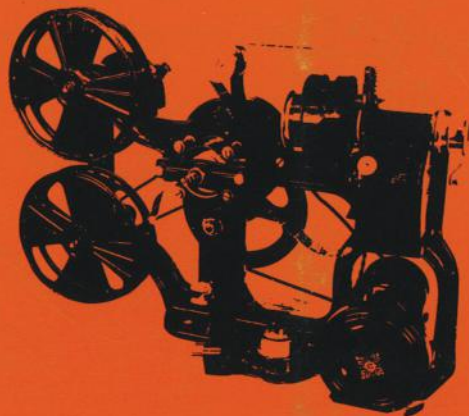

CARRER dels ARBRES

6

Museu de Badalona

Revista Anuari



En memòria de Josep Cortinas

La casa romana del carrer Lladó de Badalona

*Les importacions de ceràmiques del sud de la Gàl·lia
en el segle I d.C. a Baetulo*

L'art barroc al monestir de St. Jeroni de la Murtra

*Catàlegs dels fons privats patrimonials de la família Cuyàs
i de la família Blanch,
de l'Arxiu Josep M. Cuyàs i Tolosa*

Els cent anys del pla Pons

Els tramvies de Badalona

L'Hospital de Badalona, 1931-1939

La filmografia dels Nyssen

L'arribada del cinema sonor a Badalona

Sumari

En memòria de Josep Cortinas.....	5
<i>Margarida Abras; Montserrat Carreras</i>	
La casa romana del carrer Lladó de Badalona	7
<i>Jordi Alemany i Joaquina</i>	
Les importacions de ceràmiques del sud de la Gàl·lia en el segle I d.C. a Baetulo.....	15
<i>M.Comas; C.Llobet; P.Padrós; C.Puerta; M.Rodríguez</i>	
L'art barroc al monestir de St. Jeroni de la Murtra.....	29
<i>Alexandra Chavarría i Arnau</i>	
Catàlegs dels fons privats patrimonials de la família Cuyàs i de la família Blanch, de l'Arxiu Josep M.Cuyàs i Tolosa.....	35
<i>Dolors Nieto i Sabater</i>	
Els cent anys del pla Pons.....	43
<i>Josep M. Sabater i Chéliz</i>	
Els tramvies de Badalona	59
<i>F.Armengol; M.A.Haro; E.Luque; C.Urquiola</i>	
L'Hospital de Badalona, 1931-1939.....	71
<i>Montserrat Carreras i García</i>	
La filmografia dels Nyssen	77
<i>Joan Mayné i Amat</i>	
L'arribada del cinema sonor a Badalona.....	99
<i>Margarida Abras Pou; Núria Casals Cortés</i>	

EN MEMÒRIA DE JOSEP CORTINAS

MARGARIDA ABRAS, MONTSERRAT CARRERAS

El present article està dedicat a la figura de Josep Cortinas Suñol, un dels fotògrafs badalonins més destacats d'aquest segle, amb motiu de la seva mort el 30 de maig de 1995.

Josep Cortinas, al llarg de la seva vida, va ser objecte de diversos homenatges i reconeixements per la seva intensa labor com a fotògraf i per la seva actitud generosa amb Badalona. El 1979 la Secció fotogràfica del Museu li va lliurar la medalla d'Or de l'entitat per haver estat un dels iniciadors de la fotografia a la nostra ciutat i per la seva qualitat de mestre de molts fotògrafs de Badalona. El 1983 el Museu va dedicar a Josep Cortinas i a Carles Nyssen una exposició que mostrava fotografies del primer i la pel·lícula del segon sobre la Badalona de 1928. Així, el Museu reconeixia públicament a aquestes dues persones la donació de les seves produccions. El 1991 l'Ajuntament de Badalona atorgava a Josep Cortinas la reproducció de la Venus, que només es concedeix a aquelles persones de la ciutat que han portat a terme una tasca cultural de rellevància especial. En aquesta ocasió el Museu va publicar el llibre *Josep Cortinas i Badalona*, que conté la seva biografia i, sobretot, el seguiment de la seva activitat com a fotògraf, amb una petita selecció de les seves fotografies, que permet observar les diferents temàtiques en què treballà i la gran qualitat de la seva obra.

