamento curvilíneo y la planta superior ortogonal. El grafismo a tinta con punta fina, le permite grafiar detalles como el ladrillo visto, el escalonamiento de las jambas o la sombra de los huecos. También incorpora una tribuna en voladizo, de la que se intuye una rotación a 45°. En este plano, la línea representa tanto texturas, como contornos, sombras y cambios de plano.

El esbozo de la cubierta (Fig. 13) está realizado a lápiz y acuarela. Este esbozo muestra una perspectiva que permite identificar las cuatro pendientes. La limatesa se resuelve con escalones con triangulaciones. Las pendientes están revestidas de baldosas alineadas azules y blancas alternadas, que cambian de dirección por fragmentos. También dibuja una figura humana a lápiz, que podría ser la indicación de la escala humana o una escultura, como hizo más adelante en la casa Bofarull. También aparecen dos lucernarios similares a los de la fábrica Manyach y dos cruces de ciprés amarillas, como las que también realizaba Gaudí. En este plano empiezan a mezclarse referentes tectónicos diversos con dos tipos de grafismo.

El plano del alzado norte (Fig. 14) que detalla el trabajo de forja de la verja y las ventanas, presenta tres acuarelas de formato libre en los márgenes: dos sombreros

14. North elevation. Source: Jujol Archive
 15. Watercolor detail. Source: Jujol Archive
 16. Floral motif detail. Source: author

time, to the point where some plans are drawn on fragments of cut-out letters, overlapping papers, in pencil and ink, interspersing elevation and section, as well as interior and façade details, all in the same representation (Fig. 10). On other occasions, the decision to depict a background cut out with gold foil allows him to highlight the figure and decontextualize the building as an isolated industrialized object (Fig. 11).

Sansalvador Villa

The Sansalvador family acquired a plot of land on what was then the outskirts of Barcelona, now *El Coll* neighbourhood. A plot of about 10m wide, 60m deep and a difference of 40m in height. After a short time, the adjoining land became *La Creueta* quarry.

The commission that was made to Jujol in 1909, while he was working on Park Güell, was that of a second residence, of which the construction of the doorman, which faced the main façade, and the earth retaining walls that generate a series of terraces, stairs and paths, began. This is the Sansalvador villa. Around 1915, when a well was dug to serve the future house that they wanted to build at the top of the plot, they discovered that the subsoil contained radium traces, which at that time was supposed to have healing properties. Against the architect's will, the housing project came to a standstill, with the foundations of the house raised 1m above the ground, and the client decided to invest all his capital in exploiting the water mine. This project involved the opening of underground routes to reach the well. This part of the project is the *Radial Water Mine*, the name of the company that marketed the water in pharmacies. Around 1917, the family commissioned another house to the architect at the back of the plot, as it was divided in two, by a dirt road. This part of the project, which was named *Casa Queralta*, was proposed as a mere investment to be rented and, therefore, had more austere finishes with a low budget.

Eventually, the water ran out and the company went bankrupt. Dr. Sansalvador died in 1932. His sisters inherited the property and, possibly out of financial necessity, sold it to the company that owned the adjoining quarry. The property remained uninhabited

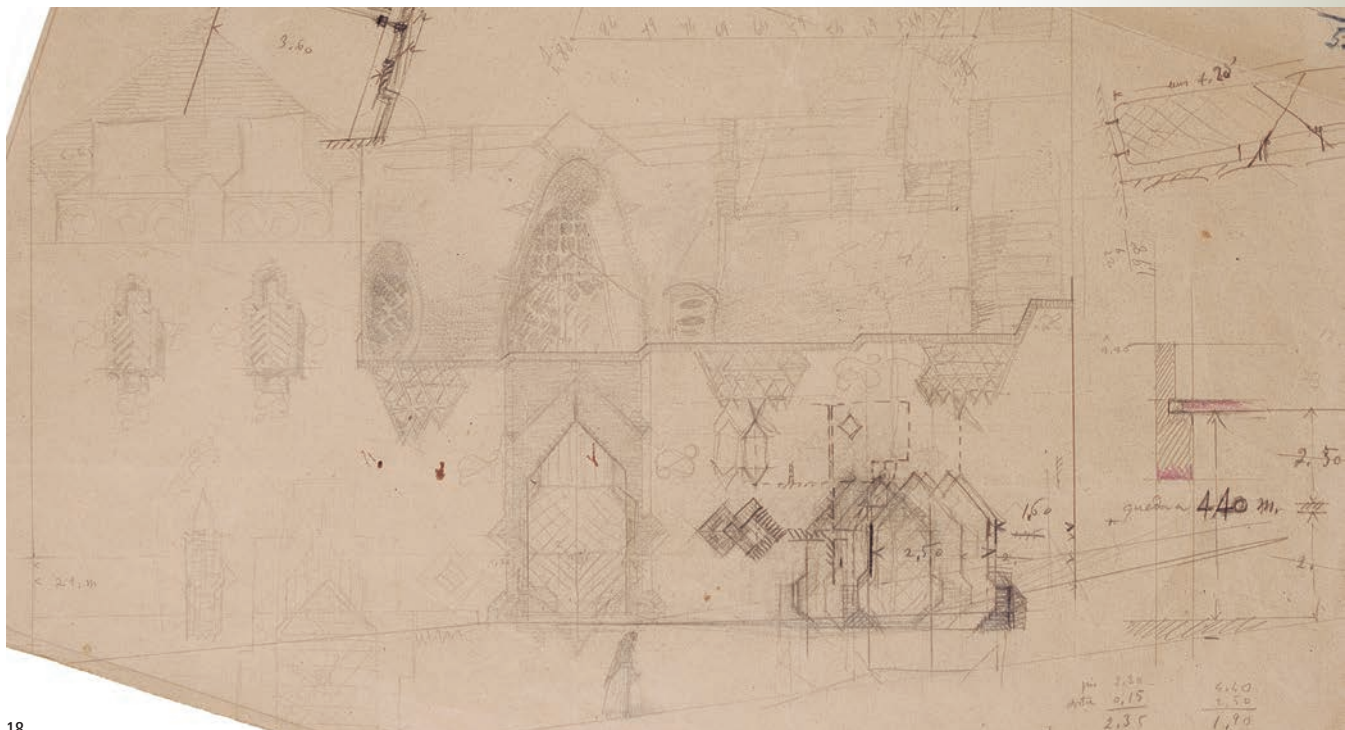
until the 1980s, when it was acquired by the Barcelona City Council. With the intention of carrying out a project, a survey of plans was commissioned, but this project was not carried out. In 2005 the residents of the neighbourhood demanded a restoration of the property which, during those years, had been repeatedly occupied until an advanced state of degradation, practically of ruin. The renovation was completed in 2015. (Jujol 2005)
The Sansalvador villa being the first house built by Jujol in Barcelona as an independent architect, it puts forward a series of ideas that, although he will not be able to fully develop, he will do so in future projects. Now, the Sansalvador villa is analysed under the three meanings of *collage*: as a graphic resource, as an intellectual strategy and as a process.

