

del teatre
du théâtre
Patronat Obrer
al teatre
au théâtre
Metropol

JOSEP LLINÀS



Jujol



Le Théâtre du Patronat Obrero (1908) constitue l'un des premiers travaux de Josep Maria Jujol comme architecte indépendant.

Comme la plupart de ses œuvres, il s'agissait d'une réforme qui consistait principalement à consolider un bâtiment, situé dans une rue de deuxième ordre, la rue Armanyà, pour monter la scène et construire, dans la cour, ou jardin postérieur, la salle du public. Jujol a également conçu une galerie d'un étage supplémentaire, pour pouvoir accéder à cette salle depuis la Rambla Nova de Tarragone, à travers le rez-de-chaussée d'un immeuble de logements qui existait déjà (vu le dénivelé du terrain, l'accès depuis la Rambla se trouve un étage au-dessus de l'accès par la rue Armanyà, de sorte que l'on entre au niveau de l'amphithéâtre).

Le Théâtre du Patronat Obrero, propriété de l'évêché de Tarragone, était une œuvre modeste qui fournissait des installations simples se prêtant bien à de petites représentations, à des fêtes de fin d'année scolaire ou à des cérémonies officielles locales liées à l'Église.

Par suite d'un désaccord avec les propriétaires, Jujol n'a pu achever les travaux (le couronnement de l'avant-scène, par exemple, s'est vu confié à un autre architecte) et par la suite le théâtre a connu plusieurs vicissitudes.

Pendant la guerre, en effet, plusieurs bombes sont tombées sur la galerie qui a été postérieurement reconstruite, en utilisant la structure originale mais en recouvrant les murs de ciment, mutilant ainsi le travail de menuiserie d'origine. Plus tard encore, le théâtre est devenu le cinéma Metropol, ce qui a entraîné des interventions inconsidérées pour boucher des entrées de lumière, installer des sièges et respecter les normes de sécurité. Au cours des années 80, le cinéma a fermé, il a été laissé à l'abandon et a rapidement commencé à se détériorer et à tomber en ruine.

El teatre del Patronat Obrero (1908)

constitueix un dels primers treballs de Josep M. Jujol com a arquitecte independent.

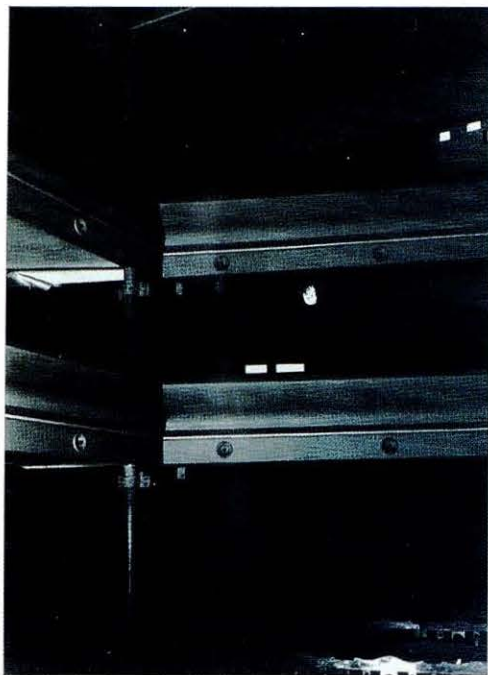
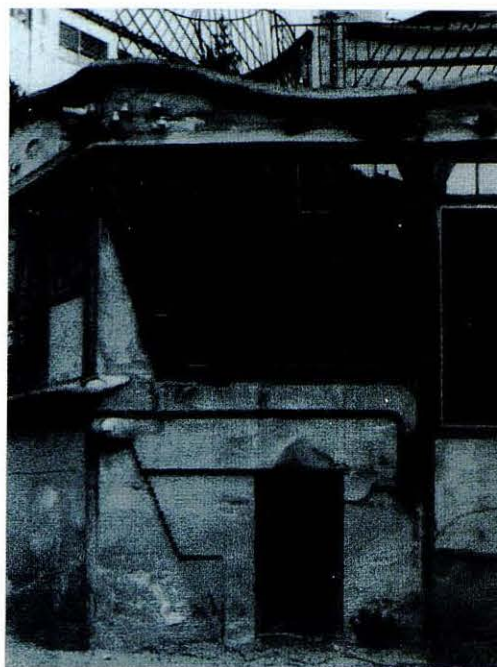
Com la majoria de les seves obres, es va tractar d'una reforma. Va consistir, bàsicament, a apuntalar un edifici —situat en un carrer de segon ordre, el carrer Armanyà— per formar l'escenari, i construir la sala de públic al pati o jardí posterior. Jujol va concebre també una galeria de nova planta per donar accés a aquesta sala, des de la Rambla Nova de Tarragona, a través de la planta baixa d'un edifici existent d'habitatges. Atès el desnivell del terreny, l'accés des de la Rambla queda una planta per damunt de l'accés des del carrer Armanyà, de manera que l'entrada té lloc al nivell de l'amfiteatre primer.

El Teatre del Patronat Obrero, propietat del bisbat de Tarragona, era una obra modesta que oferia un equipament senzill, adequat per a petites representacions, festes de final de curs o actes institucionals locals, vinculats a l'Església.

A causa de desavinences amb la propietat, Jujol no va arribar a acabar les obres (el final de la boca de l'escenari, per exemple, es va posar en mans d'un altre professional), i posteriorment el teatre va acabar patint diverses vicissituds.

Durant la guerra van caure diverses bombes sobre la galeria; posteriorment es va reconstruir utilitzant l'estructura original, però forçant amb un altre sistema i mutilant la fusteria original. Uns anys més tard el teatre va esdevenir el cinema Metropol, la qual cosa va provocar desconsiderades actuacions per tancar entrades de llum, instal·lar-hi lavabos i complir les normatives de seguretat. Els anys vuitanta va deixar de funcionar com a cinema, va ser abandonat i es va iniciar un procés accelerat de deterioració i de ruïna.





Finalment, la mairie de Tarragone, à la requête de plusieurs institutions (parmi elles, la délégation de Tarragone de l'ordre des architectes), a racheté le local et a décidé d'en faire le théâtre municipal¹.

Comme ce fut le cas pour beaucoup d'œuvres de Jujol, ce théâtre avait été construit avec des moyens financiers réduits. Et strictement locaux. Une grande partie des fenêtres correspondant au premier et au second amphithéâtre avaient été recyclées (leur position géométrique n'a rien à voir avec le vide sur lequel elles s'ouvrent). L'une d'elles, en fait, est une porte couchée horizontalement.

De la même manière, les piliers en fonte sur lesquels repose la galerie, des piliers qui n'ont rien à voir avec ceux qui constituent la structure du premier étage de la galerie, dont la base est cruciforme (à coup sûr de Jujol, ceux-là), semblent provenir d'une autre œuvre ou d'une autre structure hypothétique qui se serait trouvée dans la cour du théâtre.

Des cloisons de 10 cm d'épaisseur, des murs porteurs invraisemblables (par exemple, la base — par ailleurs magnifique — des escaliers qui descendent aux baignoires, fait de trois murs en V, dont l'angle pointe vers le bas, et qui diminuent d'épaisseur à mesure que l'on descend, si bien que lorsqu'ils touchent le sol ils ne font plus que 10 cm d'épaisseur) et l'hétérodoxie dans la construction typique de Jujol : les boiseries qui closent la galerie ont été changées de position sur ses indications, les battants ouvrant vers

Finalment, l'ajuntament de Tarragona, a instàncies de diverses institucions (entre les quals la demarcació de Tarragona del Col·legi d'Arquitectes), va comprar el local i va decidir reconvertir-lo en teatre municipal.¹

Com en tantes altres obres de Jujol, el teatre es va realitzar amb mitjans econòmics molt reduïts, i estrictament locals. Bona part de les finestres corresponents als amfiteatres primer i segon eren reutilitzades (la seva geometria no té res a veure amb el buit en què s'obren). Una d'elles, de fet, és una porta col·locada horitzontalment.