El que volem destacar aquí, és la importància de la figura de Josep Cortinas per la seva contribució a l'enriquiment del patrimoni cultural de Badalona. Al llarg de la seva vida, conscient del valor de la seva obra, va tenir cura de conservar el material fotogràfic que anava produint, tant en positiu com en negatiu, i gràcies a aquesta actitud,



molts badalonins coneixedors de l'existència d'aquest fons el consultaven a casa del propi autor. Tenia, doncs, la voluntat que les seves fotografies estiguessin a l'abast de tothom i que es conservessin per a les futures generacions com a testimoni del passat, de la nostra història. Així, el 1981 Josep Cortinas va donar a la ciutat un gran nombre de reproduccions fotogràfiques i tots els clixés en blanc i negre, i més endavant va anar cedint la resta de la seva producció en blanc i negre, color i diapositives. D'aleshores ençà el Museu de Badalona ha conservat tots aquests materials posant-los a disposició del públic, que els ha consultat en innumerable ocasions.

La temàtica que ens mostra l'obra de Josep Cortinas és molt variada i té un gran valor com a testimoni de la Badalona del passat, ja que ens il·lustra tota l'època compresa entre els anys trenta i els noranta. Durant aquest període també s'observen canvis tècnics en el treball de l'autor, com és el pas de la fotografia en blanc i negre a la diapositiva i al color. Pel que fa als temes, un dels que més sobresurt és l'urbanisme: els carrers i les places, els edificis urbans i rurals, civils i religiosos. Aquestes imatges ens permeten veure l'evolució de l'espai físic de la ciutat, i les profundes transformacions que va patir. Però la vida urbana tampoc no va escapar a l'objectiu de Josep Cortinas, que la va saber copsar amb notable agudesesa. Així, conservem imatges del temps de lleure, com l'ambient de festa major o els banyistes; de les cerimònies religioses, de l'activitat dels pescadors, del treball a les

fàbriques, de les feines del camp, del transport, i també d'aspectes que formen part de l'àmbit de la vida privada, com els retrats, d'estudi o a l'aire lliure, que va realitzar en gran nombre.

Les fotografies de Josep Cortinas no tan sols il·lustren tota una època, sinó que també la documenten, de manera que constitueixen un fons imprescindible per a qualsevol treball de tipus històric o antropològic que es vulgui fer sobre la ciutat. En aquest sentit ja són molts els articles, llibres, treballs de recerca i exposicions que han fet ús de les seves imatges, i que han sabut extreure algun dels testimonis que proporcionen. Però, a part d'aquest aspecte documental, no podem oblidar la gran qualitat artística de les seves fotografies, que ell va dotar d'una estètica personal i que responen sempre a composicions molt treballades, on s'ha tingut en compte la geometria de les formes, però també els jocs de llum i ombra i la textura dels objectes.

Per acabar, volem recordar una vegada més que tot el valor contingut en l'obra de Josep Cortinas es fa més patent perquè és assequible a la consulta i forma part del patrimoni públic, condició que satisfia plenament a l'autor. Ell mateix va expressar aquesta idea en la dedicatòria manuscrita que el Museu guarda en un exemplar del llibre, ja esmentat, *Josep Cortinas i Badalona*: «El Museu és el lloc adequat i millor d'estar la meua obra fotogràfica, tant per a la seva conservació com divulgació. Josep Cortinas. Badalona 8 de maig de 1991».



LA CASA ROMANA DEL CARRER DE LLADÓ DE BADALONA

JORDI ALEMANY I JOAQUINA

Durant l'estiu de 1927, en fer-se unes obres en uns patis i cases del carrer de Lladó de Badalona, foren descoberts uns mosaics. Aquesta notícia es posà en coneixement de l'Institut d'Estudis Catalans el qual, aleshores, organitzà una campanya per tal d'estudiar a fons l'esmentada troballa. El fruit d'aquesta campanya, dirigida pel professor Serra Ràfols, fou l'aparició d'uns mosaics que formaven part de l'*impluvium*, de l'*atrium* i del *tablinum* d'una casa romana. Aquests mosaics van ser arrencats, en part, i traslladats al Museu Arqueològic de Barcelona, on encara avui estan exposats.

Puig i Cadafalch escrigué, el 1934, en la seva *Arquitectura romana a Catalunya*: «fora d'Empúries, coneixem solament de manera fragmentària les restes de les cases romanes, de les quals s'han recollit generalment els mosaics, sense cura d'estudiar les disposicions del pla.

«A Badalona, la Baetulo romana, es descobrí un tros de casa que és certament l'*atrium* voltat d'habitacions diverses. Una d'elles, centrada en el pati, hi comunicava per una gran obertura, com el *tablinum* de les cases italianes; les altres hi comunicaven per mitjà de portals que eren tancats per portes, les pollegueres de les quals s'han conservat en els marxapeus. Davant d'ell hi devia haver l'entrada, que no ha pogut ésser descoberta. L'atri té en el centre un brollador amb el fons ornat de mosaic, mentre que la resta ho era d'opus signinum amb dibuix geomètric; el *tablinum* tenia en el paviment un esplèndid mosaic geomètric. En les altres sales el paviment era d'opus signinum o de combinacions de marbres diversos; un pati secundari ho era de petits maons en espina de peix».