Collage As Graphic Resource

Through the different plans and drawings that Jujol made of this project, a diversity of graphic resources can be seen united in the same support.
The sketch of the south elevation of the house (Fig. 12) shows the dialogue between



17



18

17. Alzado oeste. Fuente: Archivo Jujol

18. Esbozo del alzado principal, 1915. Fuente: Archivo Jujol

17. West elevation. Source: Jujol Archive

18. Sketch of the main elevation, 1915. Source: Jujol Archive

que alternan el juego de claros-curos entre fondo y figura, y un clavel con una forma tribulada. Si se invierte esta última acuarela (Fig. 15) tiene gran resonancia con el motivo floral que encabeza otra puerta, la que da a la calle (Fig. 16). De modo que Jujol recorta, gira y traslada un dibujo figurativo aparentemente azaroso situado al margen de un plano, para colocarlo como motivo ornamental en forja en otra fachada. Además, el plano indica las escaleras oblicuas que quiebran el paralelepípedo de la casa, como Jujol haría una década después en la casa Serra-Xaus.

El alzado oeste (Fig. 17) presenta una acuarela en el margen: un ramo de flores con pétalos en forma de corazones negros, hojas verdes y rojas, sobre el rostro de una mujer, como si se tratara de otro sombrero pomposo. El alzado en sí, presenta al mismo tiempo la fachada y la indicación de escaleras dibujadas a lápiz. Parte de la fachada está coloreada a lápiz amarillo y azul. Las líneas auxiliares descomponen la fachada en franjas verticales, sobre las que se apoyan las aberturas poligonales a alturas y proporciones diversas. Las escaleras, a partir del tercer tramo, también presentan un giro, cosa que confirma la dislocación de la planta. Finalmente, la cubierta está dibujada a mano alzada, con elementos salientes similares a las chimeneas de la casa Milá de Gaudí.

El esbozo del alzado principal (Fig. 18) está realizado con grafito, encajado a mano y grafiando sombras y texturas. La intención de este dibujo, era situar las aberturas del nuevo proyecto, que dejaba de ser una vivienda para pasar a ser un centro balneario. De este modo, un

mismo dibujo muestra la fachada principal –con ángulos marcados, triangulaciones y referencias a la arquitectura mediterránea– y la fachada posterior –con aberturas curvas, hendiduras sombreadas y referencias a la arquitectura balnearia– envueltos de un contexto rocoso y ajardinado.

El collage como estrategia intelectual

El diseño del proyecto también presenta estrategias relativas al *collage*.

Como elemento identificable desde el exterior, la fachada principal alza el volumen construido en el punto más bajo de la calle, dando la sensación de mayor altura y remitiendo a la imagen de fortaleza (Fig. 19). Este volumen tiene una proporción de un tercio respecto del ancho total. Dos ventanas salientes generan un juego de sombras. El acceso principal destaca como una franja vertical de ladrillo visto, que se adentra 10cm respecto al estucado blanco. Este recurso, junto con la presencia de la marquesina triangular, produce un corte notable en la fachada. En diversos puntos Jujol esgrafía el emblema de la familia Sansalvador, diseñado por él mismo: consiste en un juego de arabescos con la letra “S”. Otros esgrafados trazados por el autor sobre la fachada, rematan algunos elementos arquitectónicos (Fig. 20).

