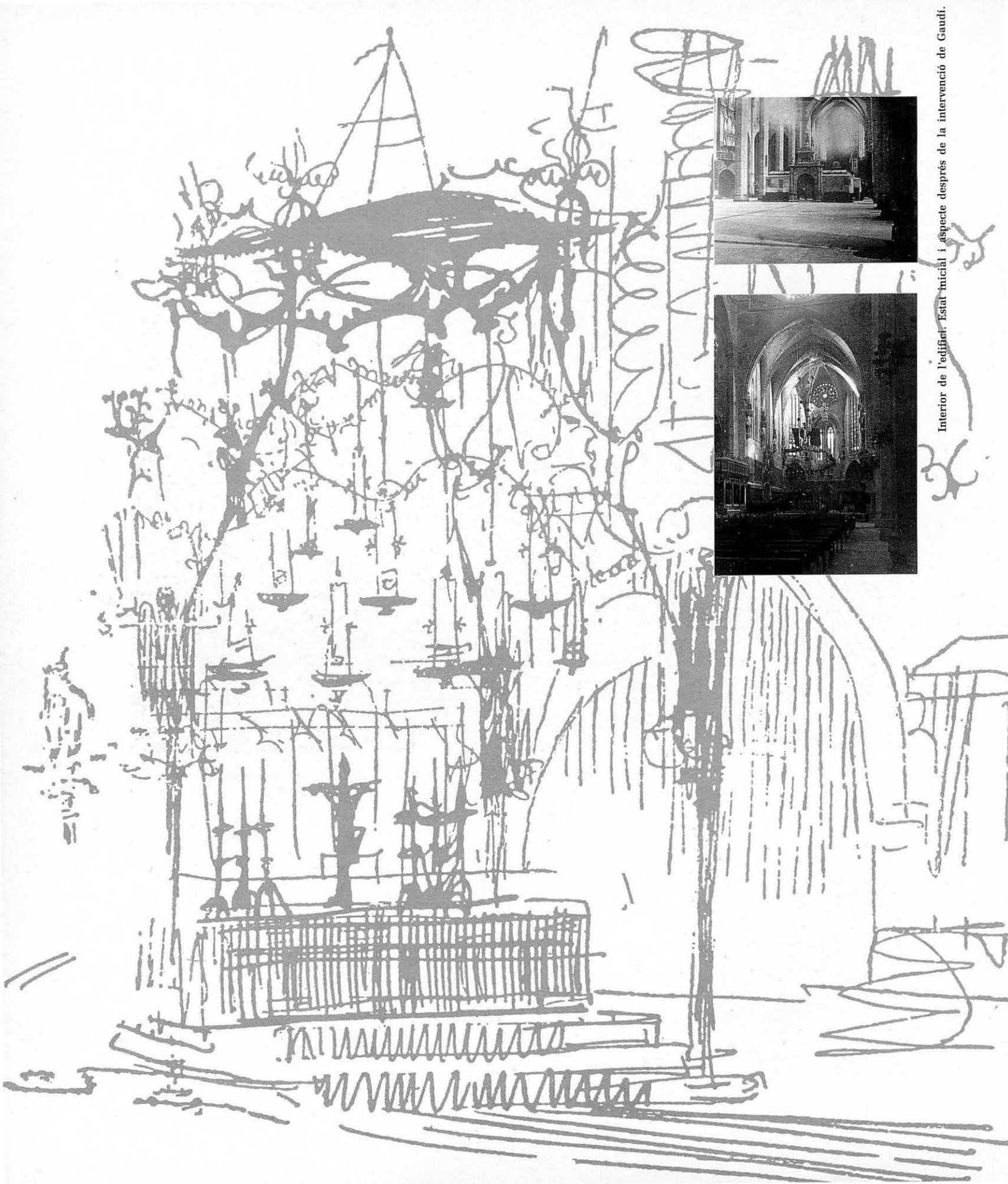


1909

Gaudí, Jujol i la catedral de Palma





Interior de l'edifici. Estat inicial i aspecte després de la intervenció de Gaudí.



Obertura d'una finestreta cisellada sobre el mur gòtic de la catedral.





