

PATRI

IO

ANTEVI SANCTO



**Aproximación histórica al dibujo
de arquitectura en España en el siglo XX**
Historical approximation to the
drawing architecture in Spain in the 20th century

JOSEP MARÍA JUJOL

Jorge Llopis Verdú

*Jujol maneja el lápiz, la pluma, el pincel, las tijeras
o las tenazas con una pasión insaciable.*

JOSEP F. RÀFOLS

*Jujol handles the pencil, the pen, the paintbrush,
the scissors or the pliers with an insatiable passion.*

JOSEP F. RÀFOLS

ESTRATOS DE PENSAMIENTO. LOS DIBUJOS DE JOSEP MARÍA JUJOL

LAYERS OF THOUGHT. THE DRAWINGS OF JOSEP MARÍA JUJOL

Jorge Llopis Verdú

doi: 10.4995/ega.2022.18729

El legado gráfico de Josep María Jujol refleja, como pocos, los usos gráficos del Modernismo catalán y, por ende, hispano. Discípulo aventajado de Gaudí, para el que desarrollará trabajos de diseño paradigmáticos, como la decoración colorista de la fachada de la casa Batlló, la obra arquitectónica de Jujol se caracterizará por el uso imaginativo del color, la sinuosidad de la forma y la riqueza matérica y formal. En su obra gráfica, incluso la más formalizada, asoman capas de pensamiento que se superponen siguiendo el ritmo de su proceso de creación. Formas libres que usan un amplio abanico de técnicas gráficas para reflejar la libertad formal, la riqueza material y un uso fantástico del color que prelude la materialidad posterior. Jujol dibujaba como construía, superponiendo formas a través de la línea, el color, y el collage. Unos dibujos que reflejan la libertad mental de un arquitecto en pleno acto creativo.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO,
MODERNISMO, JUJOL, GAUDÍ, BOCETO

The graphic legacy of Josep María Jujol reflects, like few others, the graphic uses of Catalan and, therefore, Hispanic Modernism. An outstanding disciple of Gaudí, for whom he will develop paradigmatic design works, such as the colourful decoration of the façade of Casa Batlló, Jujol's architectural work will be characterized by the imaginative use of colour, the sinuousness of form and the material and formal richness. In his graphic work, even the most formalized, there are layers of thought that are superimposed following the rhythm of his creation process. Free forms that use a wide range of graphic techniques to reflect formal freedom, material richness and a fantastic use of colour that heralds later materiality. Jujol drew as he built, superimposing shapes through line, colour, and collage. Some drawings that reflect the mental freedom of an architect in a full creative act.

KEYWORDS: DRAWING, MODERNISM,
JUJOL, GAUDÍ, SKETCH

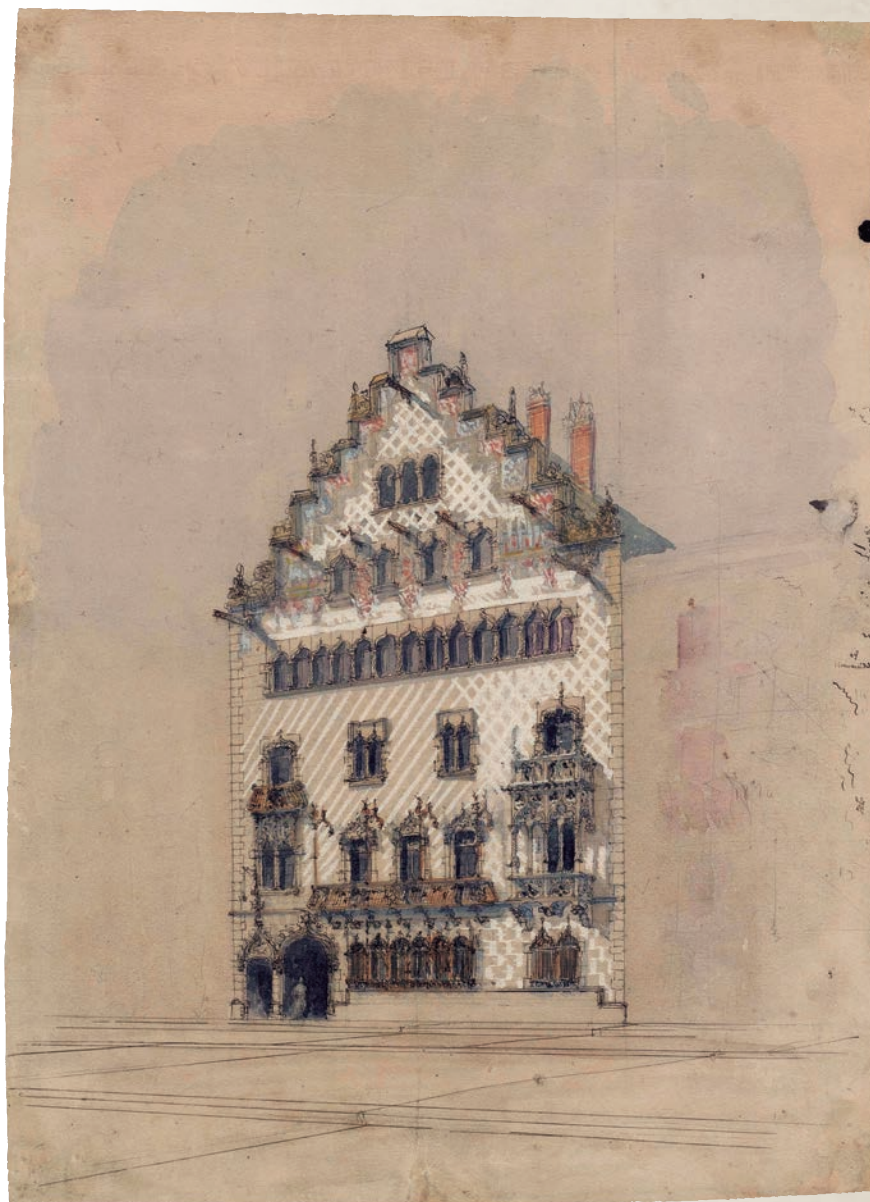


1. Josep Puig i Cadafalch. *Casa Amatller*. 1898-1900
 1. Josep Puig i Cadafalch. *Amatller House*. 1898-1900

Introducción

Cuando el 21 de julio de 1936 un grupo de anarquistas de la FAI prendió fuego al taller de Gaudí en la Sagrada Familia, se perdieron numerosos planos y maquetas que dejaban testimonio de la singular manera de manipular la arquitectura por parte del gran arquitecto catalán. No es mucho el patrimonio gráfico que ha sobrevivido al tiempo en el caso de Gaudí; en todo caso mucho menos que lo conservado en casos como los de Domenech i Montaner o Puig i Cadafalch, cuyos archivos permiten entender la manera en que otros grandes arquitectos del Modernismo catalán afrontaron las transformaciones del lenguaje gráfico arquitectónico, imprescindible para dar forma a un universo formal extremadamente rico y complejo, en el que el uso del color y la riqueza material y ornamental requerían un dibujo basado en un gran virtuosismo gráfico (Fig. 1).

Algo es posible entrever en los escasos dibujos conservados de Gaudí. De su destreza en el empleo de la acuarela y de su virtuosismo gráfico dan muestra algunas de sus obras de estudiante, como el proyecto de Embarcadero de 1876 y el proyecto de Fuente para la Plaza de Cataluña de 1877 (Lahuerta, 2020) (Fig. 2). Son dibujos minuciosos, en los que el uso del color y el detallismo de la ornamentación tienen como objetivo una descripción clara y minuciosa de una forma arquitectónica profusamente ornamentada. Pero este tipo de dibujo difícilmente podía satisfacer las necesidades del Gaudí creador de formas complejas. Para dar respuesta a su fértil imaginación Gaudí debió necesariamente transitar hacia técnicas gráficas más libres, que posibilitasen no tan solo



representar sino también generar y manipular un rico universo formal que desbordaría las capacidades representacionales del Academicismo en el que se había formado (Collins & Nonell, 1981). Así, en el dibujo de la fachada del proyecto para la casa Batlló (Fig. 3), fechado el año 1904, la representación de la ornamentación a partir de líneas continuas orgánicas revela la manera de trabajar de Gaudí en este periodo: un uso libre de la línea que, superpuesto sobre la armazón geométrica de la fachada, daba vuelo a la libertad formal de la ornamentación que caracterizó gran parte de su obra.

Introduction

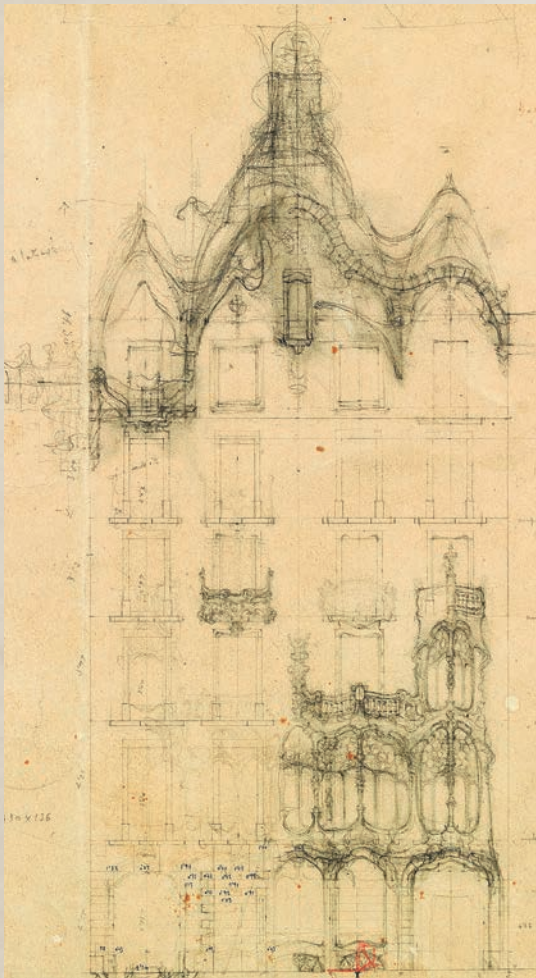
On 21 July 1936, when a group of Spanish anarchists set fire to Gaudí's workshop in the Sagrada Família basilica, numerous drawings and scale models testifying to the great Catalan master's unique approach to architecture were lost. Not much of Gaudí's graphic legacy has survived the passage of time—certainly much less than those of Lluís Domenech i Montaner or Josep Puig i Cadafalch, whose archives offer an insight into the way that two of Catalan Modernism's other great architects embraced the transformations of architectural graphic language needed to give shape to an extremely rich and complex formal universe whose use of colour and material and ornamental diversity required drawings of exceptional technical skill (Fig. 1).