Tres balaustradas en celosía de ladrillo visto (Fig. 21) coronan la misma fachada. El ladrillo está colocado de canto formando triángulos equiláteros. Cada seis triángulos forman un hexágono, dentro del cual hay un corte en el ladrillo con un mosaico en forma de estrella de seis puntas, que recuerda motivos

the curvilinear plinth and the orthogonal upper floor. The fine-tipped ink graphics allow him to graph details such as the exposed brick, the staggering of the jambs or the shadow of the openings. He also incorporates a cantilevered glazed-gallery, from which a 45° rotation can be intuited. In this plane, the line represents textures, contours, shadows, and plane changes.

The sketch of the roof (Fig. 13) is made in pencil and watercolour. This sketch shows a perspective that allows the four slopes to be identified. The ridge is solved with triangulated steps. The slopes are clad with alternating blue and white aligned tiles, which change direction in fragments. He also draws a human figure in pencil, which could be either the indication of the human scale or a sculpture, as he later did in the Bofarull house. There are also two skylights, similar to those in the Manyach factory, and two yellow cypress crosses, like those also made by Gaudí. On this plane, different tectonic references begin to be mixed with two types of graphism.

The plan of the north elevation (Fig. 14), which details the wrought iron work of the fence and windows, presents three free-format watercolours in the margins: two hats that alternate a chiaroscuro game between background and figure, and a carnation with a tribulated shape. If this last watercolour is inverted (Fig. 15) it has great resonance with the floral motif at the head of another door, the one facing the street (Fig. 16). So Jujol cuts, rotates and moves an apparently random figurative drawing located on the margin of a plan, to place it as an ornamental motif in wrought iron on another façade. In addition, the plan indicates the oblique stairs that break the parallelepiped of the house, as Jujol would do a decade later in the Serra-Xaus house.

The west elevation (Fig. 17) features a watercolour in the margin: a bouquet of flowers with petals in the shape of black hearts, green and red leaves, on a woman's face, as if it were another pompous hat. The elevation itself presents at the same time the façade and the indication of stairs, drawn in pencil. Part of the façade is coloured in yellow and blue pencil. The auxiliary lines decompose the façade into vertical strips, on which the polygonal openings are supported



19

at different heights and proportions. The stairs, from the third flight onwards, also have a turn, which confirms the dislocation of the floor. Finally, the roof is drawn freehand, with projecting elements similar to the chimneys of Gaudí's *Casa Milá*.

The sketch of the main elevation (Fig. 18) is made of graphite, fitted by hand and graphed with shadows and textures. The intention of this drawing was to place the openings of the new project, which ceased to be a house and became a spa centre. In this way, the same drawing shows the main façade – with sharp angles, triangulations and references to Mediterranean architecture – and the rear façade – with curved openings, shaded indentations and references to spa architecture – surrounded by a rocky and landscaped context.

Collage As Intellectual Strategy

The design of the project also presents strategies related to *collage*.

As an recognisable element from the outside, the main façade raises the built volume at the lowest point of the street, giving a sensation of highness and referring to the image of a fortress (Fig. 19). This volume has a proportion of one-third to the total width. Two protruding windows create a gae of shadows. The main entrance stands out as a vertical strip of exposed brick, which caves in 10cm from the white stucco. This resource, together with the presence of the triangular canopy, produces an outstanding cut in the façade. At various points, Jujol prints the emblem of

de la Alhambra. La balastrada del edificio (Fig. 22) está formada por elementos prefabricados de piedra artificial, repetidos linealmente.

La unión de elementos tan dispares en una misma composición, pero que entre sí mantienen una idea de conjunto, remite al concepto de *collage*: la referencia al arte mudéjar; la repetición aleatoria de elementos gráficos, todos ellos proporcionales al triángulo equilátero y al hexágono; la alternancia de acabados en estuco y ladrillo visto de distintos aparejos; y los cambios de profundidad.

El plano de las grutas (Fig. 23) permite distinguir dos partes. La gruta grafiada en negro en el plano, es la primera que se realizó: se trata de un túnel recto estrictamente funcional que conecta con el pozo, probablemente realizado por mineros. La gruta grafiada en rosa en el plano es la proyectada por Jujol: una antecámara amplia revestida por pilastras y puntales de ladrillo visto. Esta planta tiene forma de S con dos pilares internos, y conecta en diversos puntos con la gruta recta y el exterior, permitiendo múltiples recorridos. En este plano aparece la representación de dos formas

y tiempos opuestos: el símbolo de continuidad espacial y conceptual a través de la forma curva, queda descontextualizada y confrontada a la rectitud funcional de la primera gruta y, sin embargo, comparten el mismo contexto espacial.

En este plano, Jujol retoma el concepto de la concatenación de arcos descentrados, que había utilizado tanto en el diseño gráfico del emblema, como en su colocación en la fachada y en su repetición seriada en la balastrada. En la carátula el uso de la letra S vuelve a aparecer con tinta dorada, resaltando su geometría de óvalo inclinado envuelto de arabescos trifolios, que insinúan una rotación espiral.