Uns anys més tard J. Guitart, en el seu llibre *Baetulo. Topografia arqueològica, urbanismo e historia*, en feia un estudi enquadrant-la, al mateix temps, en la topografia de tot el jaciment romà.

Així mateix, durant els anys 1984, 1985, 1990, 1991 i 1992 es portaren a terme diverses campanyes arqueològiques destinades a esbrinar moltes més coses d'aquesta casa romana que podríem qualificar com «de manual». Certament, tal com digué Serra Ràfols el 1944 en *La vida romana en España*: «En Badalona ha sido estudiada una casa cuya planta corresponde de una manera exacta a la casa tradicional romana que nos describen los manuales...»

Abans de centrar-nos, però, en la nostra casa del carrer de Lladó, primer de tot coneguem com eren la majoria de les cases de la gent benestant en època romana. Un tipus de casa que s'anomena d'estil pompejà.

El model constructiu de l'arquitectura domèstica de la zona de la Campània s'imposà per la seva funcionalitat a gairebé totes les ciutats d'influència romana. Com que Pompeia fou el primer jaciment en què aquest tipus de construcció, tan igual a tot arreu, va poder ser estudiat amb més deteniment gràcies a les circumstàncies i al final de la ciutat (erupció del volcà Vesuvi que sepultà la ciutat sencera), el tipus de casa fou anomenat pompejà.

Es tracta d'un tipus de construcció que envolta un pati central o *atrium* que té una obertura en el sostre anomenada *compluvium*, destinada a deixar passar el sol i l'aigua, que va a parar a un estany cen-

tral o *impluvium*, el qual normalment dóna a una cisterna d'emmagatzematge. Al voltant d'aquest atri s'hi construeixen diverses estanques, cada una destinada a una funció diferent, les quals reben el sol que entra pel *compluvium*. És aquest, per tant, el sistema d'il·luminació i subministrament d'aigua de la casa. Aquest atri pot ser, d'entre altres tipus, tetràstil o bé toscà. L'atri tetràstil ens mostra quatre columnes (una a cada cantonada dels murs de l'*impluvium*) que aguanten el sostre, mentre que l'atri toscà no té columnes i el sostre està subjectat per un entramat de bigues.

El rebedor (*vestibulum*), enquadrat, a vegades, entre pilastres, entra dins de la casa constituint una petita sala de recepció per a visitants. Aquesta sala acostuma a tenir, a més de la porta d'entrada, una altra porta a l'altra banda que dóna a un passadís, anomenat *fauces*, que va a parar a l'atri.

Just davant de les *fauces*, a l'altra banda de l'atri, s'hi troba el *tablinum*, sala destinada a tenir la funció de despatx de l'amo de la casa, el qual hi acostuma a rebre els seus clients. A banda i banda del *tablinum* també hi trobem dues sales, anomenades *alae*, que no tenen una funció específica, sinó que sembla ser que tenien diverses funcions en cada cas i casa: llits per a convidats, larari (altar destinat al déus *lares*), rebost, armaris, etc.

Les habitacions restants, situades a banda i banda de l'atri, tindrien altres utilitats, com per exemple *cubiculi* (cambres-dormitori, on el llit acostuma a tenir, en totes elles, un emplaçament comú, ja que es troba encaixat a la paret i, en alguns casos, una mica elevat), *culina* o *coquina* (cuina), *cenaculum* (menjador) o *triclinium* (cambra amb tres llits al voltant d'una taula destinada als àpats importants).

Parlem, ara, de la casa romana del carrer de Lladó, que presenta dues parts ben definides: l'una, la *pars urbana* (la casa pròpiament dita i les seves estructures), i l'altra, la *pars rustica* (patí de la casa on apareix un entramat d'estructures destinades a l'elaboració i envasat de vi).

LA CASA ROMANA DEL CARRER DE LLADÓ. DESCRIPCIÓ

Pars Urbana

L'ATRIUM. L'atri fa 10,45 metres per 9 metres. Té, en el centre, un *impluvium*, les parets del qual fan 0,50 metres d'amplada, amb revestiments de marbre que, segons Serra Ràfols, no es conservaven en el moment de l'excavació. El paviment és de mosaic fet amb tesselles

(petits cubs de marbre de colors blanc i negre d'un centímetre de costat, aproximadament, que encaixant-se en un llit de morter formen diversos dibuixos), una mica més baix que el de la resta de l'atri, formant una piscina.