The few of Gaudí's drawings that have been preserved reveal something of his genius. His skilful use of water colours and his graphic virtuosity are evident in his works as a student, such as the Pier Station project of 1876 and the fountain project for Plaça de Catalunya in 1877 (Lahuerta, 2020) (Fig. 2). They are meticulous drawings that use colour and detailed ornamentation for the purpose of offering a clear and painstaking description of a profusely ornate architectural structure. But this type of drawing alone could hardly have met the needs of a creator of complex forms like Gaudí. To give expression to his fertile imagination, he was compelled to embrace freer graphic techniques that allowed him not only to represent but also to create and manipulate a rich formal universe that would push beyond the representational capacities of the academic tradition in which



2



3



4



2. Antonio Gaudí. *Proyecto de Fuente monumental para la Plaza Cataluña de Barcelona*, 1877

3. Antonio Gaudí. *Casa Batlló*

4. Antonio Gaudí. *Vista exterior de la iglesia de la Colònia Güell*, 1908-1910. Mina negra y blanca y aguada sobre fotografía

2. Antonio Gaudí. *Monumental fountain project for Plaza Catalunya in Barcelona*, 1877

3. Antonio Gaudí. *Batlló House*

4. Antonio Gaudí. *Exterior view of the Colònia Güell church*, 1908-1910. Black and white mine and gouache on photography

La evolución de la obra de Gaudí hacia un universo formal cada vez más libre y hacia el uso de geometrías más orgánicas, implicaría una serie de transformaciones gráficas que derivarían en el uso de maquetas y el desarrollo de estrategias gráficas más complejas. La proliferación de maquetas como medio de trabajo llegará a tener un protagonismo casi total en el diseño de la Sagrada Familia, como se evidenciará en las fotografías conservadas de su taller en el templo anteriores a su asalto y destrucción. Por su parte, el desarrollo de estrategias gráficas novedosas tiene su reflejo en los dos dibujos fechados alrededor de 1908 y 1910 que representan el exterior y el interior de la iglesia de la Colonia Güell (Fig. 4). Se trata de dos croquis, de un formato aproximado de 60 por 45 centímetros, pintados a mano sobre una fotografía invertida de la maqueta de la iglesia con mina negra, mina blanca y aguada. Una estrategia gráfica que combinaba varias técnicas gráficas en un único dibujo, lo que permitía trascender las limitaciones de las técnicas tradicionales, posibilitando la ideación y manipulación de la complejidad formal y espacial que caracterizaría la obra más madura de Gaudí.

De esta manera de hacer quedan tan solo algunas imágenes sueltas, pero perviven, en cierto modo, en los dibujos del que fuera su más directo discípulo: Josep María Jujol. La relación establecida entre ambos será muy intensa, hasta el extremo de que Jujol ha sido considerado durante muchos años una mera continuación de su maestro. Pero Jujol no será un mero epígono de Gaudí. Gran dibujante y extremadamente capacitado para el uso del color, Jujol refleja como pocos la capacidad de

innovación gráfica desarrollada en el ámbito del Modernismo en estas décadas, legando una obra gráfica de gran valor para entender los procesos de proyectación de las complejas formas que lo caracterizaron.

Los años de formación

Jujol inició sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona a partir del curso 1901-1902, titulándose en 1906. En su periodo de formación necesariamente recibió las poderosas influencias de Domenech i Montaner y de Gaudí; el primero en tanto que director de la Escuela de Barcelona, y el segundo en tanto que maestro y mentor. Pero en el caso de Jujol podemos constatar, además, la influencia del rico ambiente artístico de la Barcelona de su época. Solá-Morales destaca el proceso de disolución iconográfica producido en el ámbito modernista catalán en la primera década del siglo xx, caracterizado por “la construcción de las formas a través de un juego lujurioso de colores en estado puro” (1990; 6); todo ello en paralelo a una experimentación radical en el ámbito del grafismo. Jujol, excelente dibujante, se moverá en este ámbito artístico que integrará en su arquitectura y en sus dibujos, desarrollando un estilo gráfico propio que progresivamente se irá distanciando del dibujo académico en el que se había formado.

En este periodo de formación los dibujos arquitectónicos de Jujol ya se caracterizaban por el uso libre del color para manipular las formas representadas, así como por el empleo de una tipografía libre, exquisitamente elaborada, que acompañará siempre a sus dibujos a partir de este momento. Sus dibujos de detalle revelan esta

he had been trained (Collins & Nonell, 1981).

Thus, in the drawing of the façade for the Casa Batlló project (Fig. 3), dating from 1904, the representation of the ornamentation based on continuous, organic lines reveals Gaudí's way of working in this period: a free use of lines which, layered over the geometric framework of the façade, gave full expression to the formal freedom of ornamentation that characterised so much of his oeuvre.

The evolution of Gaudí's work towards an increasingly open formal universe and towards the use of a more organic geometry involved a series of graphic transformations that would lead to the use of scale models and the development of more complex graphic strategies. The proliferation of models as a work method would come to play a prominent role in the design of the Sagrada Familia, as evidenced by the extant photographs of his workshop in the basilica taken prior to its destruction in the fire. On the other hand, his development of innovative graphic strategies is reflected in two drawings dated around 1908 and 1910, representing the exterior and interior of the Church of Colonia Güell (Fig. 4). Both are sketches with dimensions of approximately 60 by 45 centimetres, made by hand using graphite, white lead and gouache over an inverted photograph of the scale model of the church. This graphic strategy combined various techniques in a single drawing in order to overcome the limitations of traditional techniques, facilitating the conception and manipulation of the formal and spatial complexity that would characterise Gaudí's most mature work. Only a few scattered examples of this creative approach survive, but it lives on in a certain way in the drawings of his closest disciple: Josep María Jujol. The relationship established between these two men was so intense that for many years Jujol's work has been considered little more than a continuation of his master's. But Jujol was no mere imitator of Gaudí. An extraordinary draughtsman with remarkable skill in the use of colour, Jujol had a unique ability to reflect the capacity for graphic innovation developed by the exponents of Modernism in those decades, building a graphic oeuvre of extraordinary value for comprehending the processes behind the design of the complex structures that characterised it.

5. J.M. Jujol. *Rosetón gótico de la fachada occidental de la catedral de Paris*, 1897

6. J.M. Jujol. *Dibujo de la ornamentación de Sant Miquel*, 1897



Years of training

Jujol began his studies at the Barcelona School of Architecture in the 1901-1902 academic year and received his degree in 1906. In his time as a student it was inevitable that he should be subject to the powerful influences of Domenech i Montaner and Gaudí, the former being the director of the Barcelona School and the latter being his teacher and mentor. But in Jujol's work the influence of the rich artistic atmosphere of the Barcelona of his day is also evident. Solá Morales highlights the process of iconographic dissolution that marked Catalan Modernism in the first decade of the 1900s, characterised by 'the construction of forms by playing extravagantly with colours in their purest state' (1990; 6), all in parallel with a radical experimentation with graphic design. Jujol, an excellent draughtsman, moved in this artistic atmosphere and would integrate it into his architecture and his drawings, developing a graphic style of his own that would move progressively away from the tradition of academic drawing he had been trained in. Even in this training period, Jujol's architectural drawings were already characterised by a free use of colour to manipulate the forms represented, as well as a free, exquisitely elaborate typography that would always accompany his drawings from that time on. His detail drawings reveal this capacity for defining the form through the use of coloured spots (Fig. 5) and continuous, practically unbroken lines

to define organic forms inspired by medieval architecture but treated freely to create a fluid image (Fig. 6). This use of colour to shape the forms is a characteristic feature of the drawings for his specifically architectural projects, including the project for Catalonia's historical archives (1904), the project for the Saint Eulalia Votive Church (1905) (Fig. 7), and the thermal baths project, which was his final project prior to receiving his degree (1906). All these projects are notable for Jujol's use of colour, with bright, masterful watercolour illustrations that define the volume through an elaborate interplay of light and shadow, giving shape to the exterior dimensions and the interior space (Solá-Morales, 1990. p. 6).

This excellent draughtsmanship would open up opportunities for Jujol to work with architectural studios while still a student. From 1901 to 1903, he worked for Antonio María Gallisà, and on his death he would be



5

capacidad de definir la forma a través del uso de manchas de color (Fig. 5), así como el empleo de líneas continuas, trazadas casi sin interrupción, para definir formas orgánicas inspiradas en la arquitectura medieval, pero libremente tratadas para generar una imagen de fluidez (Fig. 6). Este mismo empleo del color para el moldeado de las formas caracteriza los dibujos de sus proyectos específicamente arquitectónicos, bien sea el Proyecto para un Archivo Histórico de Cataluña (1904), el proyecto de Iglesia Votiva para Santa Eulalia (1905) (Fig. 7), o el proyecto de Baños Termales, que consti-

tuyó su proyecto final de carrera (1906). En todos ellos destaca el uso del color por parte de Jujol, que mediante el uso brillante y virtuoso de la acuarela moldea la volumetría a través de un elaborado juego de luces y sombras que dan forma al volumen exterior y al espacio interior (Solá-Morales, 1990. p. 6).

Esta cualidad de excelente dibujante le abrirá las puertas para la colaboración en estudios de arquitectura en paralelo a su formación académica. Entre 1901 y 1903 colaborará en el estudio de Antonio María Gallisà, y a su muerte trabajará para Josep Font



5. J.M. Jujol. Gothic rose window of the western facade of the cathedral of Paris, 1897

6. J.M. Jujol. Drawing of the ornamentation of Sant Miquel, 1897

hired by Josep Font i Guná, with whom he would collaborate on the project to redesign the Barcelona Athenaeum. His drawings for the Athenaeum project already show some signs of the features that would define his graphic work after his graduation: a bipartite approach of line sketches and experiments with colour that would allow him to depict both the complex volumetric forms and the elaborate chromatic ornamentation that would characterise his projects (Figs. 8 and 9). It may have been in the context of his work on the Athenaeum that Jujol met Gaudí and began working at his workshop around the beginning of 1906. He would eventually take on design responsibilities for essential elements of some of Gaudí's most important buildings in this period, and his skilful control of colour would contribute to the transformation of the master's work (Jujol, 2019). Jujol is known to have created the colourful decoration on the façade of Casa Batlló, and he also contributed to Casa Milà, designing the façade's ironwork, based on a previous design of Gaudí's, on which he worked directly by hand at the Badía brothers' forge, twisting the plates and bars to give shape to the building's extraordinary handrails (Fig. 10). He was also responsible for the *trencadís* ceramic coating on the undulating bench at Parc Güell. But the works of greatest interest in graphic terms, given the extraordinarily free and unique approach they reveal, are Jujol's two drawings for the interior of Casa Milà (Fig. 11). Both are studies for the house's interior decorations and woodwork. The evolution of Jujol's approach to graphic design towards greater creative freedom is evident in both these drawings, but especially in the second, with his use of colour abandoning the limits of the forms to be expressed in spots applied freely, sometimes resulting from being dropped or shifted at random on the paper. Jujol was applying the teachings of the Barcelona art scene in which he moved, with an approach in line with plastic artists of the time. He approached drawing in a way similar to how materials would be handled in an artist's studio, working directly with his hands, giving free rein to chance, in an approach similar to that of a contemporary painter or sculptor, and seeking inspiration directly in the act of manipulating the material, whether it was steel, wood or watercolours. Federico Correa, a student of Jujol's at the Barcelona School, describes this

6

i Guná, con quien colaborará en el proyecto de reforma del Ateneo Barcelonés. Sus dibujos para este último proyecto ya presentan algunos rasgos definitivos que aplicará en su obra gráfica con posterioridad a su titulación: una dualidad entre bocetos lineales y experimentos cromáticos que le permitiría abordar tanto las complejas formas volumétricas de sus proyectos, como la elaborada ornamentación cromática que los caracterizará (Figs. 8 y 9).