El collage como proceso

La imposibilidad de percibir el conjunto de esta finca de una sola vez, debido a su accidentada topografía, obliga a su percepción por fragmentos. Cada fragmento tiene sentido por sí mismo y, simultáneamente, está vinculado a una secuencia de espacios diseñados a conciencia por el arquitecto. El recorrido por esta serie de espacios conforma la percepción global del proyecto, y es

- 19. Fachada principal. Fuente: autor
- 20. Esgrafiado del emblema y un remate del respiradero. Fuente: autor
- 21. Celosía con mosaico hexagonal. Fuente: autor
- 22. Balastrada prefabricada. Fuente: autor
- 23. Planta de las grutas, 1916. Fuente: Fundación Oscar Tusquets Blanca

- 19. Main façade. Source: author
- 20. Sgraffito of the emblem and a finial of the vent. Source: author
- 21. Lattice with hexagonal mosaic. Source: author
- 22. Prefabricated balustrade. Source: author
- 23. Floor plan of the caves, 1916. Source: Oscar Tusquets Blanca Foundation



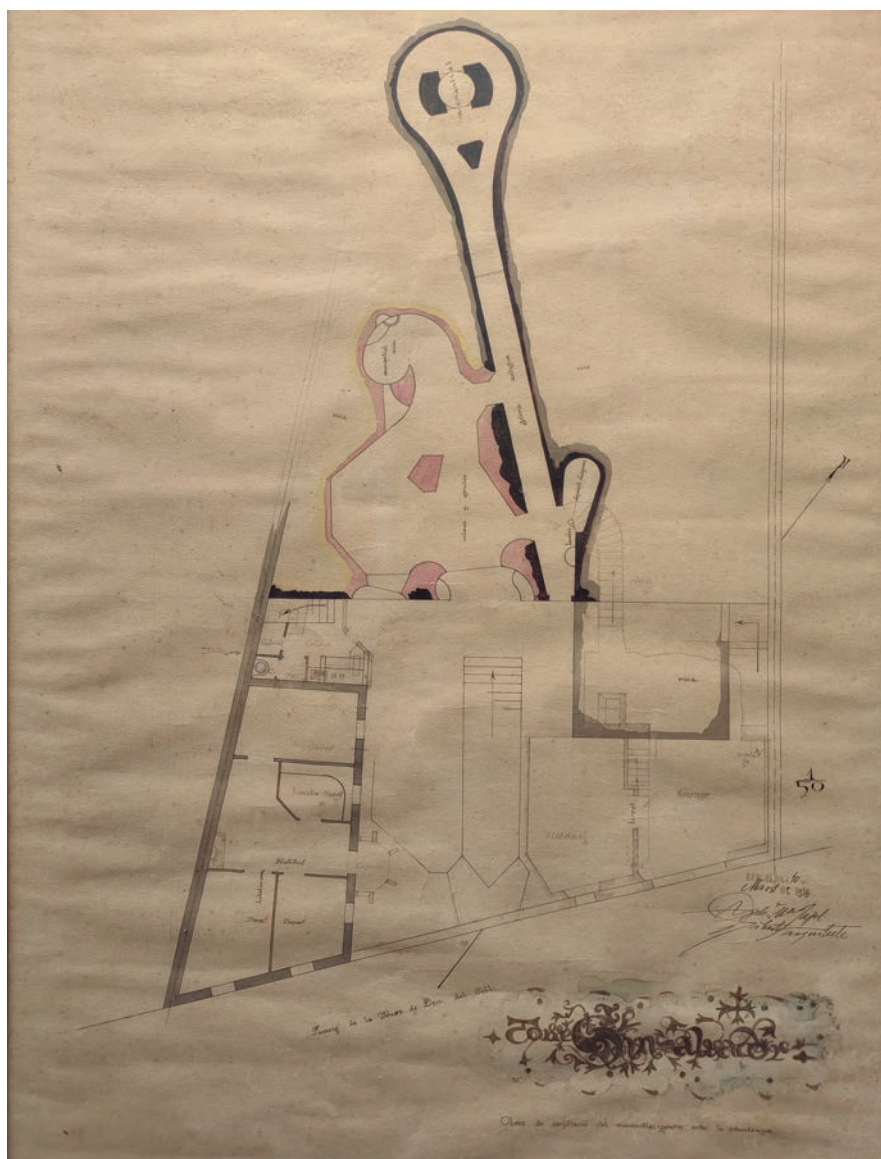
20



21



22



23

the Sansalvador family, designed by himself: it consists of a set of arabesques with the letter "S". Other sgraffito drawn by the author on the façade crown some architectural elements (Fig. 20).

Three exposed brick lattice balustrades (Fig. 21) crown the same façade. The brick is laid edge-on forming equilateral triangles. Each six triangles form a hexagon, in which there is a cut in the brick with a mosaic in the shape of a six-pointed star, reminiscent of motifs from the Alhambra. The building's balustrade (Fig. 22) is made up of prefabricated artificial stone elements, repeated linearly.

The union of such disparate elements in the same composition, but maintaining an overall idea among themselves, refers to the concept of *collage*: the reference to Mudejar art; the random repetition of graphic elements, all of them proportional to the equilateral triangle and the hexagon; the alternation of stucco and exposed brick finishes of different rigging; and the changes in depth.