De la mateixa manera, els pilars de fosa que donen suport a la galeria —uns pilars que no tenen res a veure amb els de planta cruciforme que constitueixen l'estructura de la primera planta de la galeria (aquests sí, sens dubte, jujolians)— sembla que siguin reutilitzats d'una altra obra o bé d'una altra hipotètica estructura que es trobés al pati del teatre.

Parets de tancament de 10 cm de gruix, parets estructurals inversemblants (per exemple, el suport — d'altra banda preciós — de l'escala que baixa a la platea, constituït per tres parets en forma de V, amb el vèrtex cap avall, que redueixen el seu gruix a mesura que disminueixen, de manera quan arriben al terra tenen només 10 cm), i heterodòxies constructives del mateix Jujol (la fusteria que tanca la galeria es va canviar de posició a l'obra per indicació del mateix Jujol: els batents obren cap enfora, i els balconets cap a l'interior de la



l'extérieur, les petits balcons tournés vers l'intérieur de la galerie, peut-être pour que les battants ouverts n'empêchent pas les gens de passer.

Autant de facteur qui compliquent encore et rendent plus difficile l'intervention sur cet ouvrage.

Voilà quel a été le point de départ de notre travail : à l'origine, une construction modeste et hétérodoxe, endommagée et manipulée sans considération

ensuite, sur le point de s'effondrer.

Partant de là, nous devions remonter jusqu'à l'année 1908, pour retrouver la fraîcheur de l'œuvre récemment fabriquée.

Il n'existait aucune documentation graphique sur le premier travail. Rien qu'une photo souvenir de la salle et deux ou trois dessins de personnes qui ont fait un effort pour se rappeler l'aspect qu'avait l'intérieur du théâtre.

Nous savions aussi, grâce aux explications données par le fils de Josep Jujol dans Jujol, un artiste complet², que le théâtre avait été conçu comme la représentation d'une allégorie religieuse: un bateau (la nef d'une église) à bord duquel les spectateurs embarquent et se sauvent, entre les vagues houleuses de la vie.

Au début, en analysant cette œuvre, nous nous sommes rendu compte que cette idée de bateau ou de nef n'était pas qu'une allégorie, mais la base sur laquelle repose la transformation des éléments de construction en tronçons d'une unité.

Non seulement cela, sinon que pendant que nous élaborions le projet nous en sommes arrivés à la conclusion que le niveau hypothétique de l'eau se situait juste à la hauteur du sol de la galerie, au niveau de la Rambla.

En dessous, tout était submergé.

Pistes :

— Les remous au sol et au plafond devant les escaliers qui descendent aux baignoires;

— Les dessins sur les marches de ces escaliers, des vagues, des poissons (quand ils atteignent le bas) et les sillons au bord des marches, semblables à ceux que laisse la mer sur le sable;

— Le support des escaliers, formé de trois murs de briques en « V », incontestablement une référence directe à la quille d'un bateau;

— Le plafond des baignoires proche de ces escaliers. Il rappelle la surface de l'eau lorsqu'on la voit d'en dessous;

— Le plafond de la galerie à l'étage des baignoires. Des voûtes qui pendent vers le bas comme la coque des bateaux;

— Le pilier massif en brique qui est décoré, à l'étage de l'amphithéâtre, de feuilles et de « m » (initiale de Marie) couronnés, tandis qu'à l'étage des baignoires il est incrusté de poissons et de coquillages;

— Depuis la cour, l'angle ou articulation entre la galerie et l'escalier qui descend aux baignoires, volontairement traité comme la proue d'un navire, en accentuant, par des tiercerons, une diagonale par rapport à la perpendiculaire;

— Le modelé du revêtement de la base de ce mur, qui reproduit ou évoque l'onde qu'un bateau produit en se déplaçant sur l'eau.

Il y a avait probablement quelque chose de vrai dans cette interprétation, mais ce ne fut pas une règle

galeria, possiblement perquè els batents oberts no destorbessin el pas de la gent). Factors que encara compliquen i fan més difícil l'actuació sobre aquesta obra.

Aquest va ser el punt de partida de la nostra feina: l'edificació modesta i heterodoxa de l'origen, accidentada i manipulada desconsideradament després, al caire del col·lapse constructiu. A partir d'aquí havíem de retrocedir fins a l'any vuit per retrobar la frescor de l'obra acabada de fer.

No hi havia cap documentació gràfica sobre l'obra primera. Només una fotografia domèstica de la sala i dos o tres dibuixos de persones que van fer un esforç per recordar aspectes de l'interior del teatre.

També sabíem, pel que havia explicat el fill de Josep M. Jujol a "Jujol, un artista completo",² que el teatre s'havia concebut com una representació d'una al·legoria religiosa: un vaixell (la nau de l'església) en el qual els espectadors s'embarquen i se salven, entre les onades tempestuoses de la vida.

En un començament, analitzant l'obra vam veure que aquesta idea de vaixell o de nau no solament és una al·legoria, sinó que és la base que dirigeix la transformació dels elements constructius en parts d'una unitat.

A més d'això, mentre fèiem el projecte vam arribar a la conclusió que l'hipotètic nivell de l'aigua se situava just a la cota del terra de la galeria, al nivell de la Rambla.

Per sota d'aquest nivell, tot estava submergit. Les pistes:

— els remolins al terra i al sostre previs a l'escala que baixa a la platea;

— els dibuixos als esglaons d'aquesta escala: onades, peixos (quan arriba a baix) i la ratllada a la vora dels esglaons, semblant a les línies que la vora del mar defineix a la sorra;

— el suport de l'escala, format per tres parets en forma de V fetes de maó, sens dubte una referència directa a la quilla dels vaixells;

— el sostre de la platea proper a aquesta escala, que recorda la visió de la superfície de l'aigua quan hi ets al dessota;

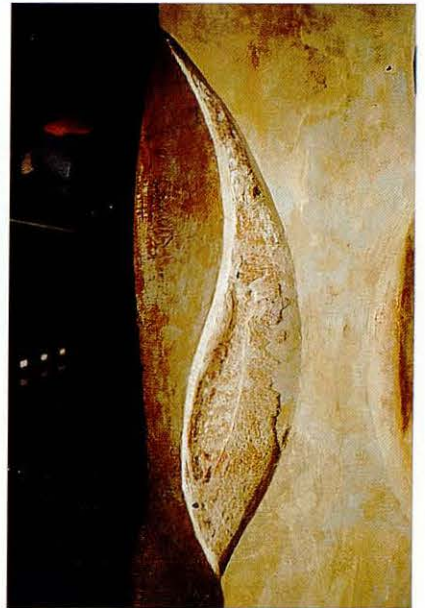
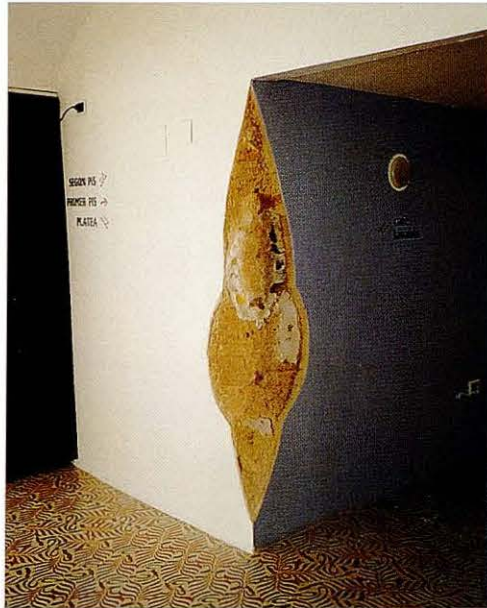
— el sostre de la galeria a la planta de platea, amb voltes que pengen cap a baix com els bucs dels vaixells;

— el pilar massís de maó que a la planta de l'amfiteatre primer és decorat amb fulles i emes (la inicial de Maria) coronades i, en canvi, a la planta de platea té peixos i cargols de mar incrustats;

— des del pati, la cantonada o l'articulació entre la galeria i l'escala que baixa a la platea. Voluntàriament tractada com la proa d'un vaixell, accentua mitjançant plementeries una direcció en relació amb la perpendicular;

— el modelat del revestiment de la base d'aquesta paret, que reproduïx o s'inspira en l'efecte que té sobre l'aigua un vaixell en moviment.