Será posiblemente en el marco de sus trabajos para el Ateneo que Jujol conozca a Gaudí y pase a trabajar en su taller en torno a co-

mienzos de 1906, llegando a asumir responsabilidades de diseño en aspectos fundamentales de algunos de los edificios más importantes de Gaudí en ese periodo, y colaborando con su capacidad de control del color en transformar la obra del maestro (Jujol, 2019). Es conocida la autoría de Jujol en la decoración colorista de la fachada de la casa Batlló; participará en la Casa Milà, diseñando las cerrajerías de la fachada, en las que, a partir de un diseño previo de Gaudí, trabajaría directamente con sus manos en el taller del cerrajero Badía, retorciendo las planchas y los hierros de acero para dar forma a las



7. J.M. Jujol. *Iglesia votiva. Sección. Proyecto de estudiante*. 1903

8. J.M. Jujol. *Ateneo barcelonés*. 1903-1906

9. J.M. Jujol. *Vidrieras de la librería del Ateneo barcelonés*. 1903-1906

10. J.M. Jujol. *Casa Milà*. 1919. Lápiz (21,5x16)

quest for randomness that connected Jujol the draughtsman to Jujol the architect:

I also recall—this is something the Milà family told me—that when he painted the interior of the dining room at La Pedrera (Casa Milà), he did it himself with a rag soaked in paint and a little wooden stick. He made a kind of catapult and would launch it at the wall; the stain, which would begin running down the wall, left an irregular shape that Jujol would then trace around with a paintbrush soaked in metallic paint. (Periel, 1988).

Jujol emerged from his work for Gaudí as an architect with extraordinary creative freedom, whose graphic skill for experimenting freely with forms and colours would be the foundation of his subsequent architectural work.

The consolidation of a personal graphic language

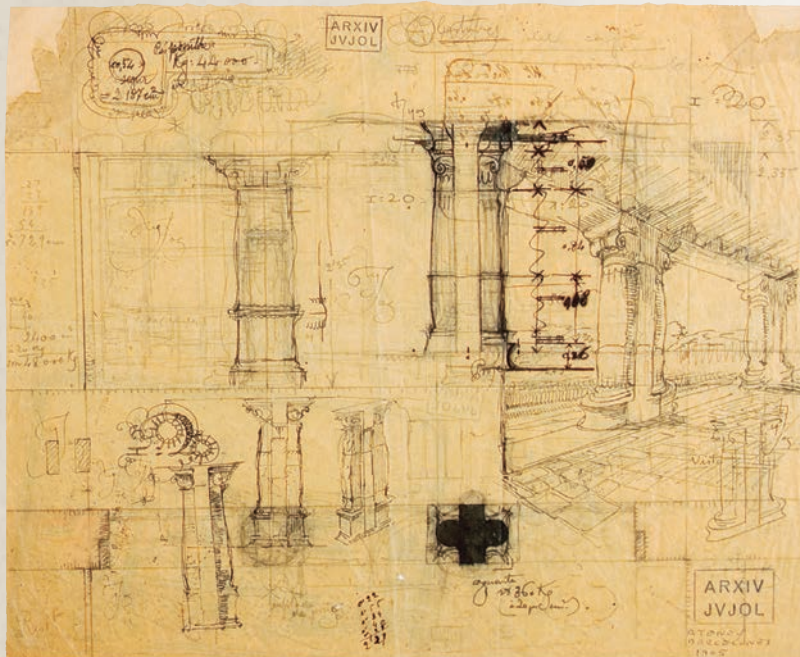
In parallel with his work for Gaudí, after receiving his architectural degree on 18 May 1906, Jujol began working professionally as a solo architect. In his very first projects he would begin applying the graphic corpus he had developed over the course of his studies, and thus his drawings display many of the features that would characterise his graphic work throughout his career.

His more standardised drawings would include colour to indicate materials and textures, through a free use of watercolours intended more to explore the chromatic solution arising from the use of different materials than to objectively define the form in the way he had used colours in his years as a student (Fig. 12). This use of colour was often combined with continuous, freely drawn winding lines which, along with the colour spots, aim to reflect the general idea of the ornamentation on a façade without fully defining the final form (Fig. 13). These are standardised drawings in terms of form, but tentative in terms of substance: formal explorations that would be complemented by line sketches, which were the ones intended to define the idea clearly and precisely (Figs. 14 and 15). And in addition to all this they are personal drawings, drafted freely, almost like a kind of game that represents the artist's overflowing imagination that needs to be committed to paper as quickly as possible (Fig. 16).

This creative approach reached its peak in these early years in the Tienda Manyac project



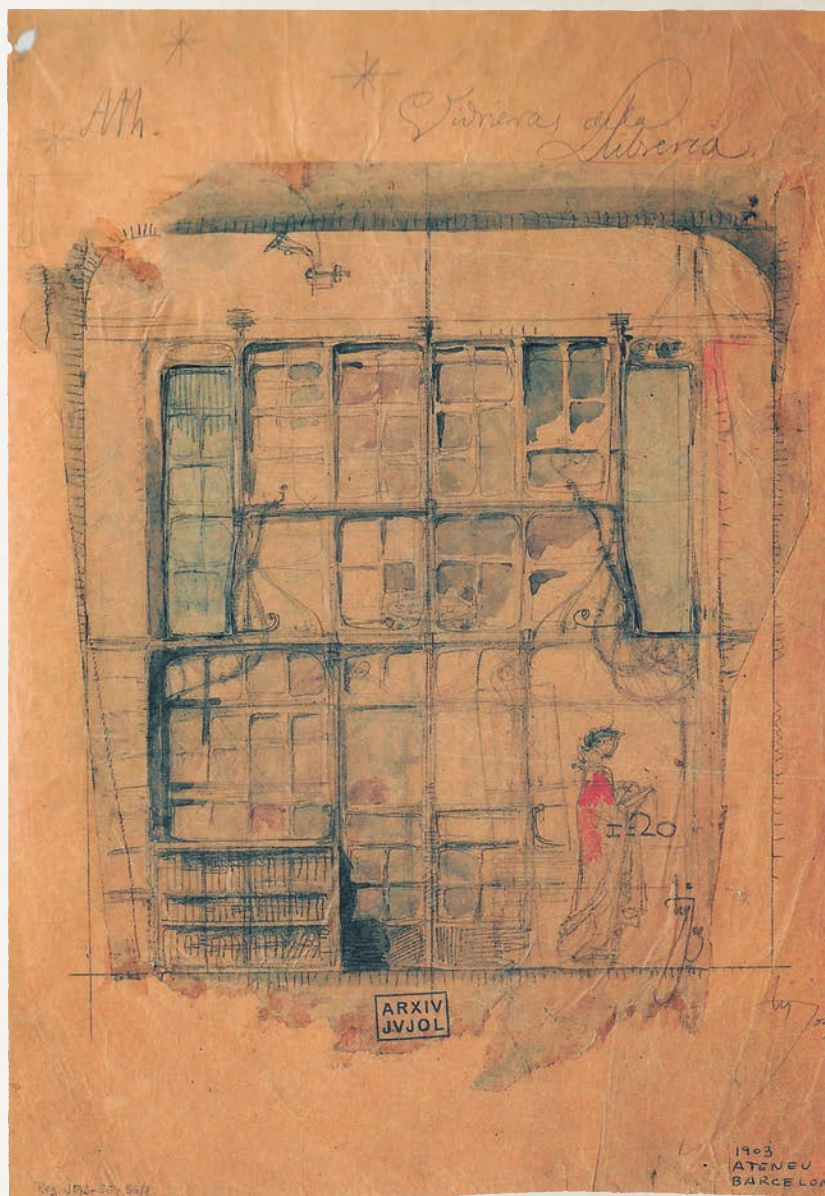
7



8



- 7. J.M. Jujol. *votive church. Section. Student project. 1903*
- 8. J.M. Jujol. *Barcelona Athenaeum. 1903-1906*
- 9. J.M. Jujol. *Stained glass windows of the bookstore of the Barcelona Athenaeum. 1903-1906*
- 10. J.M. Jujol. *Milà House. 1919. Lápiz (21,5x16)*

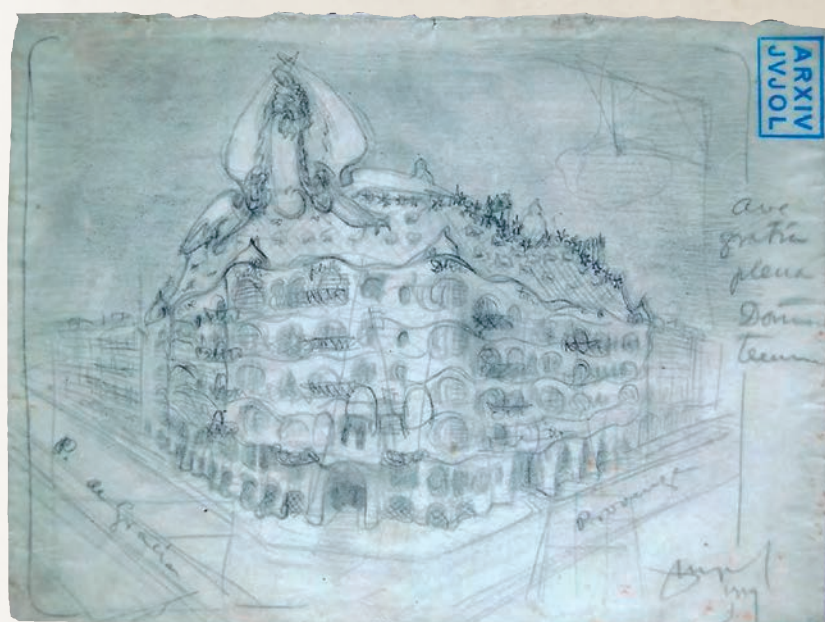


9

in 1911. The complex formal structure for this project was made up of a whole series of continuous curved forms extending around the door, walls and ceiling to create a profusely ornate space. The idea underpinning the project was already expressed in an extraordinary drawing of the door, preserved in the Jujol Archive, offering a magnificent encapsulation of the architect's conceptual approach (Fig. 17). Continuous lines wind freely over the paper as if they had been made in a single action, depicting forms and adornments. Colour spots depict materials without adhering strictly to the boundaries marked by the shapes, creating the impression of objects that are almost evanescent. And everything is surrounded by partial designs encircling the main theme, in what seems to have been flashes of ideas that the architect added hurriedly to the paper before they were forgotten. The drawing not only reflects the idea of the project and its formal structure, but also conveys the architect's way of thinking and his design process: a way of drawing that in the years that followed would extend into Jujol's most productive creative period.