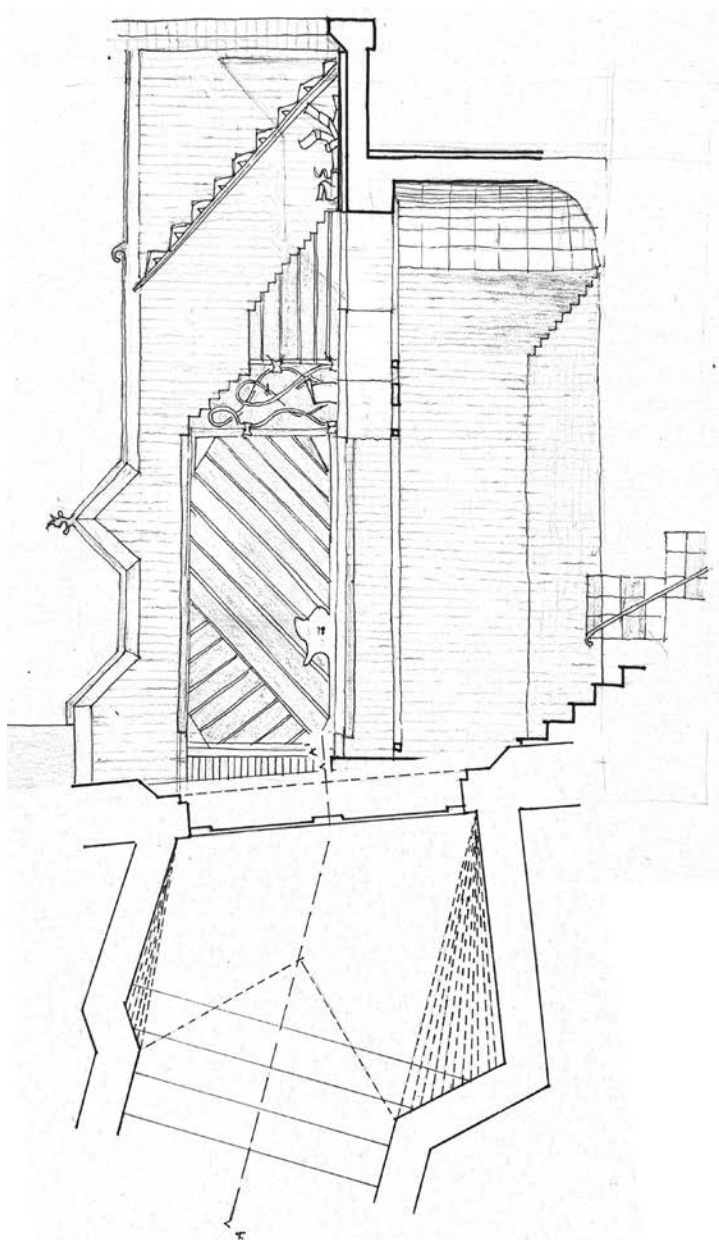
The plan of the caves (Fig. 23) allows us to distinguish two parts. The grotto, depicted in black on the plan, is the first to be built: it is a strictly functional straight tunnel that connects with the well, probably made by miners. The grotto, depicted in pink on the plan, is the one designed by Jujol: a large antechamber covered by pilasters and exposed brick props. This floor plan is S-shaped with two internal pillars, and connects at various points with the straight grotto and the exterior, allowing multiple



24

routes. In this plane, the representation of two opposing forms and times appears: the symbol of spatial and conceptual continuity through the curved form, is decontextualized and confronted with the functional rectitude of the first grotto and, nevertheless, they share the same spatial context.

In this plan, Jujol takes up the concept of the concatenation of off-centre arches, which he had used both in the graphic design of the emblem, as well as in its placement on the façade and in its serial repetition on the balustrade. On the title of the plan, the use of the letter S reappears in gold ink, highlighting its sloping oval geometry wrapped in trefoil arabesques, which hint a spiral rotation.



25

así que se entiende como *collage*. En este sentido, es gracias a diversos dispositivos que Jujol produce la dislocación entre los fragmentos y su unión con la totalidad.

El primer dispositivo es el umbral. Jujol aprovecha el umbral entre un espacio y otro, para generar una articulación, una ruptura, un cambio de dirección. Así ocurre en la puerta principal (Fig. 24), que supone un cambio de ángulo entre la fachada y la escalera. En segundo término, aparece la fachada superior. Tal como se puede observar en la planta, alzado y sección de

esta articulación (Fig. 25), los complejos cambios de plano y ángulos diversos, se resuelven mediante un aparejo de alta precisión.

El segundo dispositivo es el espesor de la fachada. El momento de la realización de las grutas, fue un momento de reflexión importante para el arquitecto. Por un lado, se encontraba una gruta existente con una forma dada, por otro, la idea de una fachada tras subir la escalera principal. Jujol soluciona la dicotomía de estos dos mundos, dotando de grosor a dicho muro: esto le permite controlar construc-



24. Puerta de acceso principal. Fuente: autor
 25. Planta, alzado y sección de la puerta principal. Fuente: trabajo académico
 26. Planta y alzado de la catenaria. Fuente: trabajo académico
 27. Sección y alzado del óculo oval. Fuente: trabajo académico

24. Main access door. Source: author
 25. Plan, elevation and section of the main door. Source: academic drawing
 26. Plan and elevation of the catenary system. Source: academic drawing
 27. Section and elevation of the oval oculus. Source: academic drawing

tivamente el paso de unas geometrías reconocibles, a la roca picada con la forma existente.