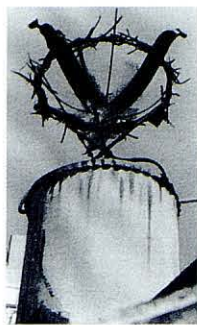
Probablement hi havia alguna cosa de cert en aquesta



suivie à la lettre par Josep Maria Jujol. Dans le plafond de la galerie au niveau des baignoires, on trouve des gravures d'algues et de lignes ondulantes (nous sommes sous l'eau), mais aussi des étoiles, des palmiers, une sorte de lion et une chauve-souris.

Ce dont je suis sûr cependant, c'est que c'est bien dans ce monde aquatique entremêlé de sa dévotion à Marie que Josep Maria Jujol a voulu immerger la construction de ce théâtre.

Le Metropol recrée cette perception privée et intime de l'eau. Et les poissons (également un symbole paléochrétien), l'écume, les remous, les algues et le sable se mélangent en solution de continuité avec les « m » couronnés, le nom Marie" gravé dans le bois (les lettres très éloignées les unes des autres, si bien que c'est seulement si on le sait qu'on peut le lire), la couronne d'épine sur la citerne d'eau, etc. Le tout asaisonné avec deux ingrédients spécifiquement jujoliens : la réutilisation pour cet ouvrage de vieux matériaux et le ton relâché de la construction (voyez donc la rencontre entre pilier et poutres maîtresses métalliques dans la proue de la galerie), plus la prodigieuse capacité de Jujol pour ajouter de la « grâce » — presque dans son acception théologique — à cette construction inerte. À partir de ces antécédents, exposés schématiquement, notre action a été compliquée et pleine d'hésitations, et ses caractéristiques ont été très variées.



Nouvelles constructions

Au niveau du rez-de-chaussée de l'immeuble qui donne sur la Rambla (sur lequel Jujol n'a pas pu intervenir), on a supprimé les murs et les éléments accessoires afin d'en faire le vestibule du théâtre. L'espace du vestibule est presque exclusivement défini par la structure portante, en l'état, du bâtiment. On l'a utilisée pour tracer dans le faux plafond une réticule de poutres maîtresses et secondaires dont l'arrangement géométrique apparaît au spectateur comme une feuille blanche, comme le matériel de départ dont la manipulation

interprétation, però no va ser una regla emprada rígidament per Josep M. Jujol. Al sostre de la galeria de la planta de platea hi ha gravats d'algues i línies ondulants (ens trobem sota l'aigua), però també hi ha estrelles, palmeres, una mena de lleó i un ratpenat.

Del que sí estic segur és que el món aquàtic, entreteixit amb la seva devoció mariana, és aquell en el qual Josep M. Jujol va voler submergir la construcció del teatre.

El Metropol recrea aquesta percepció privada i entranyable de l'aigua, i els peixos (també un símbol paleocristià), l'escuma, els remolins, les algues, la sorra, tot plegat es barreja amb solució de continuïtat amb les emes coronades, la paraula "Maria" gravada sobre la fusta (amb les lletres molt distanciades entre elles, de manera que només si ho saps pots llegir-hi la paraula), la corona d'espines sobre el dipòsit d'aigua, etc. Tot això amanit amb dos components específicament jujolians: la reutilització per a l'obra de materials usats i el to relaxat de la construcció (vegeu si no l'encontre entre pilar i jàsseres metàl·liques a la "proa" de la galeria), a més de la prodigiosa capacitat de Jujol per afegir gràcia —gairebé en la seva accepció teològica— a la construcció inerta. La nostra actuació a partir d'aquests precedents, esquemàticament exposats, ha estat complexa i plena de vacil·lacions, i ha presentat característiques molt variades.

Obres de nova planta

Sobre la planta baixa de l'edifici que dona a la Rambla (en el qual Jujol no va arribar a intervenir), s'ha format el vestíbul del teatre mitjançant una actuació de neteja de parets i d'elements accessoris. L'espai del vestíbul és definit d'una manera quasi exclusiva per l'estructura portant —existent— de l'edifici, que ha estat utilitzada per marcar en el cel ras una retícula de jàsseres i bigues secundàries l'ordre geomètric de les quals es presenta a l'espectador com el paper en blanc, com el material de base. La manipulació d'aquest material és l'essencial de



constitue l'essentiel de l'œuvre jujolienne. Cette démarche, conserver dans nos travaux du nouvel étage l'échelle, les matériaux et même la modestie dans la construction de l'œuvre de Jujol, mais évidemment sans ses bosselures, ses incisions, ses dessins, est celle qui a primé dans la définition du corps des loges d'artistes bouclant le théâtre par rapport à la rue Armanyà.

Il s'agit de la construction d'un nouvel étage adossé à la cage de la scène qui remplace celui qui existait avant l'intervention de Jujol. On l'a résolu à une échelle plus petite que celle d'origine (pour le mettre à l'échelle de la rue Armanyà, étroite et secondaire) et avec moins de profondeur (pour augmenter la distance par rapport à la galerie jujolienne).

La façade qui borde la cour, pour appliquer les critères mentionnés auparavant, se ferme par une galerie de hauteur et de divisions semblables à celles de Jujol (qui sont également la hauteur et les divisions de toutes les façades arrière des maisons qui donnent sur cette cour). C'est comme si l'on se contentait de définir la base que Jujol, ensuite, manipule, transforme et dématérialise (par exemple, dans la galerie qui vient de la Rambla). Dans le cas qui nous concerne, sa définition n'est que l'exhibition de ses attributs matériels.

Travaux de reconstruction orthodoxes

Ce critère s'applique au fragment de la galerie détruite par les bombes et refaite à posteriori sans prêter attention à l'original. Nous possédions suffisamment de données dans l'ouvrage (deux corridors intacts, la structure principale, partie de la charpente, etc.) pour refaire les trois corridors centraux avec les mêmes poutres que les originaux. Il nous semblait essentiel d'effectuer une telle reconstruction, afin de reprendre l'idée d'un passage longitudinal organisé par six unités de construction autonomes, et pour reprendre depuis la cour l'idée de limite aquatique, d'onde qui, partant des escaliers des baignoires, vient mourir sur le volume vertical de l'immeuble de la Rambla.

On a employé pour cela le même système de construction que l'original (ingénieux et étonnamment plus économique que le système conventionnel).

l'obra jujoliana. Aquesta actitud de mantenir l'escala, els materials i fins i tot la modèstia constructiva de l'obra jujoliana a les nostres actuacions de nova planta —però evidentment sense els seus bonys, incisions i dibuixos— és el que ha governat la definició del cos de camerinos que tanca el teatre en relació amb el carrer Armanyà. És una edificació de nova planta adossada a la caixa escènica que en substitueix una altra d'existent abans de la intervenció de Jujol. S'ha resolt amb menys alçària que la inicial (per posar-la a l'escala del carrer Armanyà, estreta i secundària) i amb menys profunditat (per augmentar la distància en relació amb la galeria jujoliana). La façana que limita amb el pati, en aplicació dels criteris que abans esmentava, es tanca amb una galeria d'alçàries i divisions semblants a la jujoliana (que són també alçàries i divisions semblants a les de totes les façanes posteriors de les cases que s'obren a aquest pati). És com definir només la base que Jujol després manipula, transforma i desmaterialitza (per exemple, a la galeria des de la Rambla). En el nostre cas, la seva definició és només l'exhibició dels seus atributs materials.