Layers of thought: projects in the period 1913-1923

From 1913 to 1923, Jujol created his most personal and experimental work. In this ten-year period he would design the Torre de la Creu (1913), Casa Bofarull (1914), Casa Negre (1915), the Vistabella church (1918), and Casa Planells (1923). To create this series of brilliant projects, Jujol tried out all kinds of graphic techniques, in each case applying the one that best served his interests. Jujol's graphic and expressive freedom in this period was absolute. The sketches he made with a single, often entangled continuous line, which expressed the root idea on paper, were combined with colour spots that occasionally verged on the abstract. However, he would also increasingly make use of cutting and overlapping layers in a single drawing, piling ideas on haphazardly as they came to him, to collect the entire mental process of the design in a single image. An example of Jujol's use of sketches in this period can be found in the initial sketches for the Torre de la Creu in 1913: a combination of articulated, dome-topped cylinders that formed a radically experimental undulating structure.



10



In his drawings, Jujol used free curves, drawn by hand and often in double or triple lines, as a formal approximation of the undulations conceived of for the project. He did this on the elevation drawing, onto which he overlapped rough sketches to resolve different surfaces and finishing touches, while at the same time drawing additions to the central drawing and alternative solutions for the problems identified (Fig. 18). A similar graphic design technique is used on the perspective drawing: an image of the project that expresses the idea without allowing its correspondence with the volumes specified in the standardised drawings to limit his imagination (Fig. 19). Jujol worked simultaneously on the idea and on its formal definition in the plans, often swinging between one and the other, working progressively towards a solution that would only ever be finalised when it was built, after further modifications to the project resulting from the architect's frequent on-site intervention. A similar strategy is evident in the drawings he made for another single-family dwelling based on the transformation of a pre-existing structure: Casa Negre in Sant Joan Despí, designed in 1915. The drawing of the structure's

11. J.M. Jujol. *Bocetos para el mobiliario y la decoración de la Casa Milá*. 1909
 12. J.M. Jujol. *Casa Blasco. Plantas y croquis de las fachadas*. 1922
 13. J.M. Jujol. *Proyecto de vivienda en el Ensanche de Barcelona para el contratista Planells*. 1916

fantásticas barandillas de la casa (Fig. 10); y también será el responsable del revestimiento cerámico de *trencadís* del banco ondulante del parque Güell. Pero de mayor interés desde el punto de vista gráfico, en tanto que nos revelan una manera de hacer extremadamente libre y singular, son dos dibujos elaborados por Jujol para los interiores de la Casa Milá (Fig. 11). Se trata de sendos estudios para la carpintería y las decoraciones interiores de la casa. En ambos, pero especialmente en el segundo, se aprecia la evolución del grafismo de Jujol hacia una mayor libertad creativa, en la que el uso del color abandona los límites de la forma para ser tratado a modo de manchas libres, derivadas en ocasiones del azar que genera su libre caer y desplazarse en el papel. Jujol estaba aplicando las enseñanzas

11. J.M. Jujol. *Sketches for the furniture and decoration of Milá House*. 1909
 12. J.M. Jujol. *Blasco House. Plans and sketches of the facades*. 1922
 13. J.M. Jujol. *Housing project in the Ensanche de Barcelona for the contractor Planells*. 1916

del medio artístico barcelonés en el que se movía. Una manera de hacer que corría en paralelo a los artistas plásticos contemporáneos. Jujol trata el dibujo de manera similar a como manipula la materia en la obra. Trabaja directamente con sus manos, buscando el azar, de manera similar a la de un pintor o un escultor contemporáneo, y buscando la inspiración directamente en el acto de manipular, bien sea el acero, la madera o la acuarela. Federico Correa, alumno de Jujol en la Escuela de Barcelona, describe esta búsqueda de la aleatoriedad que relaciona el Jujol dibujante con el Jujol arquitecto:

También recuerdo –esto me lo ha contado la familia Milá– que, al pintar el interior del comedor de La Pedrera, lo hacía él personalmente con un trapo mojado en pintura y un pequeño bastoncillo de madera. Hacía como una catapulta y lo lanzaba contra la pared;





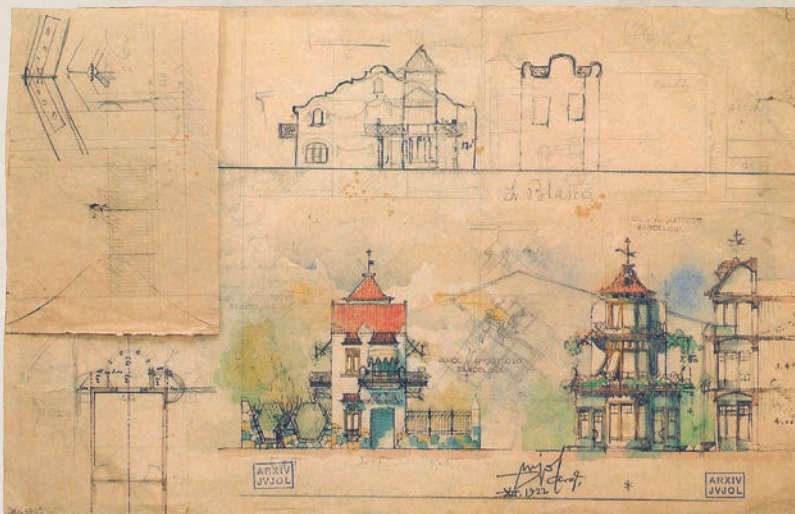
la mancha, que empezaba a caer en dirección hacia abajo, dejaba una forma irregular que Jujol luego reseguía por todo el borde con un pincel mojado en purpurina. (Perial, 1988).

El Jujol que emergió de su colaboración con Gaudí era un arquitecto de una gran libertad creativa, cuya capacidad gráfica para experimentar libremente la forma y el color, sería el germen de su posterior obra arquitectónica.

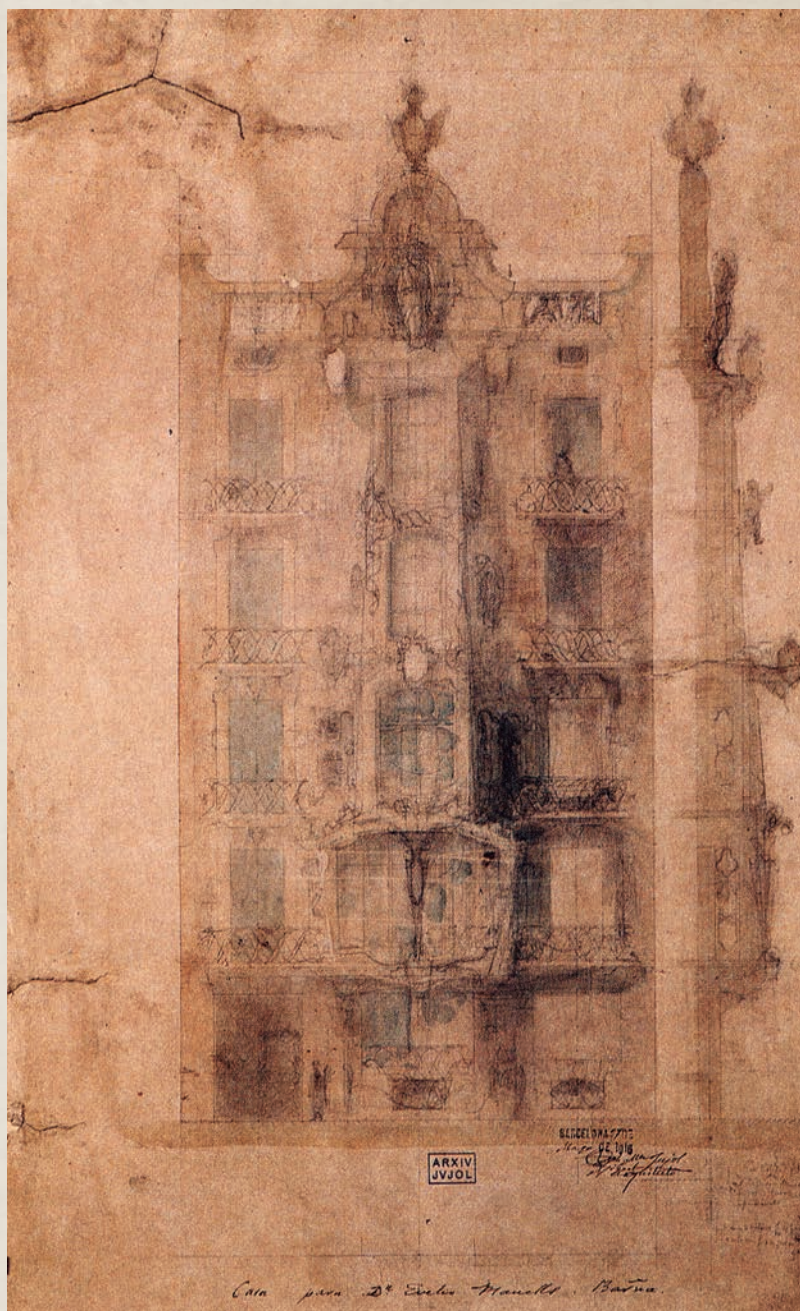
La confirmación de un lenguaje gráfico personal

En paralelo a su colaboración con Gaudí, tras obtener el título de arquitecto el 18 de mayo de 1906, Jujol iniciará su andadura profesional en solitario. Desde sus primeras obras aplicará todo el corpus gráfico desarrollado a lo largo de estos años de formación, de forma que sus dibujos presentan ya gran parte de los rasgos que caracterizarán su obra gráfica a lo largo de toda su vida.