En este sentido, Jujol compone esta fachada con dos tipos de curvas. La catenaria (Fig. 26) es una influencia directa de Gaudí que refleja una forma esbelta y natural, respondiendo directamente a los efectos de la gravedad. El óvalo (Fig. 27) es una geometría recurrente en la arquitectura de pabellones desde los jardines del renacimiento y su forma oblonga tiene una orientación. Según Pere-

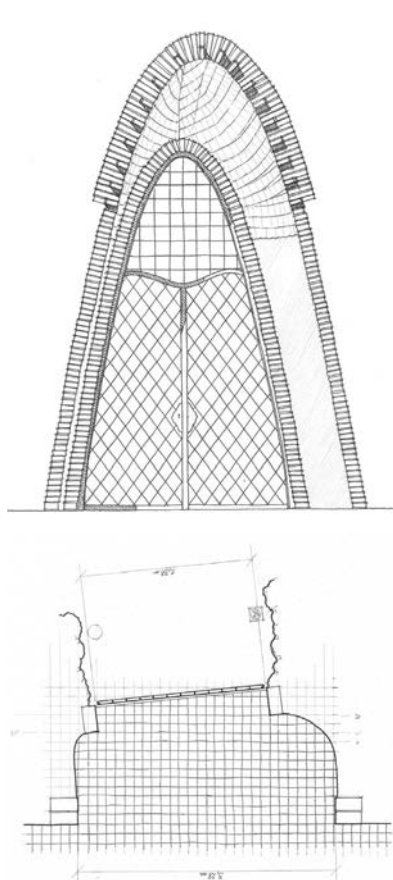
jaume, una serie de artistas concretos, entre los cuales incluye a Jujol, muestran su sensibilidad a través de las formas ovales (2014). Si bien la catenaria y el óvalo son dos formas ajenas, que no suelen ir juntas, en este caso se unen bajo la apariencia de una misma unidad: la fachada de las grutas. De nuevo, la fachada actúa de marco artificial dónde se interponen referencias de orígenes dispersos, para crear una imagen de unidad compositiva.

Cabe añadir que la misma vida del edificio, entendida como una transformación, constituye un proceso en sí mismo. En este caso, la vida del proyecto y del edificio de la finca Sansalvador han sufrido un camino errático: los constan-

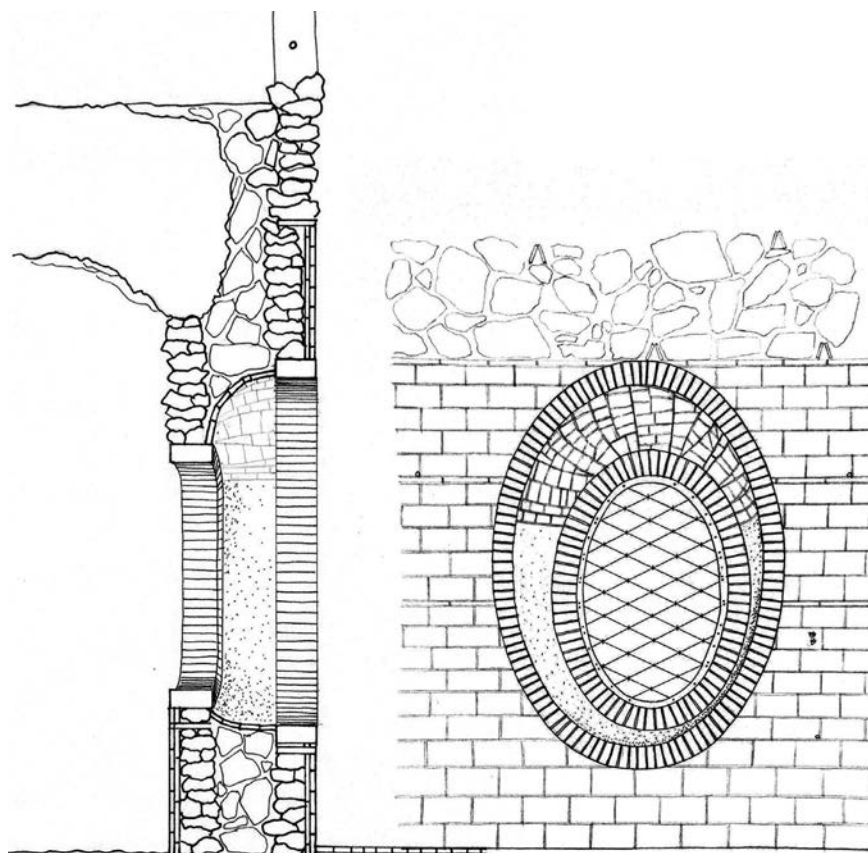
Collage As Process

The impossibility of perceiving the whole of this villa at once, due to its rugged topography, forces its fragmented perception. Each fragment makes sense on its own and is simultaneously linked to a sequence of spaces conscientiously designed by the architect. The journey through this series of spaces shapes the overall perception of the project, and this is how it is understood as *collage*. In this sense, throughout various devices, Jujol produces the dislocation between fragments and their union with the whole.

The first device is the threshold. Jujol takes advantage of the threshold between one space and another, to generate an articulation, a rupture, a change of direction. This is the case with the main door (Fig. 24), which involves a change of angle between the façade and the staircase. In the background, the upper façade appears. As can be seen in the plan, elevation and section



26



27



of this articulation (Fig. 25), the complex changes of plane and different angles are solved by means of a high-precision rigging. The second device is the thickness of the façade. The moment of the realization of the grottoes was an important moment of reflection for the architect. On the one hand, there was an existing grotto with a given shape, on the other, the idea of a façade after climbing the main staircase. Jujol solves the dichotomy of these two worlds, thickening this wall: this allows him to constructively control the passage from recognizable geometries to the crushed rock with the existing shape.