Obres de reconstrucció ortodoxa

S'ha aplicat aquest criteri al fragment de la galeria destruït per les bombes i refet a posteriori sense prestar atenció a l'original. Teníem dades suficients a l'obra (dues crugies intactes, l'estructura principal, parts de la fusteria, etc.) com per refer les tres crugies centrals amb les mateixes voltes que les originals.

Semblava fonamental fer aquesta reconstrucció per recuperar la idea de pas longitudinal, estructurat per sis unitats constructives autònomes, i per recuperar des del pati la idea de límit aquàtic, d'una ona que, des de l'escala de la platea, s'estavella en el volum vertical de l'edifici de la Rambla.

S'ha emprat el mateix sistema constructiu que l'original (enginyós i sorprenentment més econòmic que el convencional).



Travaux sur des travaux qui avaient affecté l'oeuvre de Jujol

Sans aucun doute la partie la plus engagée et la plus délicate de notre travail (attendu qu'il nous manquait toute la documentation originale; nous ne possédions que l'œuvre elle-même, telle que nous l'avions trouvée). Et celle qui affectait la plus grande partie de notre intervention, dans une œuvre inspirée et personnelle, à mi-chemin entre la spontanéité naïve et l'invention joyeuse et agitée d'un monde où les références aquatiques et religieuses sont indissociables du théâtre. La partie réformée est en effet celle qui a le plus endommagé l'ouvrage original quand le théâtre est devenu un cinéma. c'est là que l'on a installé les toilettes, on a fermé une partie des galeries, caché des escaliers et des piliers, etc.

Il est difficile, dans les limites de ce texte, d'expliquer l'ensemble de ce travail. L'idée de masses d'eau qui avancent et reculent, juste là où finit la galerie et commence la salle, et celle d'un bateau qui navigue sur ces eaux en mouvement (rappelons-nous l'idée de Jujol de faire de ce théâtre un vaisseau de salvation); la volonté de retrouver l'échelle domestique, modeste et intime de ces espaces marginaux, et celle de mettre l'accent sur le rôle fondamental du pilier en brique sculpté qui sert d'articulation au passage de la galerie à la salle, etc. C'est cela qui a nous guidé dans toutes les décisions que nous avons prises. La transformation en cinéma a supprimé des balustrades, monté des murs pour ôter la lumière naturelle, etc.

Dans la salle, par exemple, nous avons « nettoyé » tous ces rajouts; en revanche on a introduit, en implantant des renforts en bois, des changements dans l'inclinaison de la pente, afin d'améliorer la vue sur la scène; pour permettre l'évacuation en cas d'urgence, il a fallu introduire une deuxième volée d'escaliers, parallèles à ceux qui existaient déjà, ce qui donne l'impression — du moins c'est ce que nous avons voulu faire — que les premiers ont des petits frères.

Un exemple critique de ces interventions :

Nous avons fait une tentative, à partir d'une photo qui nous fascinait, pour reconstruire la balustrade originale de la salle.

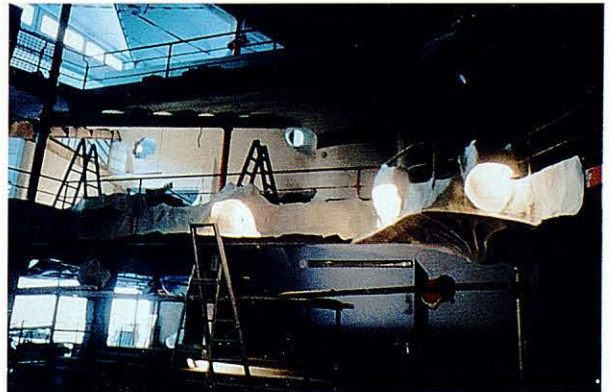
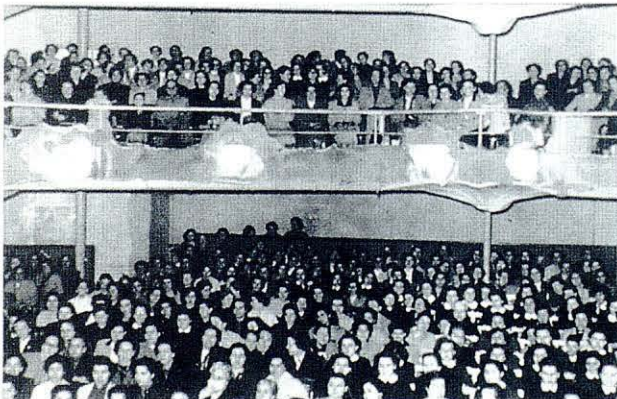
D'après la photo de l'espace original, la seule que nous avions à ce moment-là, et selon l'idée mentionnée auparavant (l'eau arrivant au niveau de l'amphithéâtre), nous avons pensé que la balustrade

Obres sobre obres que havien modificat l'obra jujoliana

Aquesta és sens dubte la part més compromesa i vacil·lant de la nostra tasca, ja que ens mancava qualsevol documentació original; només hi havia la mateixa obra tal com la vam trobar. I això afecta bona part de l'actuació en una obra inspirada i personal, a mig camí entre l'espontaneïtat naïf i la invenció alegre i agitada d'un món en el qual les referències aquàtiques i religioses esdevenen indissolubles amb el teatre. La part reformada era, efectivament, la que més mal va fer a l'original quan el teatre es va transformar en cinema. S'hi van instal·lar els lavabos, es va tancar una part de la galeria, es van ocultar escales i pilars, etc. Resulta difícil, en els límits d'aquest text, explicar tot aquest treball. La idea de masses d'aigua que avancen i retrocedeixen, just on acaba la galeria i comença la sala; la de la barca que navega sobre aquestes aigües en moviment (recordem la voluntat de Jujol de fer del teatre una nau salvadora); la voluntat de retrobar l'escala domèstica, modesta i entranyable d'aquests espais marginals; la de posar en relleu el paper fonamental del pilar de maó esculpit que articula el pas de la galeria a la sala... Tot plegat va ser la guia de les decisions que vam prendre.

La transformació del teatre en cinema va eliminar baranes, va aixecar parets per cegar la llum natural, etc. La sala, per exemple, s'ha "netejat" de tots aquests afegits; s'han introduït —mitjançant suplement de fusta— canvis de pendent per millorar la visibilitat de l'escenari, i, per raons d'evacuació, ha estat necessari introduir una nova escala, paral·lela a l'existent i resolta (almenys la nostra intenció ha estat aquesta) com una germana més jove de la primera. Un exemple crític d'aquestes actuacions el constitueix l'intent que vam fer, a partir d'una fotografia que ens fascinava, de reconstruir la barana original de la sala.

De la fotografia, l'única que teníem en aquells moments de l'espai original, i de la idea que abans esmentava (el nivell de l'aigua era el de l'amfiteatre primer), vam pensar que la barana era una expressió



était l'expression des vagues qui arrivent sur les brisants, jaillissent et retombent.

À partir des informations que l'on pouvait déduire de cette photographie et cette idée de l'eau qui jaillit, nous avons d'abord fait des dessins et des maquettes. Puis deux architectes de mon cabinet, Joan Vera et Claudia Thomet, ont travaillé pendant deux mois « in situ », d'abord avec du grillage fin et du mortier, puis avec des serpillères et du plâtre, aidés des plâtriers et des maçons du chantier, jusqu'à parvenir au résultat de la photo ci-jointe. Résultat qui plaisait à tout le monde. Quand je dis à tout le monde, je veux dire aux architectes, aux plâtriers, aux maçons, au responsable des travaux, au contremaître, etc. Mais même ainsi, il y manquait — et plus je la regardais plus cela devenait évident — Jujol. Finalement, après plusieurs visites pleines d'hésitations, nous l'avons fait détruire, à la grande douleur de tous. Le responsable des travaux a reporté la décision de plusieurs jours, jusqu'à que cela commence à gêner grandement la construction.