Sus dibujos más normalizados incorporarán el color para definir materiales y texturas, a través de un libre uso de la acuarela, destinada antes a indagar en la solución cromática derivada del uso de materiales diversos que a definir objetivamente la forma a la manera del empleo del color de sus años estudiantiles (Fig. 12). Este uso del color frecuentemente se combinará con una línea continua y sinuosa, libre, que junto con las manchas de color buscan reflejar la idea general de la ornamentación en la fachada, pero sin definir plenamente la forma final (Fig. 13). Son dibujos normalizados en cuanto a la forma, pero tentativos en el fondo. Indagaciones formales que se complemen-



12



13



previous state (Fig. 20) was followed almost immediately by a quick sketch on a blue envelope, subsequently cut out around the outline of the façade in a graphic operation that the architect would often repeat in subsequent projects (Fig. 21). It is an approach that reveals the architect's need to record the idea the very moment it arises. The whole project was effectively defined in this quick sketch made on the first piece of paper that came to hand. From that time on, Jujol would return again and again to the project's central motif, the bay window, with a design based on the traditional *tartana* carriage (Fig. 22), which would be drawn and re-drawn compulsively until it could finally be represented in the definitive elevation drawing, which, as was Jujol's habit, explores its materiality through colour (Fig. 23). But the project that best reflects Jujol's capacity for overlapping images and expanding the graphic strategies to give shape to his ideas can be found in the drawings for Casa Planells (Mercadé i Brullés, 2019). Designed for the contractor Evelí Planells, it was built on a plot of land on the corner of the streets Avinguda Diagonal and Carrer de Sicilia in

14. J.M. Jujol. *Proyecto de ascensor para la casa iglesias*. Tinta y acuarela. 1913

15. J.M. Jujol. *Boceto para el proyecto de ascensor para la casa iglesias*. 1913

16. J.M. Jujol. *Torre Sansalvador. Sección*. 1909

14. J.M. Jujol. *Elevator project for the Iglesias House*. Tinta y acuarela. 1913

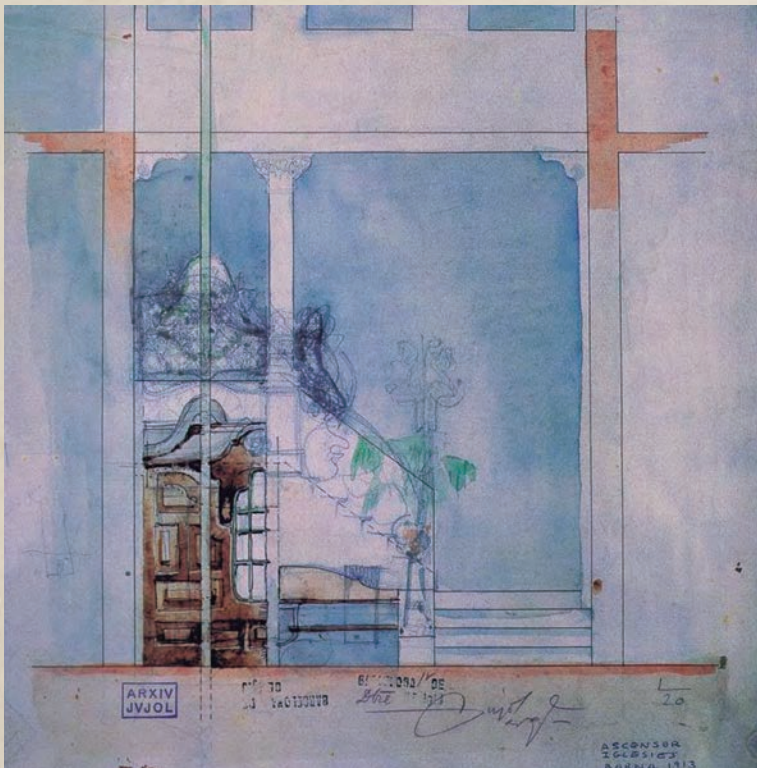
15. J.M. Jujol. *Boceto para el proyecto de ascensor para la casa iglesias*. 1913

16. J.M. Jujol. *Sansalvador Tower. Sección*. 1909

tarán con bocetos a línea destinados, esta vez sí, a definir la idea de una forma precisa y concreta (Figs. 14 y 15). Y junto a todo ello dibujos personales, realizados con libertad, casi como un juego lúdico que representa la desbordante imaginación del dibujante que debe ser transferida al papel, sin más dilación (Fig. 16).

En la tienda Manyac, del año 1911, esta manera de hacer alcanza su grado máximo en estos primeros años. La compleja estructura formal construida estaba constituida por toda una serie de formas curvas continuas que se extienden por puerta, paredes y techos, constituyendo un espacio profusamente ornamentado. La idea que sustenta el proyecto está ya incluida en un extraordinario dibujo de la portada conservado

en el Archivo Jujol; magnífica síntesis de la manera de pensar del arquitecto (Fig. 17). Líneas continuas, libres y sinuosas, recorren el papel como si un único trazo las generara, definiendo formas y ornamentos. Manchas de color definen materiales sin atenerse estrictamente a los límites marcados por las formas, generando impresiones casi evanescentes. Y todo ello acompañado de diseños parciales que circundan el tema principal, producto de ideas fugaces que el arquitecto incorpora al papel antes de perderlas. El dibujo no tan solo refleja la idea del proyecto y su estructura formal, sino la propia manera de pensar del arquitecto y su proceso de diseño. Una forma de dibujar que en años sucesivos se extenderá a la etapa creativa más fecunda de Jujol.



14



15



16

Estratos de pensamiento. Los proyectos del periodo 1913-1923

Entre los años 1913 y 1923 Jujol llevaría a cabo su obra más personal y experimental. Un periodo de diez años en los que concebirá la Torre de la Creu (1913), la Casa Bofarull (1914), la Casa Negre (1915), la iglesia de Vistabella (1918) y la casa

Planells (1923). Para crear esta serie de brillantes proyectos Jujol recurrirá a cualquier tipo de técnica gráfica, empleando en cada caso aquella que mejor sirviese a sus intereses. La libertad gráfica y plástica de Jujol en este periodo es absoluta. Los bocetos realizados con una línea continua, frecuentemente enmarañada, que trasladan al papel la idea germinal, se combinaban con manchas

Barcelona. Jujol developed no fewer than three successive projects for this site, as the conditions of the plot changed when part of it was sold and the building plan was altered. Of the first project, which was designed as a large single-family dwelling, only five drawings have been preserved, all dated 31 December 1922, consisting of the floor plans for the building and a global perspective of the exterior view. The perspective drawing has the same graphic characteristics as those described for the Torre de la Creu and Casa Negre projects: a freehand drawing, ornate in style, characterised by a loose graphic technique with curved, winding lines reflecting the ornamentation concentrated at the top of the building (Fig. 24). In any case, what is striking about this work is the lack of strict correspondence between the floor plans and the perspective drawing, as if the former offered a rigorous description of the project while the latter were a subjective impression of the form the architect was aiming for.

The second project was developed on only one part of the plot, with the plan changing to the construction of two dwellings. Ten drawings are preserved of this project: one façade, eight floor plans and an interior perspective drawing. All but one bear a date in August 1923. Of these drawings, the sketch of the façade (Fig.25) is of particular interest: a drawing of exceptional formal richness, in which the use of winding, overlapping lines underscores the ornamental profusion. The density of lines, and a faint, almost shapeless spot give the composition volume, with the overhangs that hierarchically organise the volume of the main floor being particularly noteworthy. An even denser arrangement focuses attention on the corner where the architect has placed a sculptural adornment that recalls Gaudí's original proposal for Casa Milà. Behind the façade, a set of fainter shapes seem to suggest a series of volumes located in the background, marked with a less intense line. The graphic brilliance of this drawing is obvious, but it is the third project that Jujol designed for this site, resulting from another change of plan involving the construction of rental units, which is of particular interest for this study.

From this third project, dated November 1923, an abundance of graphic information has been preserved: 18 drawings: 11 floor plans, two façades, one partial section and four detail drawings. The most interesting of these

ARXIV
JVJOL



Corradu
d'...

Casa Mtañach

Casa
Mtañach
Vici



Frontis

E - 1/20

ARXIV
JVJOL





17. J.M. Jujol. Alzado y sección de la fachada de la Casa Mañach, 1910

17. J.M. Jujol. Elevation and section of the facade of the Mañach Casa, 1910

18. J.M. Jujol. Torre de la Creu (Sant Joan Despí). Alzado. 1913

18. J.M. Jujol. Creu Tower (Sant Joan Despí). Alzado. 1913

19. J.M. Jujol. Torre de la Creu (Sant Joan Despí). Perspectiva. 1913

19. J.M. Jujol. Creu Tower (Sant Joan Despí). Perspectiva. 1913

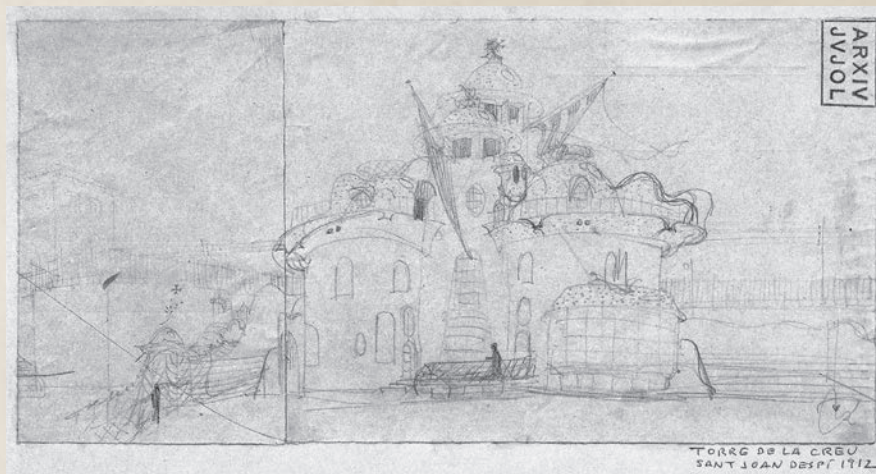
de color que en ocasiones rozan la abstracción; pero, además, cada vez más recurrirá al recorte y a la superposición de capas en un mismo dibujo, acumulando ideas sin orden, conforme llegan, para recoger en una única imagen todo el proceso mental de la ideación.

Del uso del boceto por parte de Jujol en este periodo sirve de ejemplo los bocetos iniciales para la Torre de la Creu de 1913; una combinación de cilindros articulados y recubiertos con cúpulas que formaba un conjunto ondulante radicalmente experimental. En sus dibujos Jujol emplea la curva libre, dibujada a mano y frecuentemente duplicada o triplicada, como aproximación formal a la ondulación concebida como idea proyectual. Lo hace en el alzado, en el que superpone tanteos para solucionar las diferentes superficies y los remates, al tiempo que dibuja, anexos al dibujo central, soluciones alternativas para los problemas planteados (Fig. 18). Y similar grafismo emplea en la perspectiva: una imagen del proyecto que expresa la idea sin que la correspondencia con los volúmenes realmente definidos en los planos normativos sea un límite a la imaginación (Fig. 19). Jujol trabaja simultáneamente en la idea y en su formalización real de los planos, oscilando frecuentemente de unos a otros para aproximarse progresivamente a la solución final, que tan solo en obra, una vez ejecutada tras ser modificado el proyecto por la frecuente intervención in situ del arquitecto, alcanzaba su estado final.