In this sense, Jujol composes this façade with two types of curves. The catenary (Fig. 26) is a direct influence of Gaudí that reflects a slender and natural shape, responding directly to the effects of gravity. The oval (Fig. 27) is a recurring geometry in pavilion architecture since the Renaissance gardens and its oblong shape has an orientation. According to Perejaume, a number of concrete artists, including Jujol, show their sensitivity through oval forms (2014). Although the catenary and the oval are two different shapes, which do not usually go together, in this case they come together under the appearance of the same unit: the façade of the caves. Again, the façade acts as an artificial frame where references of scattered origins are interposed, to create an image of compositional unity. It should be added that the very life of the building, understood as a transformation, is a process in itself. In this case, the life of the project and the building of the Sansalvador villa have suffered an erratic path: the constant changes of use, of program, of references, of users, even its temporary abandonment, have made the life of this villa itself a *collage*.

Conclusions

Collage is based on the manipulation of existing elements, which are treated as decontextualized signs [...] to reveal an unknown aspect of reality. [...] The decontextualization of fragments emphasizes the fortuitous and conflictive relationships provoked between the parts, as a consequence of the new artificially constructed proximities [...] the appearance of formal cohesion (unity) is contradicted by semantic anomalies (fractures). (Rojo 2014)

tes cambios de uso, de programa, de referentes, de usuarios, incluso su abandono temporal, han hecho que la vida en sí de esta finca sea propiamente un *collage*.

Conclusiones

El collage se fundamenta en la manipulación de elementos existentes, que son tratados como signos descontextualizados [...] para desvelar un aspecto desconocido de la realidad. [...] La descontextualización de los fragmentos pone el acento sobre las relaciones fortuitas y conflictivas provocadas entre las partes, como consecuencia de las nuevas proximidades artificialmente construidas [...] la apariencia de una cohesión formal (unidad) se contradice con las anomalías semánticas (fracturas). (Rojo 2014)

El proyecto de la finca Sansalvador responde a la definición del término *collage* en sus tres sentidos:

- Como recurso gráfico. La observación pormenorizada de los recursos gráficos utilizados por Jujol en este proyecto, muestra la variada manera de emplearlos y disponerlos en un mismo soporte. Tanto los alzados con dibujos en los márgenes y los estudios previos de fachada y cubierta a tinta, lápiz y acuarela, como el estudio geométrico de la letra S con lápiz y purpurina, responden al mecanismo de recortar un fragmento de una realidad existente alejada del contexto directo, para pegarlo o aplicarlo en un marco definido. Coincidiendo con la definición de *collage* adoptada por Luis Rojo, los dibujos de la finca Sansalvador manipulan elementos existentes, tratados como signos descontextualizados, para desvelar un aspecto desconocido de la realidad.
- Como técnica intelectual. En la finca Sansalvador se observa

la aplicación de dos estrategias intelectuales ligadas al concepto de *collage*. Por un lado, Jujol adopta referencias estilísticas y formales dispersas que luego aplica en un mismo lugar: desde el arte mudéjar en la aplicación del aparejo, porticones y ventanas, al uso del arco catenarior y el óvalo, así como la imagen de la apariencia de finca burguesa. Por otro lado, Jujol aprovecha elementos singulares preexistentes en otros contextos para recomponer nuevas formas: ya sea la letra S, con la que diseña el logo de la familia y luego lo usa como mecanismo de estampado en la fachada, también como recurso en la planta de la gruta, o bien el uso de vajillas rotas y metales usados para diseñar elementos arquitectónicos. Retomando la definición de *collage* según Rojo, el cambio de registro, de escala y de sistema de referencia es permanente, mientras que la apariencia de cohesión formal se contradice con las anomalías semánticas.

- Como proceso. La experiencia de recorrer la finca presenta varias fachadas y puntos de articulación que dislocan la mirada. Estas rótulas suponen una ruptura que entra en contradicción con la imagen global del proyecto. La misma vida de la finca también participa de la idea de unión de fragmentos inacabados. Desde sus inicios, esta finca ha vivido constantes cambios de deriva, haciendo aún más notable su composición heterogénea. Respondiendo a la definición de *collage* de Luis Rojo, la descontextualización de los fragmentos acentúa las relaciones discordantes como consecuencia de las