Plus tard, une fois terminés les travaux, des photos de la balustrade sont apparues, qui remettaient en partie en question notre interprétation.

Heureusement donc, nous l'avons fait enlever, mais, et que Dieu me pardonne, je crois que je préfère notre interprétation à la réalité que l'on découvre sur les dernières photos.

Cette anecdote n'a d'autre intention que celle d'illustrer les difficultés et les doutes avec lesquels nous avons résolu ces travaux dans les cas, nombreux, où nous ne disposions que de pistes plus ou moins fiables sur l'état original du théâtre : la fermeture du niveau baignoires par rapport à la cour, la situation des rideaux, la lumière artificielle, la définition du petit puits de jour derrière les baignoires, les nécessaires renforts structurels, les couleurs, etc.

Dans la légende des photos et dans les petites histoires qui accompagnent ces lignes, j'explique certains des problèmes que nous avons dû affronter au moment de prendre ces décisions.

1. Cf. Josep Maria Jujol, architecte. 1879-1949, monographie de **Quaderns**, no 179-180, 1988-89.
2. JUJOL, Josep Maria (fils), avec J.F. Ràfols, Carlos Flores et Salvador Tarragó, *La Arquitectura de J.M. Jujol*, éd. COAC, Barcelone, 1974.



de l'aigua quan arriba a un trencant, salta i cau.

Entre la informació que es podia deduir de la fotografia i aquesta idea d'aigua que salta vam fer en primer lloc dibuixos i maquetes, i posteriorment dos arquitectes del meu despatx, Joan Vera i Claudia Thomet, van estar un parell de mesos treballant in situ amb tela de galliner i morter primer, i arpillera i escaiola després, ajudats per guixaires i paletes de l'obra, fins arribar al resultat de la fotografia adjunta.

A tothom li agradava: als arquitectes, als guixaires, als paletes, a l'encarregat, al cap de l'obra, etc. Així i tot, al resultat li mancava —i cada cop que ho veia se'm feia més evident— Jujol. Finalment, després de diverses visites plenes de vacil·lacions, la vam fer enderrocar, amb gran dolor per part de tots. El cap de l'obra va ajornar la decisió diversos dies, fins que ja començava a interferir greument amb el procés de l'obra.

Més tard, un cop acabada l'obra, van aparèixer unes fotografies de la barana que en part posaven en dubte la nostra interpretació.

Afortunadament, doncs, la vam tirar a terra, però —Déu em perdoni— crec que m'agrada més la nostra interpretació que no pas la realitat descoberta a les darreres fotografies.

Aquesta anècdota no pretén sinó il·lustrar les dificultats i els dubtes amb què vam resoldre l'obra en aquells nombrosos casos en els quals només teníem pistes més o menys fiables que ens remetien a l'estat original del teatre: el tancament de la planta de platea en relació amb el pati, la situació de les cortines, la llum artificial, la definició del petit pati de llums rere la platea, els necessaris reforços estructurals, els colors, etc.

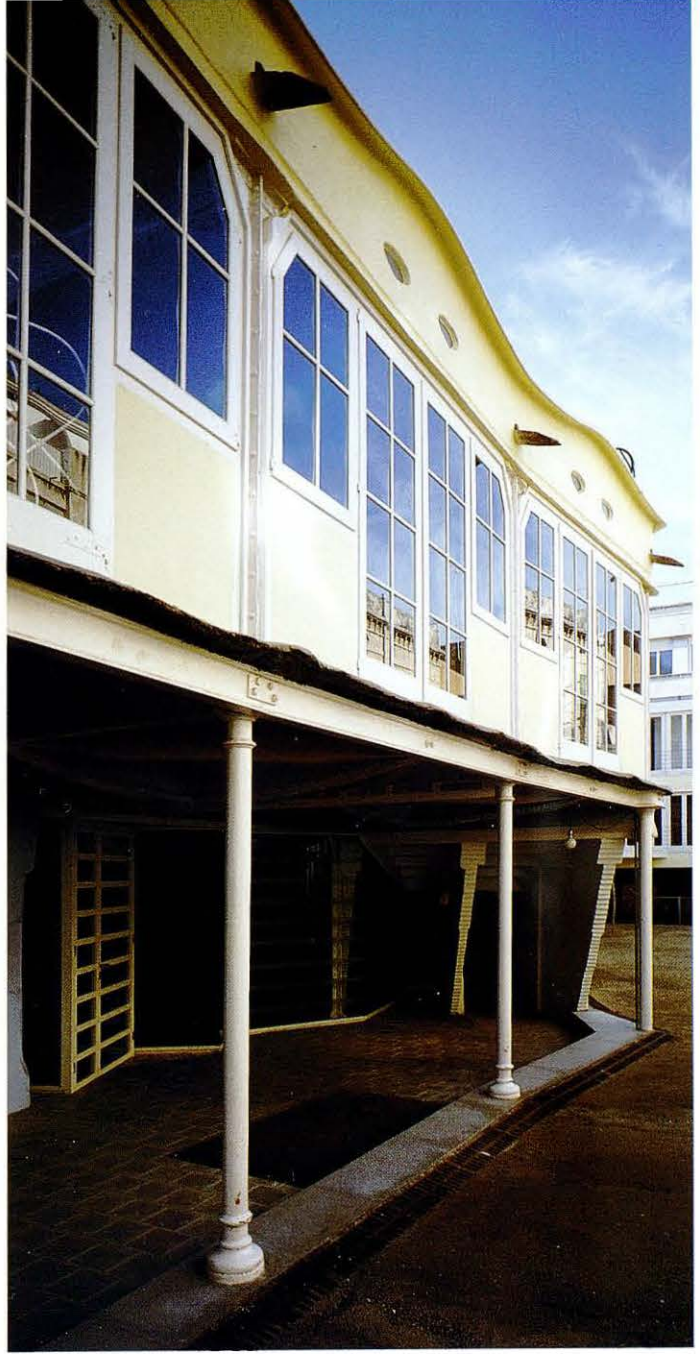
Als peus de foto i a les petites històries que acompanyen aquestes línies explico algunes claus presents a l'hora de prendre aquestes decisions.

1. Vegeu Josep Maria Jujol, arquitecte. 1879-1949, monografia de **Quaderns**, núm. 179-180, 1988-1989.
2. JUJOL, Josep M. (fill), amb J.F. Ràfols, Carlos Flores i Salvador Tarragó, *La arquitectura de J.M. Jujol*, Barcelona. COAC, 1974.