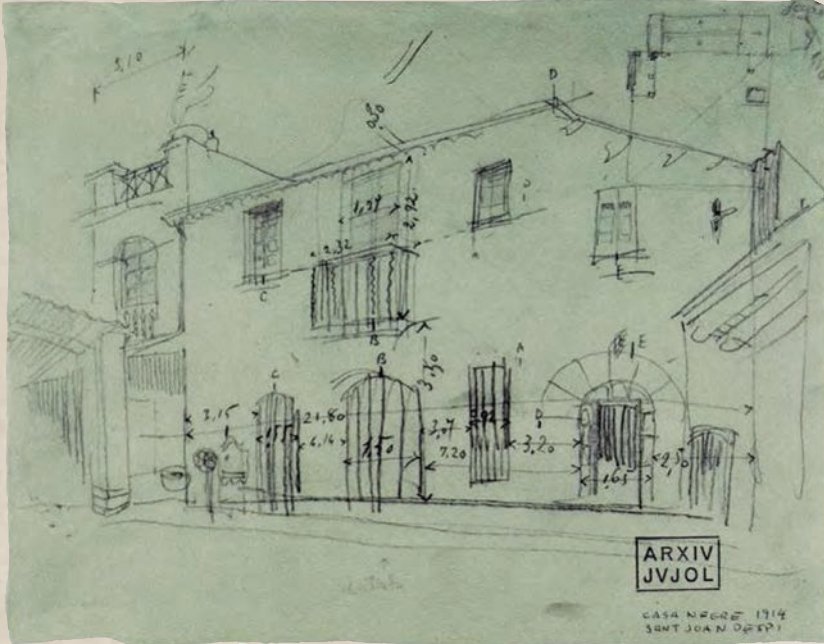
Una estrategia similar se aprecia en los dibujos realizados para otra vivienda unifamiliar derivada de la transformación de una preexistencia: la Casa Negre en



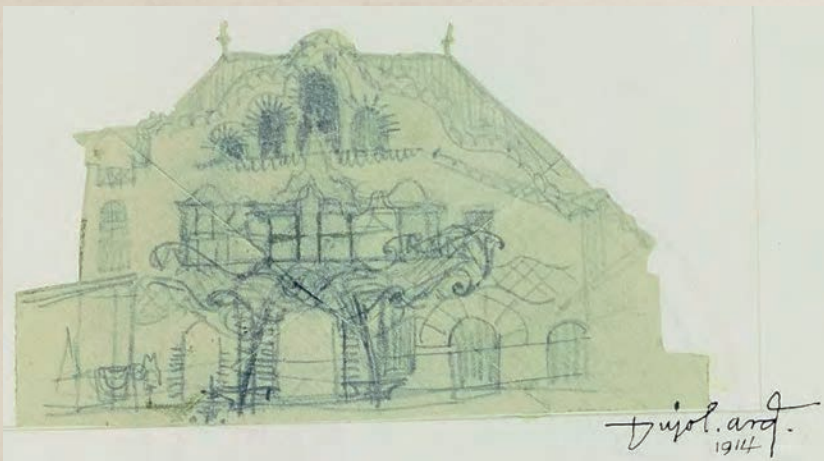
18



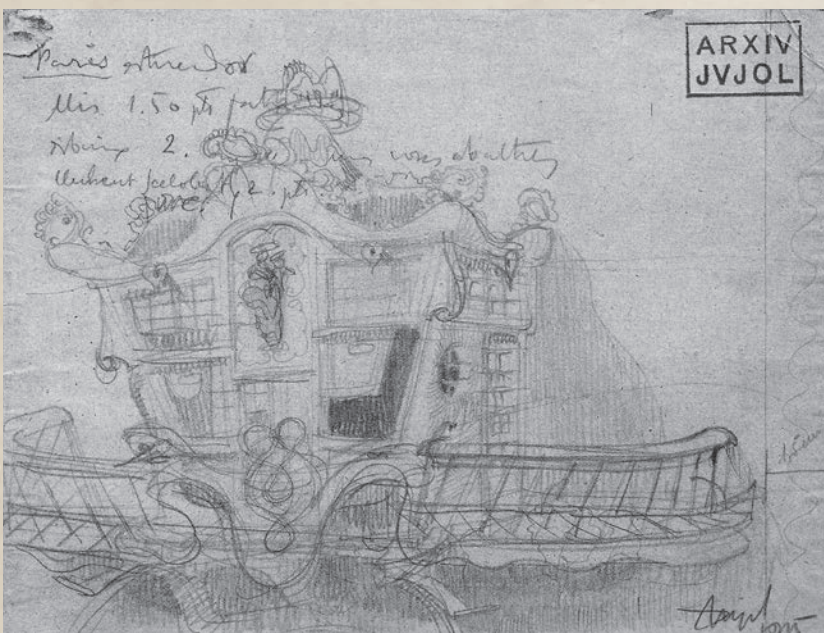
19



20



21



22

Sant Joan Despí, proyectada el año 1915. Al dibujo del estado previo (Fig. 20) le sucede, casi inmediatamente un boceto rápido, realizado en un sobre de color azul y posteriormente recortado siguiendo el perfil de la fachada, en una operación gráfica que se repetirá frecuentemente por parte del arquitecto en otros proyectos posteriores (Fig. 21). Se trata de una manera de hacer que revela la necesidad de plasmar la idea allí donde surgiera. Todo el proyecto está ya concebido en ese rápido bosquejo realizado en una hoja cualquiera. A partir de este momento Jujol volverá una y otra vez al motivo central del proyecto, el mirador, concebido a partir de la forma de la popular tartana (Fig. 22), que será dibujado y redibujado compulsivamente, hasta poder ser representado en el alzado definitivo, en el que, tal como acostumbra, se indaga en la materialidad a través del color (Fig. 23).

Pero el proyecto que mejor plasma esta capacidad de superponer imágenes y de ampliar las estrategias gráficas para dar forma a las ideas puede ser rastreado en los dibujos de la Casa Planells (Mercadé i Brullés, 2019). Concebida para el contratista Planells en un solar en chaflán comprendido entre la Diagonal y la calle Sicilia. Jujol realizó hasta tres proyectos sucesivos, conforme cambiaban las condiciones del solar al ser vendida parte del mismo y transformarse el programa del edificio. Del primer proyecto, concebido para una sola vivienda familiar de grandes dimensiones, se conservan cinco dibujos, todos fechados el 31 de diciembre de 1922 y correspondientes a las plantas del edificio y a una perspectiva global del aspecto exterior. En el caso de la perspectiva,

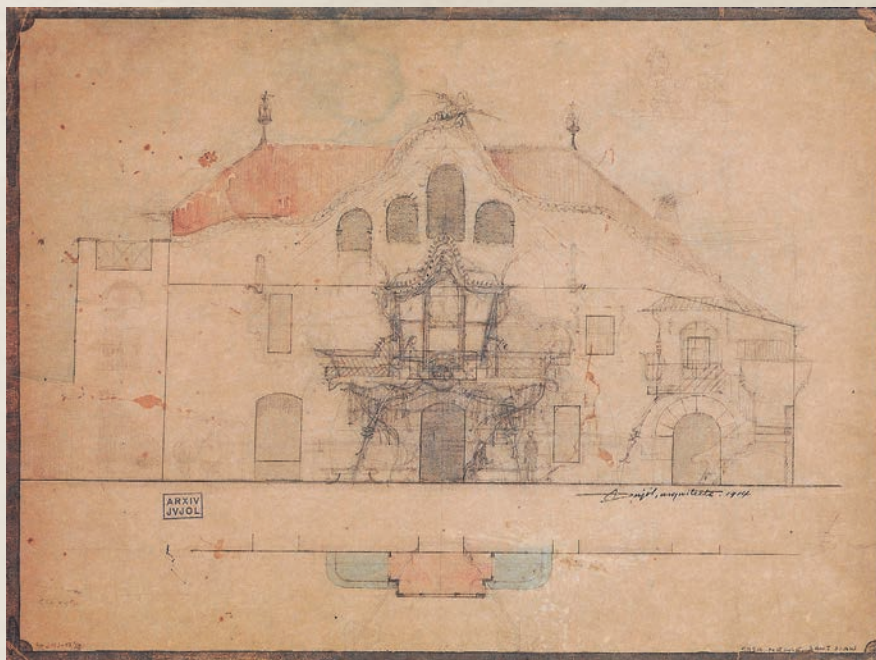


se trata de un dibujo que responde a las características gráficas ya previamente descritas para los proyectos de la Torre de la Creu y la Casa Negre; un dibujo libre, de carácter barroco, caracterizado por un grafismo suelto en el que las líneas curvas y sinuosas libremente trazadas reflejan la ornamentación concentrada en el remate del edificio (Fig. 24). En todo caso, llama la atención la falta de correspondencia estricta entre las plantas y la perspectiva, como si las primeras abordasen la definición rigurosa del programa y la segunda fuese una impresión subjetiva de la forma buscada.

El segundo proyecto se desarrollaba sobre tan solo una parte de la parcela, cambiando el programa a la disposición de dos viviendas. Del mismo se conservan diez dibujos: una fachada, ocho plantas y una perspectiva interior. Todos, excepto uno, están fechados durante el mes de agosto de 1923. De estos planos destaca por su interés el croquis de la fachada (Fig. 25). Se trata de un dibujo de una gran riqueza formal, en el que el uso de líneas sinuosas superpuestas enfatiza la profusión ornamental. La densificación de líneas, y una tenue mancha casi informe, da volumen a la composición, destacando los voladizos que jerarquizan el volumen de la planta principal. Una aún mayor densificación centra la atención en la esquina, en la que el arquitecto dispone un remate escultural que recuerda la propuesta original de Gaudí para la casa Milá. Tras la fachada, una serie de formas más tenues parecen disponer una serie de volúmenes posteriores ubicados en segundo plano a través del uso de una línea de menor intensidad. La brillantez gráfica de este último dibujo es evidente, pero mayor interés para nuestro propósi-

20. J.M. Jujol. *Casa Negre (Sant Joan Despí). Apunte del estado previo.* 1914
 21. J.M. Jujol. *Casa Negre (Sant Joan Despí). Primer boceto de la fachada.* 1914
 22. J.M. Jujol. *Casa Negre (Sant Joan Despí). Boceto del detalle de la tribuna.* 1914
 23. J.M. Jujol. *Casa Negre (Sant Joan Despí). Fachada.* 1914
 24. J.M. Jujol. *Casa Planells (Barcelona). Primer proyecto.* 1922

20. J.M. Jujol. *Negre House (Sant Joan Despí). Apunte del estado previo.* 1914
 21. J.M. Jujol. *Negre House (Sant Joan Despí). Primer boceto de la fachada.* 1914
 22. J.M. Jujol. *Negre House (Sant Joan Despí). Boceto del detalle de la tribuna.* 1914
 23. J.M. Jujol. *Negre House (Sant Joan Despí). Fachada.* 1914
 24. J.M. Jujol. *Planells House (Barcelona). First project.* 1922



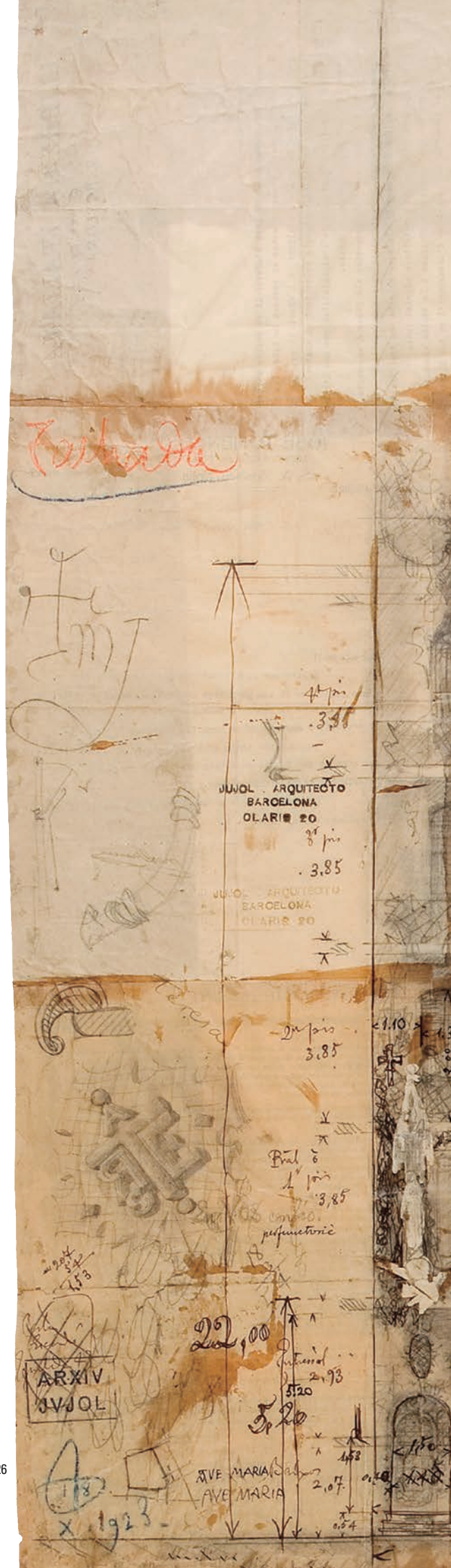
23



24

25. J.M. Jujol. Casa Planells (Barcelona).
Segundo proyecto. 1923
26. J.M. Jujol. Casa Planells (Barcelona).
Tercer proyecto, Alzado. 1923