Detalls de les pintures de damunt el carreuat gòtic del cor. Purpurina, sang i plata esquitxen els respatl·lers i tenyeixen alguns dels personatges dels baixos relleus.



pintado con su sangre

La colaboración de Jujol con Gaudí en la catedral de Ciutat de Mallorca debió de iniciarse hacia el verano de 1908.

Hasta entonces, Gaudí se había dedicado a la transformación más directamente utilitaria del interior, sacando el coro del centro de la nave principal y arrimándolo a las paredes del ábside, descubriendo la primitiva sede episcopal, corriendo el altar hacia la nave para darle mayor visibilidad, ganando un intercolumnio para las funciones litúrgicas con la nueva disposición de los púlpitos...: un programa distributivo ya sugerido por intentos de reforma anteriores, puesto al día por la reforma litúrgica del obispo Campins, y para el que cuenta con la colaboración de Joan Rubió i Bellver, que revisa la resistencia del edificio y atiende las obras.

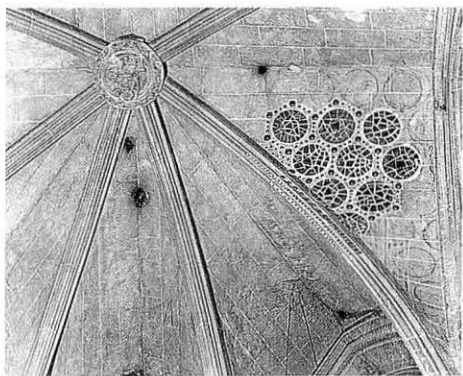
Terminada la primera fase de la reforma en diciembre de 1904, Gaudí va a iniciar una intervención más personal, dirigida a explorar las capacidades comunicativas del edificio. Es entonces cuando llama a su lado a Jujol.

La respuesta de Rubió —un aplicado medievalista, estudioso, obediente y mediocre— ante la llegada de Jujol parece, como mínimo, recelosa. Empiezan a caer desde ese momento sobre las obras continuas punzadas críticas por parte de Cabildo catedralicio, que conducirán a la evidencia inapelable del despido de Gaudí y Jujol, cuando muere Campins (Rubió seguirá, sin ellos, en la catedral, elogiado por los eruditos locales).

Desde 1908 hasta su despido, la actividad de Gaudí y Jujol en la catedral se concentra en la zona del ábside. Es entonces

Traços inacabats sobre els murs i les cobertes de la catedral, empremtes deixades abans de la interrupció de l'obra. Trets fets amb llapis per a futures pintures i detalls del trencadís que havia de recobrir les voltes gòtiques. Fotografies: Gabriel Ramón.





cuando aparece el forrado cerámico de la pared del fondo, con una decoración de hojas de olivo y escudos heráldicos de los obispos mallorquines, en colores cerámicos chorreantes. Y cuando empiezan las pinturas al óleo sobre madera en las sillas del coro, los letreos metálicos junto a la sede episcopal, la corona del baldaquino y todo cuanto nos hemos quedado sin conocer, de lo que sólo queda —por el momento— trazos a carbón sobre la pared.

Estas dos piezas —el baldaquino y las pinturas— se cuentan entre las más emotivas producidas por Gaudí y Jujol. Entre el baldaquino y el rosetón de la capilla de la Trinidad se establece una irrefrenable corriente, que hace estallar el rosetón y deja flotando alrededor del altar sus piezas sueltas, y que, viceversa, aspira las piezas que flotan alrededor del altar hacia la luz que procede del rosetón, y las engancha. La composición centrífuga —tan propia de Gaudí—, llevando hasta el límite anular de la corona el máximo peso formal, dejando vacío el centro, sugiere otra estructura, en cruz, esta vez tridimensional, esférica, señalada por el altar, el tapiz y la corona. La materia —el tapiz, la corona— está detenida sin poder llegar al suelo: hay *algo* sobre el altar que la sostiene. Ningún comentario sobre el zigzagueo de los cables: como en algunos dibujos de Kandinsky o Klee, son líneas encargadas de construir las direcciones de los movimientos y las tensiones; superan la escala de su emplazamiento y ponen en marcha todo el interior, en perpetua marcha hacia la luz del rosetón. Se trata de uno de los pocos momentos diáfanos, expansivos, de la obra de Gaudí —un autor tan apremiado por sus fantasmas que impone siempre un movimiento de retracción a cualquier materia que salga de sus manos—.