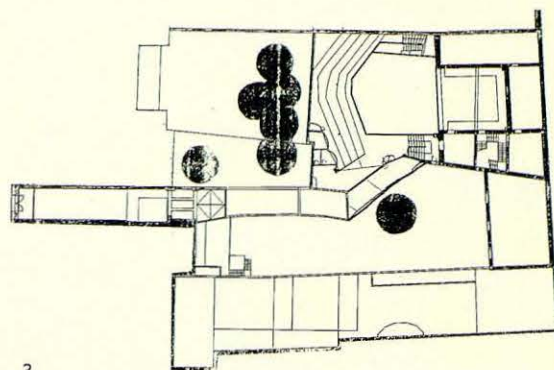
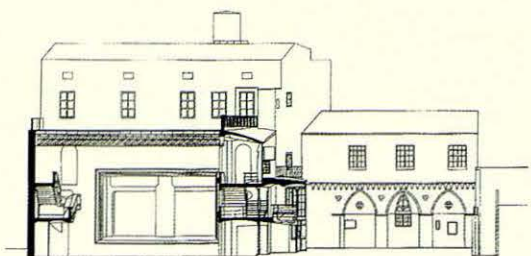




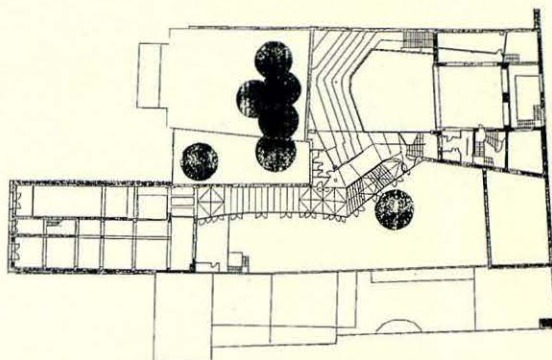




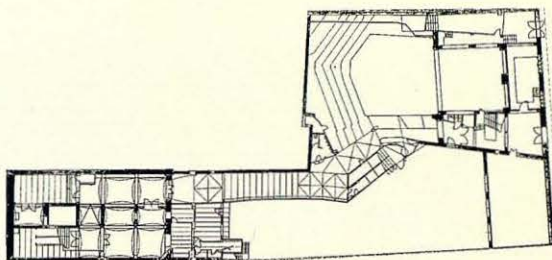




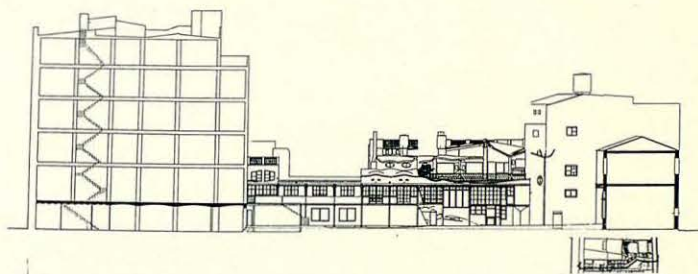
2



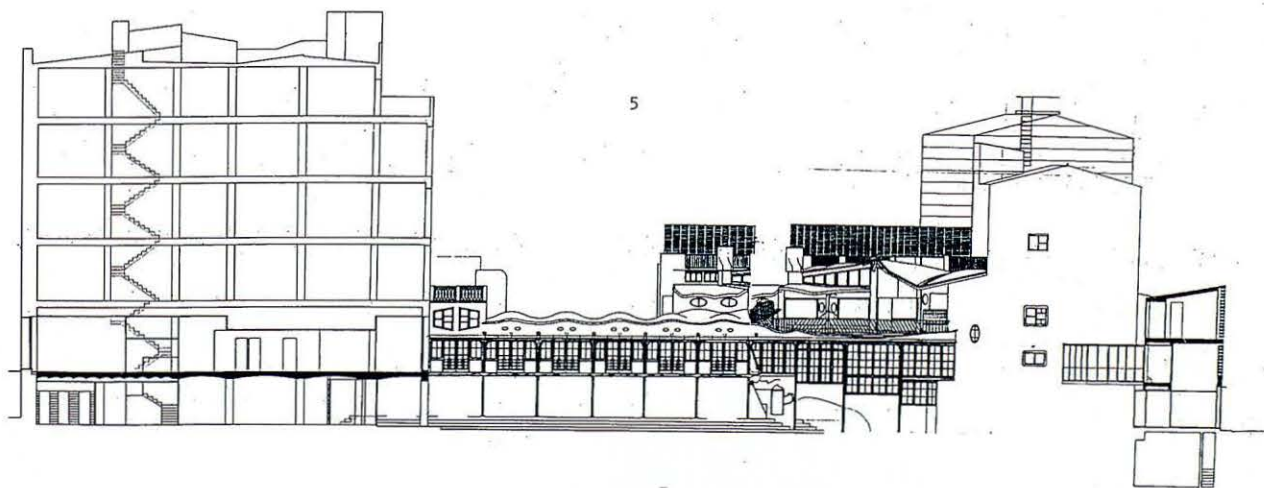
3



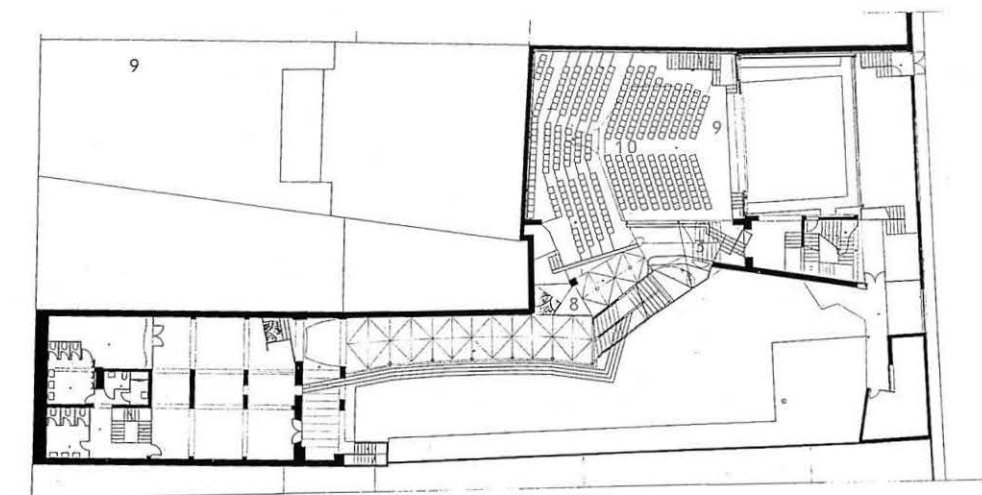
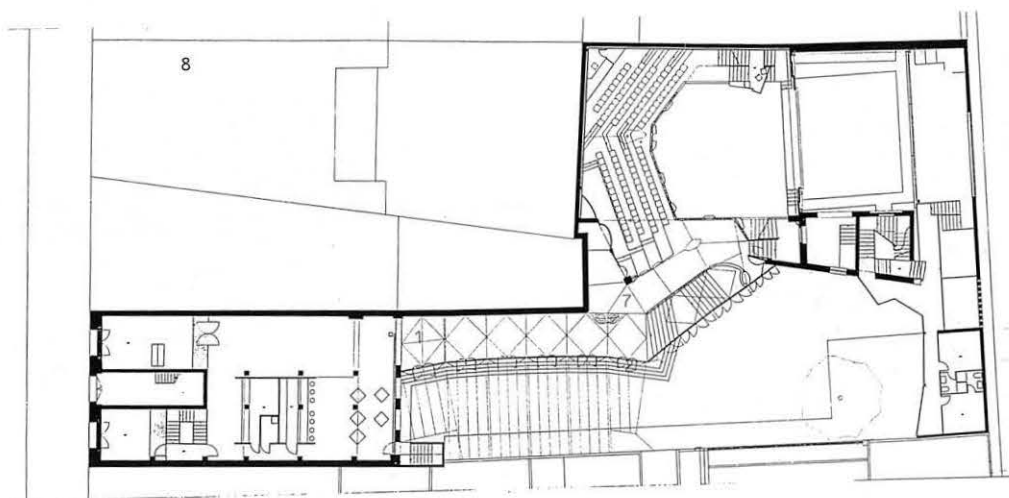
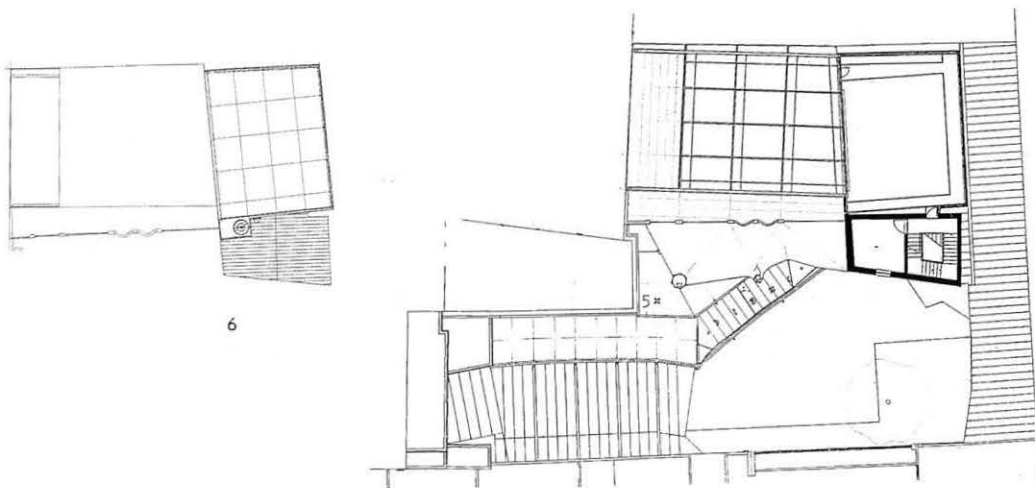
4