25. J.M. Jujol. Planells House s (Barcelona).
Second project. 1923
26. J.M. Jujol. Planells House (Barcelona).
Third Project, Elevation. 1923

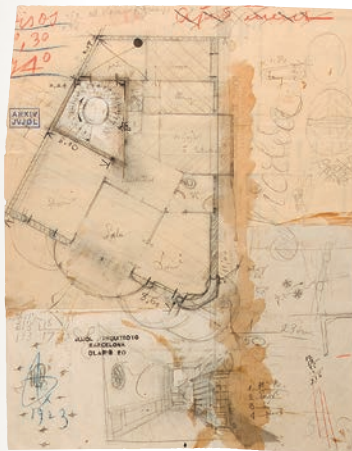
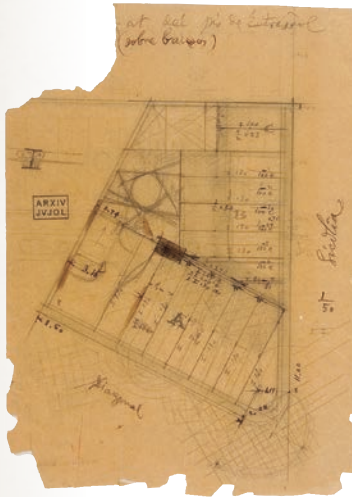
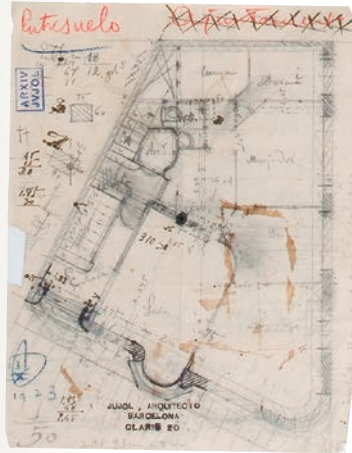




drawings is the façade dated 18 October (Fig. 26). It is a sheet containing a whole series of the architect's reflections on the project in a single drawing, expressed in a variety of graphic techniques ranging from line drawing to colour spots and collage. The whole drawing is a reflection of Jujol's approach: a series of overlapping layers that represent the different stages of his thought process, which are added in next to or on top of his previous ideas. In a single representation, ideas and variations on the general composition are piled up together, with ornamental details scribbled down for the purpose of confirming or rejecting them, partial images in perspective view, partial and global measurements, and even other drawings cut and pasted in a collage style.

The starting point for the whole drawing, the paper, is itself a collage of previous papers, made up of old folios and letters, including one related to the Manyac project. Pasting them together, Jujol has created a canvas measuring 72 x 74 cm, on which he has drawn an elevation with a scale of 1:50. This elevation contains both façades—the one facing Avinguda Diagonal and the other facing Carrer de Sicília—in a single drawing. It is like a foldout drawing of the entire building that reflects the very essence of the project, in which continuous curves link the two façades together. This central drawing exhibits a duality characteristic of Jujol's elevations, which combine meticulously drawn geometric lines with freehand curves to explore the form of the ornamental elements. All of this is accompanied by measurements, reflections on dimensions, written descriptions and even mathematical operations. Jujol also includes an abundance of peripheral information attached to the main drawing: a section of the façade facing Carrer de Sicília, which even incorporates the toilets attached to the façade with their u-bends and pipes; an interior perspective of the kitchen, revealing how these toilets are located in the space; various cryptic symbols typical of Jujol's drawings, which may be a way of amusing himself in the midst of the process of reflecting on the project; details of handrails and other design elements; and even an image of a saint, cut out and pasted over the main entrance, in a kind of collage strategy that is present in many of his drawings.

The floor plans that accompany the project are similar (Fig. 27). Here we can also find numerous peripheral drawings that complement



to tiene el tercer proyecto concebido por Jujol para esta parcela, producto de un nuevo cambio de programa que destinaba la parcela a viviendas de alquiler.

Este tercer proyecto está fechado en noviembre de 1923, y del mismo se conserva una abundante información gráfica; son dieciocho dibujos: once plantas, dos fachadas, una sección parcial y cuatro detalles. El más interesante de ellos es la fachada fechada el 18 de octubre (Fig. 26). Se trata de una lámina que reúne en un mismo dibujo toda una serie de reflexiones proyectuales del arquitecto, desarrolladas a través de técnicas gráficas variadas, que van desde el dibujo a línea hasta la mancha de color y el collage. Todo el dibujo es un reflejo de la manera de pensar de Jujol: una serie de capas superpuestas que representan las diferentes fases del pensamiento del arquitecto, y que van siendo añadidas junto o sobre las ideas anteriores. En una única representación se van acumulando ideas y variaciones sobre la composición general, detalles ornamentales que son grafiados para ser validados o desechados, imágenes parciales en perspectiva, medidas parciales y globales, e incluso otros dibujos recortados y pegados a la manera de un collage.

El propio punto de partida de todo el dibujo, el papel, es en sí mismo un collage de papeles previos. Está formado a partir de folios y cartas antiguas, incluida una relativa al proyecto de la casa Manyac. Encolándolas Jujol elabora un lienzo de 72 x 74 cms., sobre el cual dibuja un alzado a escala 1:50. Se trata de un alzado que desarrolla, en un único dibujo ambas fachadas, las correspondientes a la Diagonal y a la calle Sicilia. Es como un desenrollable



27. J.M. Jujol. *Casa Planells (Barcelona). Tercer proyecto, Plantas 1923*

28. J.M. Jujol. *Fuente Monumental de la Plaza de España para la Exposición Universal de Barcelona. 1928-29*

27. J.M. Jujol. *Planells House (Barcelona). Theird, Plans 1923*

28. J.M. Jujol. *Fuente Monumental de la Plaza de España para la Exposición Universal de Barcelona. 1928-29*

de todo el edificio que refleja el propio carácter del proyecto, en el que las curvas ininterrumpidas vinculan ambas fachadas entre sí. Este dibujo central presenta la dualidad característica de los alzados de trabajo de Jujol, en el que se combinan trazados geométricos rigurosos con curvas libres para indagar sobre la forma de los elementos ornamentales. Todo ello acompañado de medidas, reflexiones dimensionales, textos descriptivos e incluso operaciones matemáticas. A todo ello el autor incorpora abundante información periférica que se adjunta al dibujo principal: una sección de la fachada recayente a la calle Sicilia, que incluso incorpora los sanitarios pegados a fachada con sus sifones y conducciones; una perspectiva interior de la cocina que evidencia la manera en la que estos sanitarios se ubican en el espacio; diversos criptogramas típicos de Jujol que aparecen en muchos de sus dibujos, y que bien pudieran ser un entretenimiento en pleno proceso de reflexión sobre el proyecto; detalles de pasamanos y otros elementos de diseño; e incluso una imagen de un santo, recortada y pegada sobre el acceso principal, en una estrategia de collage presente en muchos de sus dibujos.

Similares son las plantas que acompañan al proyecto (Fig. 27). También aquí vemos numerosos dibujos periféricos que complementan el dibujo principal. Todo tipo de reflexiones que toman la forma de cotas, operaciones matemáticas, alternativas geométricas y pequeñas perspectivas generales y de detalle, e incluso un diseño heráldico trabajado en acuarela que, descontextualizado del propio proyecto, parece un divertimento del

autor, una pausa en el cúmulo de reflexiones anteriormente citadas.

Estos dibujos reflejan el pensamiento proyectual de Jujol en sus fases sucesivas. La superposición de información que contiene refieren a los diferentes estadios a través de los cuales la idea toma forma. Son estratos superpuestos de ideas que se acumulan en la mente del autor y que deben ser transferidos al papel para ser evaluados, validados y confrontados entre sí. Son lo que hemos dado en llamar «estra-

the main drawing. All manner of reflections take the form of dimensions, mathematical operations, geometric alternatives and small general and detail perspectives, and even a heraldic design in watercolour, decontextualised from the project, which seems to be a kind of diversion for the author, a break in the series of reflections described above. These drawings reflect Jujol's way of thinking about his projects in their successive stages. The overlapping information they contain refers to the different phases that the idea undergoes as it takes shape. They are overlapping layers of ideas that pile up in the author's mind and that need to be transferred to paper to be assessed,





29. J.M. Jujol. *Fachada del Palacio del Vestido. Exposición Universal de Barcelona. 1929*

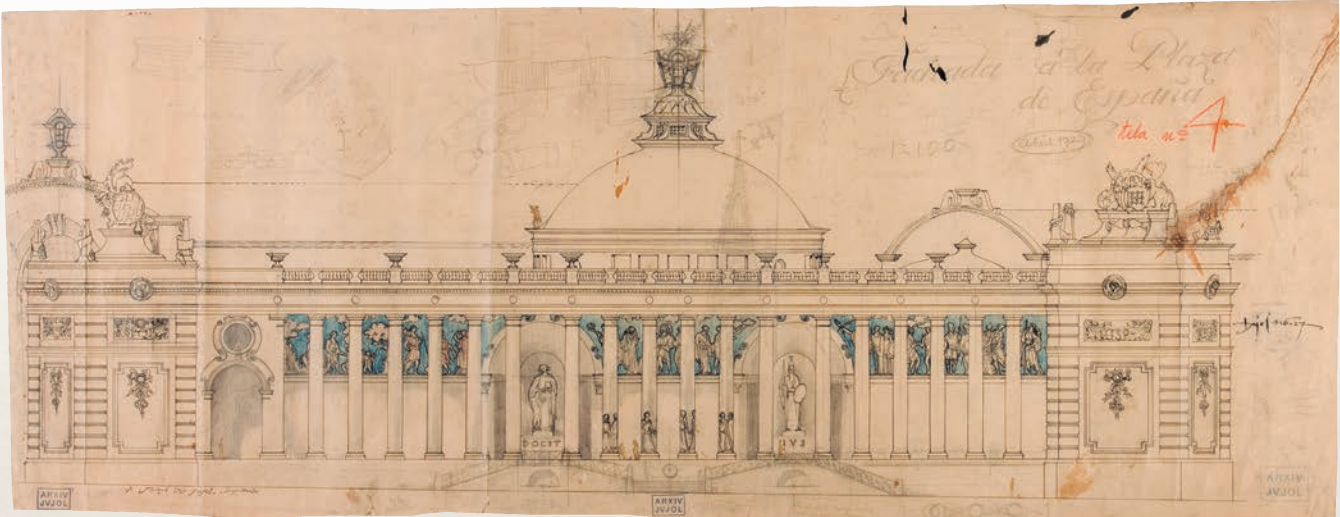
30. J.M. Jujol. *Iglesia parroquial de El Vendrell. 1948*

31. J.M. Jujol. *Altar Mayor de la Iglesia parroquial de Guimerá 1940*

29. J.M. Jujol. *Fachada del Palacio del Vestido. Exposición Universal de Barcelona. 1929*

30. J.M. Jujol. *Iglesia parroquial de El Vendrell. 1948*

31. J.M. Jujol. *Altar Mayor de la Iglesia parroquial de Guimerá 1940*



29

confirmed and compared. They are what is referred to here as 'layers of thought', a quintessential image of the role of drawing in architectural thought.