Por su parte, las pinturas al óleo de Jujol

sobre las tablas del coro se justifican por su capacidad de indicar un espacio virtual tras la sillería —recuperando para el recinto coral una imaginaria colocación central—, borrando el rincón y el opaco color marrón de la madera. Pero van más allá de la simple adecuación ambiental. El frenesí absorto, la corrosión constructiva, la tozudez impaciente de Jujol, producen un actuar interminable —más que una obra, más que un diseño—, un movimiento nervioso de los dedos, de los ojos, a la caza de esos instantes en los que fulge una revelación. Flores, agua, luces y estrellas, en los reflejos que saltan del charco de Su sangre.

Un comentario negativo de un, entonces, joven ayudante del obispo —Emilio Sagristá— permite suponer lo que debía ser el eufórico y entregado clima de colaboración entre Gaudí y Jujol. (Como siempre, una lectura cándida de las críticas permite alcanzar una descripción mucho más viva de los hechos que en las valoraciones encomiásticas):

Son obra (las pinturas sobre las sillas del coro) del pintor catalán Jujol. De él se contaba, no sé con qué grado de certeza, que al decorar un piso de Barcelona metía más o menos pintura en un bote y luego, cogiendo éste, echaba el contenido contra la pared, y que el quid estaba en la manera de proyectar la pintura: de frente, más o menos sesgado, de abajo arriba, de arriba abajo, etc. Yo tuve ocasión de presenciar, a cierta distancia, parte de una sesión de pintura. Jujol estaba junto a las cuatro sillas del fondo (lado de la Epístola) y Don Antonio Gaudí, en pie, en la séptima u octava silla lateral. Jujol estaba vertiendo pintura, no con un bote pero sí con una brocha, que a veces chorreaba, y con frecuencia preguntaba: «—¿Qué le parece, Don Antonio?». Don Antonio, de tanto en tanto, contestando a las preguntas, y muchas veces sin que le preguntaran, exclamaba «¡Bien, Jujol, estupendo!», y otras exclamaciones parecidas.

De las hojas de la puerta vecina que comunica con la Sacristía, creo vale más no hablar. En los espaldares de las dos sillas del ángulo próximo hay una gran mancha de pintura casi blanca, primera preparación de la madera para lo que luego se pensaba pintar y... ya no se pintó. Desconozco los detalles del fracaso y de la marcha de Jujol. ¡Bendito sea Dios que no permitió que se ensuciara más madera!

Se decía que estas pinturas de Jujol tendrían con el tiempo un valor enorme. Por esto el Cabildo las guarda como oro en paño. Verdad es que hoy en día hay manchas de pintura que no desdicen de éstas, y, según dicen, se pagan a gran precio. En el mercado todo se vende.

Hasta ahora, se conservan, maltratadas, dos grandes manchas de Jujol, junto con el teñido en purpurina y plata de algunos personajes de los bajorrelieves de madera y de la puerta de la sacristía y la aplicación de lenguas de fuego sobre la pareja de columnillas cuatrilobuladas frente a la sede episcopal. Las dos manchas son diferentes en composición y trazado.

Una, de colores marfiles, blancos, amarillos, tiene bordes continuos, sin rastro de pinceladas, flota compacta como una bolsa brillante sobre el cielo oscuro de la madera. La otra, de colores rojos, blancos, verdes, rosas, despiezada en pinceladas encabalgadas y de direcciones divergentes, revienta como una salpicadura: sangre de Jesucristo; hay palabras escritas, emborronadas por otra escritura superpuesta; el veteado de la madera se convierte en las nervaduras al aire de una carne despelada. Sobre el dolor insoportable, si se bucea en el interior de las manchas de sangre, hay paisajes en miniatura, ubérrimos.