1. Estat original i reforma.
Seccions transversals
État originel et réaménagement.
Coupes transversales
2. Estat original. Nivell superior
État originel. Niveau supérieur
3. Estat original. Planta baixa (accés)
État originel. Rez-de-chausée (accès)
4. Estat original. Nivell inferior (pati)
État originel. Niveau inférieur (cour)
5. Estat original i reforma. Alçats pati
État originel et réaménagement.
Elevations cour
6. Reforma. Nivells coberta i caixa escènica
Réaménagement. Niveaux
couverture et boîte scénique
7. Reforma. Nivell amfiteatre 2
Réaménagement. Niveau amphitéâtre 2
8. Reforma. Planta baixa
(accés i amfiteatre 1)
Réaménagement. Rez-de-chausée
(accès et amphitéâtre 1)
9. Reforma. Nivell inferior (platea i pati)
Réaménagement. Niveau inférieur
(parterre et cour)



5

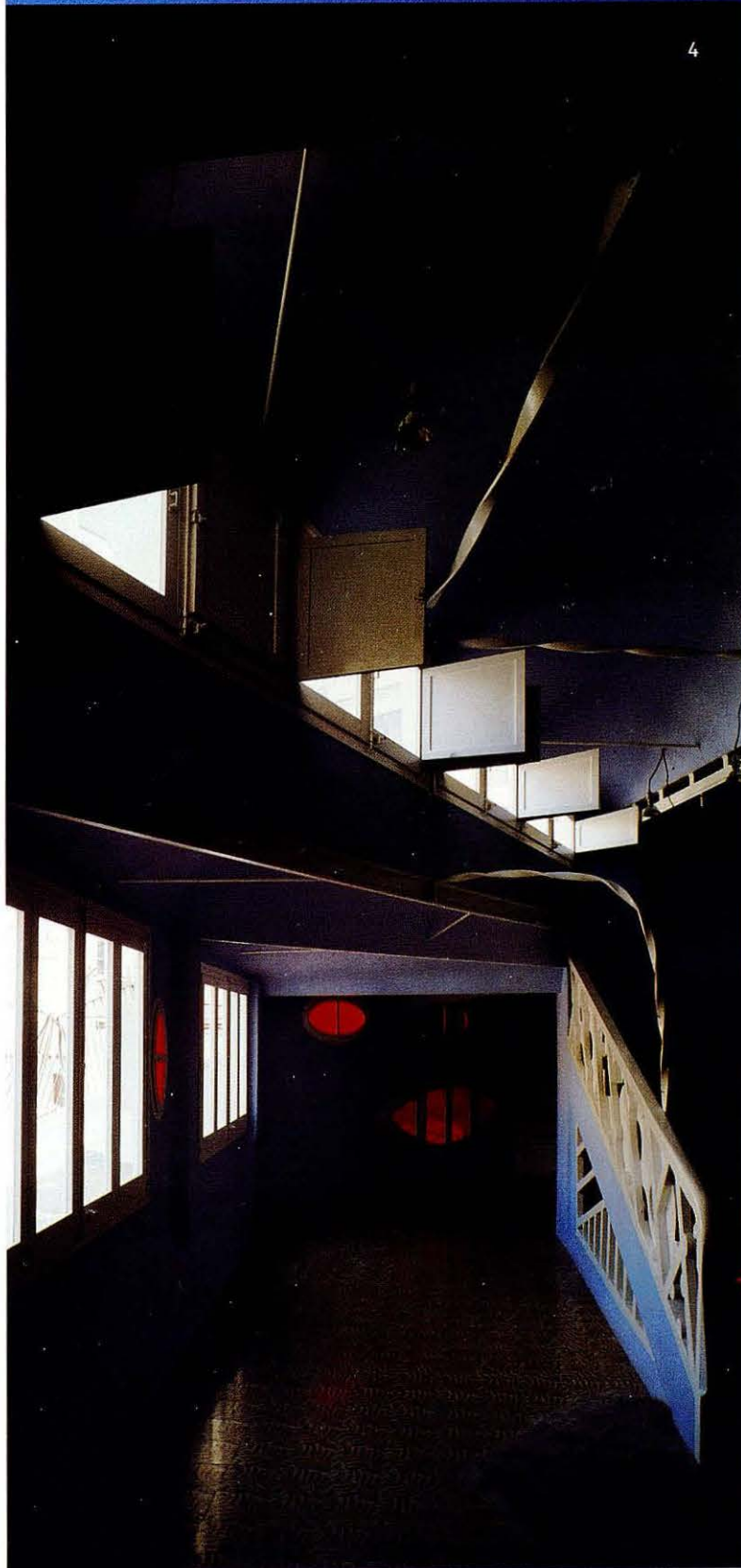
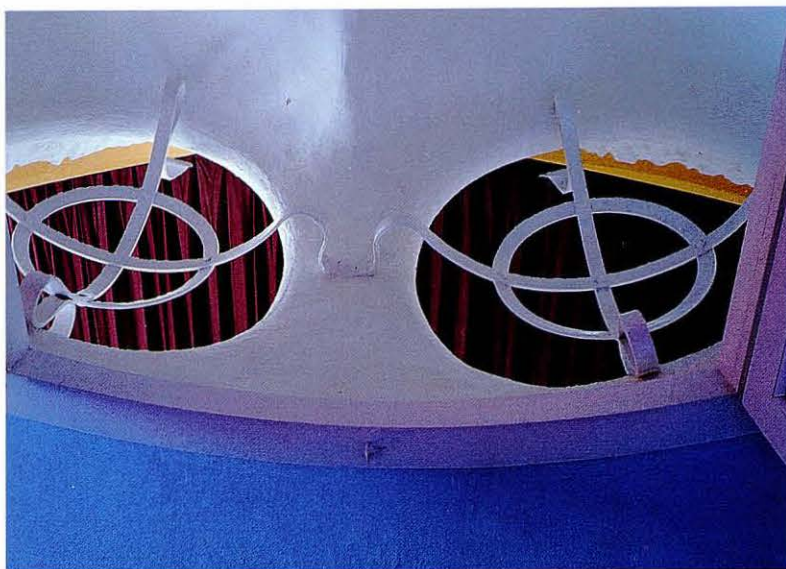












En tota l'obra, l'únic element exempt és un gran pilar d'obra del qual irradia la major part de l'estructura. Com una balisa que travessa l'edifici (l'únic punt de referència en cada nivell), reflexa en el seu tractament el caràcter al·legòric de cada un dels espais.