Later years

This series of projects marks a milestone in Jujol's architectural production, but it also marks the beginning of the end of his most experimental period. His work for Sant Joan Despí municipal council would bring him numerous projects whose graphic representation is not always as fascinating as those analysed above. His biggest public projects in his later years, such as Palau del Vestit and the monumental fountain at Plaça d'Espanya (both in 1929 for the International Exposition of Barcelona), adhere to an eclectic classicism quite different from the Modernist style of his previous work. In the drawings he made for both these projects, Jujol continues to exhibit his skill in the use of free, exploratory sketches and his ability to use colour in a highly expressive way (Fig. 28). However, his more standardised drawings reflect an academic tradition that Jujol had abandoned years earlier. In these drawings, his ability to improvise and to freely combine different graphic techniques, although present, is much less pronounced (Fig. 29). Religious architecture, the other field of activity that would take up much of his time in parallel

tos de pensamiento»; una imagen insuperable del papel del dibujo en el pensamiento arquitectónico.

Los años tardíos

Este conjunto de proyectos marca un hito en la producción arquitectónica de Jujol, pero también marcan el inicio del final de su etapa más experimental. Su cargo como arquitecto municipal de Sant Joan Despí irá acompañado de números proyectos cuya parte gráfica no siempre presenta el mismo interés que la analizada hasta ahora. Sus mayores proyectos públicos posteriores, como el Palacio del Vestido y la Fuente Monumental de la Plaza de España –ambos del año 1927 para la Exposición Universal de Barcelona– se adscribirán a un clasicismo ecléctico muy alejado de sus obras modernistas anteriores. En los dibujos desarrollados para ambos se mantendrá la capacidad de Jujol para el empleo del boceto libre de indagación y su capacidad para usar el color de una manera de gran plasticidad (Fig.

28). Pero sus dibujos más normalizados reflejan un academicismo que Jujol había abandonado años atrás. En ellos, la capacidad de improvisación de Jujol, y su capacidad de combinación libre de técnicas gráficas diversas, aunque presente, está claramente atenuada (Fig. 29).

Más representativo será el otro ámbito que ocupará gran parte de su actividad en paralelo a su trabajo en la administración: la arquitectura religiosa. Aquí el dibujo de Jujol recuerda a sus dibujos modernistas en el uso abigarrado de la línea y en la riqueza visual del grafismo empleado. Pero la línea elegida es más barroca e incide menos en el empleo del color. Llamen la atención sus bocetos lineales consistentes en una maraña de líneas intrincadamente amontonadas, a través de la cual el genio gráfico de Jujol es capaz de expresar tanto la forma como el volumen (Fig. 30), o el rotundo empleo de las sombras para evidenciar el volumen de las formas (Fig. 31), pero la alegría cromática moder-



nista ya ha desaparecido, dejando paso a la gravedad que la profunda religiosidad de Jujol le confiere a la arquitectura religiosa.

Pese a todo, la libertad formal y la alegría del dibujo no desaparecerán nunca del todo. Se mantiene en sus dibujos más personales, en los que Jujol seguirá dibujando por el mero placer de hacerlo. Dibujos que dan testimonio de su ámbito familiar, de aquella arquitectura que ve (Figs. 32 y 33) y de aquella que imagina (Fig. 34). Un ámbito en el que perviven todas las técnicas que Jujol empleó para idear sus arquitecturas de los años de vanguardia: el lápiz, la tinta, el color y el collage.

A modo de conclusión

A lo largo de toda su vida Jujol dibujará incansablemente. Su archivo incluye dibujos de ciento seis proyectos, construidos o no, pero también recopila numerosos dibujos de retratos, paisajes, detalles mecánicos y de ingeniería, bocetos de viaje, dibujos de heráldica, fantasías arquitectónicas y numerosos dibujos de temática religiosa. En todos ellos hace gala de una gran libertad gráfica, indagando técnicas y estilos, superponiendo capas de pensamientos en cada hoja de papel. En ellos experimenta con la acuarela para dar forma a imágenes abstractas, representa minuciosamente una rama de vegetación, da testimonio de sus viajes y de lo

with his work for the municipality, was more representative of his approach. In this work, Jujol evokes his Modernist drawings with the use of jumbled lines and the visual richness of the graphic technique applied. But the approach taken is more ornate and makes less use of colour. Especially striking are his line sketches, consisting of a tangle of intricately woven lines through which Jujol's graphic genius is able to express both form and volume (Fig. 30), along with the highly effective use of shadows to show the volume of the forms (Fig. 31). However, the colourful joy of Modernism is gone, giving way to the gravity that Jujol's profound religiosity gave his religious architecture.

Nevertheless, the formal freedom and the joy of drawing would never disappear altogether. It was still evident in his most personal drawings, which he would continue to draw for the simple pleasure of doing so. These are drawings that



30



31



document his private life, the architecture he saw (Figs. 32 and 33) and the architecture he imagined (Fig. 34). Here, Jujol continued to make use of all the techniques that he used to design his architecture in his avant-garde years: pencil, ink, colour and collage.

By way of conclusion

Jujol drew tirelessly all his life. His archive includes drawings of 106 projects, some completed and others unrealised, but it also contains countless drawings of faces, landscapes, mechanical and engineering details, travel sketches, heraldic images, architectural fantasies and innumerable religious drawings. In all of them Jujol displays an extraordinary graphic freedom, exploring techniques and styles, overlapping layers of thoughts on each sheet of paper. In these pictures, he experiments with watercolours to give shape to abstract images, meticulously represents the branch of a plant, documents his travels and what he saw, portrays the people around him, or imagines impossible architectural designs. To do this, he uses pencil, ink, watercolours, collage, scale models made with waste materials and cut-outs. Jujol used drawing in the same way that he gave shape to his twisted ironwork or to his paintings and decorations: he explored through drawing. Any technique was valid to give shape to his formal universe, because it arose from perpetual graphic exploration, from the exploratory work of his hand. Jujol's drawing is a faithful image of his vision of the world and his way of seeing architecture as a creative quest. ■



32



33

que veía, representa la gente que le rodeaba o, directamente, imagina arquitecturas imposibles. Para ello emplea indistintamente el lápiz, la tinta, la acuarela, el collage, la maqueta hecha con materiales de desecho y el recortable. Jujol dibujaba igual que daba forma a sus cerrajerías retorcidas o a sus pinturas y decoraciones: dibujaba buscando. Todo gesto era válido para dar forma a su universo formal, porque el mismo sale de la perpetua indagación gráfica; del hacer indagatorio

de su mano. El dibujo de Jujol es una imagen fiel de su visión del mundo y de su forma de ver la arquitectura como búsqueda creativa. ■

References

- COLLINS, G.R., & NONELL, J.B. 1981. *The designs and drawings of Antonio Gaudí*. Princeton University Press.
- JUJOL, J.M., DOLLENS, D. & CUXART. 1998. *Jujol*. (Exhibition). Barcelona & Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Ministerio de Fomento.
- JUJOL, J.M. 2019. *Jujol & Gaudí*. Menorca: Triangle Postals.
- LAHUERTA, J. J. 2020. Sobre los proyectos de Gaudí estudiante. *Gaudí en primer plano*. Barcelona: Artika.
- LLINÁS, J. 1990. *Jose Maria Jujol : architecte 1879-1949*. (Exhibition) 19 Dec. 1990-25 Feb 1991. Paris: Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou.
- MERCADÉ I BRULLÉS, J. 2019. *The elements of drawing & the lamp of life. J. M^o. Jujol desde una*

Referencias

- COLLINS, G.R., y NONELL, J.B. 1981. *The designs and drawings of Antonio Gaudí*. Princeton University Press.
- JUJOL, J.M., DOLLENS, D. y CUXART. 1998. *Jujol*. (Exposición). Barcelona y Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Ministerio de Fomento.
- JUJOL, J.M. 2019. *Jujol & Gaudí*. Menorca : Triangle Postals.



- 32. J.M. Jujol. *Apunte de viaje. Sant Marçal (Montserrat)*. Aprox. 1919
- 33. J.M. Jujol. *Apunte*. Sin fecha
- 34. J.M. Jujol. Casa de campo circular y elevada, 1909

- 32. J.M. Jujol. *Apunte de viaje. Sant Marçal (Montserrat)*. Aprox. 1919
- 33. J.M. Jujol. *Apunte*. Sin fecha
- 34. J.M. Jujol. Casa de campo circular y elevada, 1909

- LAHUERTA, J.J. 2020. Sobre los proyectos de Gaudí estudiante. *Gaudí en primer plano*. Barcelona: Artika.
- LLINÁS, J. 1990. *Jose Maria Jujol : architecte 1879-1949*. (Exposición) 19 dec. 1990-25 fev. 1991. Paris: Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou.
- MERCADÉ I BRULLÉS, J. 2019. *The elements of drawing & the lamp of life. J. M^a. Jujol desde una mirada contemporánea*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.

- PERIEL, M. 1988. Jujol como profesor: entrevista a Federico Correa. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 32-37. Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, I. 1990. *Jujol*. Barcelona: Polígrafa.

Créditos de las imágenes

Arxiu Nacional de Catalunya, Fig. 1; Catedral Gaudí, Figs. 2 y 3; Museo Nacional de Catalunya, Fig. 4; Arxiu Jujol, Figs. 5 a 32.

mirada contemporánea. Doctoral thesis. Universitat Politècnica de Catalunya.

- PERIEL, M. 1988. Jujol como profesor: entrevista a Federico Correa. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 32-37. Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, I. 1990. *Jujol*. Barcelona: Polígrafa.

Image credits

Arxiu Nacional de Catalunya, Fig.1; Catedral Gaudí, Figs. 2 and Museo Nacional de Catalunya, Fig.4; Arxiu Jujol, Figs. 5 to 32.