nuevas proximidades artificialmente construidas. ■

Referencias

- BOHIGAS, O., 1989, *Fragmento de un diario de memorias*. En: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 28-31
- BASSEGODA I NONELL, J., 1990. *Gent nostra*. N° 77 *Jujol*. Barcelona: Nou Art Thor.
- DOLLENS, D., 1994. *Jujol, Five major buildings, 1919-1923*. Barcelona: Lumen.
- FLORES, C., 1998. *Josep M. Jujol: Disseny i ambient interior*. En: Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, *L'univers de Jujol*, Barcelona, pp. 8-13.
- JUJOL, J.M., 2005. *Jujol en Barcelona*. Tarragona: Drudis i Virgili Editors.
- LAHUERTA, J.J., 1998. *Verbum Cordis [collage]*. En: Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, *L'univers de Jujol*, Barcelona, pp. 36-41.
- LLINÀS, J., 2015. *Sospecha de estiércol*. *Josep Maria Jujol y la casa Mañach*. Madrid: Ed. Asimétricas.
- MOMA, 2022, <https://www.moma.org/collection/terms/collage>, consultado el 09/09/2022
- PEREJAUME, 1989. *Ludwig Jujol: Què és el collage, sinó acostar soledats?* Barcelona: La Magrana.
- PEREJAUME, 2014. *Mareperlers i ovaladors*. Barcelona: Edicions 62.
- RÀFOLS-CASAMADA, A., 1976, *Prólogo a la edición española*. En: *Historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 9-12
- ROJO, L., 2014, *Metáforas obsesivas e ideogramas: [entre las formas y las formulaciones en el pensamiento de Le Corbusier]*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, consultada el 28/08/2017. <https://oa.upm.es/22438/>
- SOLÀ-MORALES, I. de, y LEVICK, M., 1990. *Jujol*. Barcelona: Polígrafa.
- SOLÀ-MORALES, I., 1989. *La arquitectura de Josep M^a Jujol*. E++n: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 10-19
- TORRES, E., 1989 *¿Jujol's?* En: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 65-79
- WESCHER, H., 1976. *La historia del collage, Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

The Sansalvador villa project responds to the definition of the term *collage* in its three senses:

- As a graphic resource. A detailed observation of the graphic resources used by Jujol in this project shows the varied way in which they were used and arranged in the same medium. Both the elevations with drawings in the margins and the previous studies of the façade and cover in ink, pencil and watercolour, as well as the geometric study of the letter S with pencil and glitter, respond to the mechanism of cutting out a fragment of an existing reality far from the direct context, to paste it or apply it in a defined framework. Coinciding with the definition of *collage* adopted by Luis Rojo, the drawings of the Sansalvador villa manipulate existing elements, treated as decontextualized signs, to reveal an unknown aspect of reality.
- As an intellectual technique. On the Sansalvador villa, the application of two intellectual strategies linked to the concept of *collage* can be observed. On the one hand, Jujol adopts scattered stylistic and formal references that he then applies in the same place: from Mudejar art in the application of rigging, shutters and windows, to the use of the catenary arch and the oval, as well as the image of the appearance of a bourgeois villa. On the other hand, Jujol takes advantage of pre-existing singular elements in other contexts to recompose new forms: whether it is the letter S, with which he designs the family logo and then uses it as a stamping mechanism on the façade, also as a resource in the plan of the grotto, or the use of broken crockery and metals used to design architectural elements. Returning to Rojo's definition of *collage*, the change of register, scale and reference system is permanent, while the appearance of formal cohesion is contradicted by semantic anomalies.
- As a process. The experience of touring the villa presents several facades and articulation points that dislocate the gaze. These articulations represent a rupture that contradicts the overall image of the project. The very life of the villa also participates in the idea of the union of

unfinished fragments. Since its inception, this villa has experienced constant changes of drift, making its heterogeneous composition even more remarkable. Responding to Luis Rojo's definition of *collage*, the decontextualization of the fragments accentuates the discordant relationships as a consequence of the new artificially constructed proximities. ■

References

- BOHIGAS, O., 1989, *Fragmento de un diario de memorias*. En: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 28-31
- BASSEGODA I NONELL, J., 1990. *Gent nostra*. N° 77 *Jujol*. Barcelona: Nou Art Thor.
- DOLLENS, D., 1994. *Jujol, Five major buildings, 1919-1923*. Barcelona: Lumen.
- FLORES, C., 1998. *Josep M. Jujol: Disseny i ambient interior*. En: Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, *L'univers de Jujol*, Barcelona, pp. 8-13.
- JUJOL, J.M., 2005. *Jujol en Barcelona*. Tarragona: Drudis i Virgili Editors.
- LAHUERTA, J.J., 1998. *Verbum Cordis [collage]*. En: Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, *L'univers de Jujol*, Barcelona, pp. 36-41.
- LLINÀS, J., 2015. *Sospecha de estiércol*. *Josep Maria Jujol y la casa Mañach*. Madrid: Ed. Asimétricas.
- MOMA, 2022, <https://www.moma.org/collection/terms/collage>, consultado el 09/09/2022
- PEREJAUME, 1989. *Ludwig Jujol: Què és el collage, sinó acostar soledats?* Barcelona: La Magrana.
- PEREJAUME, 2014. *Mareperlers i ovaladors*. Barcelona: Edicions 62.
- RÀFOLS-CASAMADA, A., 1976, *Prólogo a la edición española*. En: *Historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 9-12
- ROJO, L., 2014, *Metáforas obsesivas e ideogramas: [entre las formas y las formulaciones en el pensamiento de Le Corbusier]*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, consultada el 28/08/2017. <https://oa.upm.es/22438/>
- SOLÀ-MORALES, I. de, and LEVICK, M., 1990. *Jujol*. Barcelona: Polígrafa.
- SOLÀ-MORALES, I., 1989. *La arquitectura de Josep M^a Jujol*. E++n: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 10-19
- TORRES, E., 1989 *¿Jujol's?* En: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, vol 179-180, *Josep Maria Jujol arquitecto, 1879-1949 [catálogo razonado]*. Barcelona, pp. 65-79
- WESCHER, H., 1976. *La historia del collage, Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.