Dans la totalité de l'oeuvre le seul élément libre est un grand pilier en maçonnerie duquel rayonne la plus grande partie de l'estructure. Comme une bouée qui traverse le bâtiment (la seule référence à chacun des niveaux), elle reflexe dans sa surface le caractère alégorique de chacun des espaces.







9



10

Les eaux calmes sont profondes

Gaudí

La nuit, toutes nos préoccupations s'accumulent les unes sur les autres comme les wagons d'un train sur la locomotive, quand elle s'arrête.

Mauvais temps, et, sur la mer agitée, la Vierge apparaît à contre-jour.

La Maison Milà ne devait être que le socle d'une reproduction de la Vierge située sur le pan coupé à l'angle Paseo de Gràcia/Rosellón.

Un magma de pierres inquiétant auquel manque le contrepoint salvateur.

Jujol

L'architecte est allongé dans sa baignoire, immobile, et l'eau lui monte jusqu'au cou.

Dans l'état — tranquille et silencieux — où l'esprit divague, moitié endormi, et où les pensées circulent librement, sans discipline ni objectif précis.

Le robinet ferme mal et une goutte d'eau tombe systématiquement, à quelques secondes d'intervalle.

Ploc... ploc... ploc... ploc...

Jujol intercale dans cette fuite rhytmée ce à quoi son esprit l'entraîne sans que sa volonté s'en mêle.

Ploc... M... ploc... A... ploc... R...
ploc... L... ploc... A

Plus tard, il sort de la baignoire, d'abord une jambe, puis l'autre, et, enveloppé dans une serviette de bains, il ôte la bonde et laisse la baignoire se vider. L'eau s'écoule dans un tourbillon et disparaît par le trou d'évacuation.

La Maison Milà et le Théâtre Metropol sont contemporains.

Au spectateur surpris dans le premier cas ou au spectateur solidaire, qu'il sourie en se rappelant des sensations semblables, dans le second.

La Vierge telle le capitaine à la proue d'un navire qui lutte contre la tempête ou la Vierge qui accompagne dans la baignoire.

Les aigües encalmades són profundes

Gaudí

De nit totes les preocupacions s'acumulen com els wagons d'un tren sobre la màquina, quan aquesta s'atura.

Temps tempestuós i sobre el mar agitat apareix a contrallum la Mare de Déu.

La casa Milà havia de ser només la peanya d'una imatge de la Mare de Déu situada en el xamfrà Passeig de Gràcia/Roselló.

Un magma de pedra inquietant al qual li manca el contrapunt salvador.

Jujol

L'arquitecte és a la banyera, estirat i immòbil, i la làmina d'aigua li arriba al coll.

És un estat — quietud i silenci — en què la ment divaga, mig endormiscada, i els pensaments flueixen lliurement, sense disciplina ni objectius.

L'aixeta no tanca bé i una gota d'aigua va caient sistemàticament cada pocs segons.

Ploc... ploc... ploc... ploc...

Jujol intercala en el rítmic degoteig allò al qual el seu cap li porta, sense interposicions de la voluntat.

Ploc... M... ploc... A... ploc... R...
ploc... L... ploc... A

Més tard s'aixeca de la banyera, primer una cama, després l'altra, i embolicat amb una tovallola treu el tap i deixa que l'aigua s'escoli. L'aigua s'acomia amb un remolí i desapareix pel forat del desguàs.

La casa Milà i el teatre Metropol són coetanis.

L'espectador sobreprès en el primer cas, o l'espectador solidari, que somriu en recordar sensacions semblants, en el segon.

La Mare de Déu com el capità a la prua d'un vaixell que lluita contra la tempesta o la Mare de Déu que acompanya en la banyera.





Sable mouillé

Sans doute, sur le plan professionnel, une expérience sur un chantier de deux ans et demi, en contact avec l'édifice original, m'aura permis de connaître le Metropol à fond, mais elle m'a également fait comprendre et sentir presque physiquement le lien spécial qui unit l'architecte et le bâtiment dans les travaux de Jujol.

Maçon

Grumeaux dans le mortier, exécution imparfaite et relâchée, à la livraison du crépi, avec traverses métalliques apparentes.

Architecte

Grumeaux dans le mortier épousant le joint entre les bandes en fer et les voûtes du plafond, produisant le même effet que lorsque de la terre détrempée glisse entre les doigts de la main.

Dans les deux cas, personne n'en pâtit. Le maçon ne se plaint pas, qui peut travailler sans avoir à se servir de la petite truelle pour découper des figures délicates, et il finit par appliquer le mortier sur ce joint à la main, retrouvant le plaisir qu'on éprouve à mettre les mains dans une bassine de boue.

L'architecte n'en pâtit pas non plus, qui, enchanté par l'aspect des grumeaux à côté des traverses, les réutilise comme s'il s'agissait d'un matériau qui s'échappe entre les joints de fer et la clé de voûte quand on remplit le trou. En plus, un troisième acteur, le spectateur, sourit en retrouvant dans le résultat (pas particulièrement sa valeur esthétique) le souvenir — tactile — lié à la boue qui lui glisse des mains.

Tout le contraire des travaux exécutés aujourd'hui, où tout le monde souffre. Des finitions parfaites et soignées qu'on dirait exécutées par le maçon au millimètre, avec l'architecte qui surveille derrière son dos. Le maçon appliquant méticuleusement la couche de ciment qu'il repasse encore et encore pour ne laisser aucune bosse, et l'architecte tendu, immobile, qui vérifie que la surface soit bien plane et les joints impeccables.

Dans le premier cas, le maçon et l'architecte sont l'un à côté de l'autre devant l'ouvrage; un clou ou un pinceau à la main, ils dessinent des étoiles, des palmiers, des couronnes, des lions ou des chauves-souris.

Dans le second, le maçon est devant l'ouvrage et l'architecte derrière lui, surveillant la perfection puritaine et stupide du lissé.

Sorra mullada

Potser des d'un punt de vista professional l'experiència de dos anys i mig d'obra, en contacte amb la construcció original, m'ha permès evidentment conèixer a fons el Metropol, però també entendre i sentir quasi físicament l'especial relació entre arquitecte i construcció que es dona a les obres de Jujol.

Paleta

Grumolls de morter, execució imperfecta i relaxada, en el carregament de l'arrebossat amb els tirants metàl·lics, deixats a la vista.

Arquitecte

Grumolls de morter que ressegueixen la junta entre faixes de ferro i les voltes del sostre, reproduint el resultat de deixar que la sorra mullada s'escoli entre els dits de la mà.

En tots dos casos ningú no pateix. No pateix el paleta, que pot treballar sense utilitzar el paletí per retallar figures incòmodes i acaba empastant amb la mà el morter sobre aquesta junta, reproduint el gust que dona ficar les mans dins un bassal de fang.

I no pateix l'arquitecte, que encantat per l'aspecte dels grumolls al costat dels tirants, els reutilitza, com si fossin material que s'escapa entre la junta de ferro i la petxina de la volta en reomplir el forjat. I, a més a més, un tercer actor, l'espectador, somriu en reconèixer en el resultat (no especialment els seus valors estètics) el record solidari —tàtil— de la sorra mullada que s'escola de les mans.

El contrari de les obres que fem ara, en què tothom pateix. Acabats perfectes i exigents que semblen executats pel paleta i un metre al darrere l'arquitecte vigilant per damunt de l'esquena del primer. El paleta aplica porugament l'arrebossat, que repassa una vegada i una altra perquè no sobresurti cap bony, i l'arquitecte és en tensió, immòbil, vigilant que el resultat sigui ben pla i que les juntes siguin impeccables.

En el primer cas, el paleta i l'arquitecte, un al costat de l'altre davant l'obra, amb una clau o un pinzell a la mà fan estels, palmeres, corones, lleons o ratpenats.

En el segon cas, el paleta davant l'obra i l'arquitecte darrere el paleta vigilen la perfecció puritana i estúpida de l'arrebossat.