La resta de l'atri està coberta per un paviment impermeabilitzat, fet amb morter de calç i fragments de pedra o de ceràmica anomenat *opus signinum*, sobre el qual hi ha línies de tesselles blanques i negres que dibuixen diverses figures geomètriques: o bé petits rombes o bé una composició d'octàgons sobreposats. Dins d'aquestes figures hi ha petits quadrats que, alhora, tenen a dins diferents motius: creus, cercles, línies corbes, etc.

Tant el mosaic de l'*impluvium* com el de l'atri es troben malmesos a causa d'una rasa que parteix del centre de l'estança i la creua en direcció est. Aquesta rasa fou feta ja en època romana per tal d'arrencar una canonada de plom que tenia la funció de conduir aigua cap a una font o brollador que hi hauria en el centre de l'*impluvium*. Cal tenir en compte, també, que el nostre *impluvium* no té cisterna d'emmagatzematge, sinó una claveguera que va en direcció a un dels carrers de la ciutat, situat més a l'est partint d'un dels angles d'aquest *impluvium*.

Cal destacar, d'aquesta sala, el dibuix del mosaic de l'*impluvium* descrit per J. Guitart en el seu llibre *Baetulo. Topografía arqueológica, urbanismo e historia*, de la següent manera: «Mide este mosaico 2,25 m. por 2,90 m. y en él, en negro sobre fondo blanco, tenemos dibujado, como motivo central, un gran disco, enmarcado por un filete blanco entre dos filetes negros, y con su interior ocupado por nueve círculos concéntricos de triángulos que van disminuyendo progresivamente de tamaño hacia el centro produciendo un bello efecto óptico; la parte central, enmarcada por un filete negro, era, al parecer, un círculo completamente blanco. Este disco estaba inscrito en un cuadrado formado por un filete negro y una banda en ajedrezado; en el espacio libre, en los cuatro ángulos, se representan a E. y O. sendos delfines superpuestos a un tridente. En el ángulo N. dos delfines enfrentados y, entre ellos, un pulpo; en el S., dos delfines con las colas entrelazadas y, bajo ellos, un objeto indeterminable. A ambos lados de este cuadrado, completando el cuadrado que constituye el *impluvium*, sendas franjas de cuadrados de punta y triángulos opuestos en blanco sobre negro. Rodeando toda la composición una estrecha franja blanca».

Cal fer esment, però, que el motiu indeterminat que hi ha dessota els dos dofins amb les cues entrelaçades és un timó de nau. Això es pot constatar si mirem alguns paral·lels en mosaic dins l'arqueologia romana, com per exemple un emblema de la casa número 1 d'Empú-

ries que presenta els mateixos dos dofins entrelaçats i el timó dessota.

EL TABLINUM. En el centre del costat est de l'atri s'obre una àmplia habitació de 4,40 metres de llargada per 3,60 metres d'amplada que ve a ser el *tablinum* de la casa.

També segons Guitart: «... con mosaico de teselas de 1 cm. de lado, se dibuja un complejo motivo geométrico que produce numerosos efectos ópticos: en línea negra de una tesela se dibujan hexágonos yuxtapuestos a cuadrados, cuadrados más pequeños de punta y triángulos, estos dos últimos forman motivos estrellados, y el conjunto dibuja grandes polígonos de 16 lados, entrelazados entre sí. En el interior de los hexágonos otro hexágono más pequeño en el que se inscribe una estrella en blanco sobre fondo negro, en ella se inscribe aún un hexágono, y en éste una roseta de seis puntas. Los cuadrados encierran otro cuadrado en cuyo interior en blanco sobre fondo negro hay motivos florales cruciformes, circulares o peltas afrontadas. En el interior de los triángulos, otros triángulos más pequeños en negro. Toda la composición viene enmarcada por una línea negra, un filete blanco, un filete negro y una ancha franja completando la superficie de la estancia.»

El *tablinum* comunica amb l'atri per una obertura ampla, de 3 metres, i com és normal per a aquestes habitacions, no es tancava amb una porta sinó amb una cortina, i per això falten les pollegueres. En el llindar, sobre un paviment de mosaic amb tesselles blanques, es dibuixa en negre una greca envoltada per un doble filet també negre i a cadascun dels quatre ulls de la greca un doble quadrat negre tanca una creu.

EL TRICLINIUM. Una àmplia habitació de 5 per 6,5 metres ocupa la quasi totalitat del cantó nord-oest de l'atri, al qual s'obre per una petita porta d'un metre d'amplada amb un llindar pavimentat amb una llosa de pissarra, en la qual podien observar-se, encara, en el moment de l'excavació (segons Serra Ràfols), les pollegueres de la porta que la tancava.

El seu paviment estava format per plaques de marbre blanc i rosat i de pissarra negra, formant diversos motius geomètrics de forma irregular. Aquests motius no presenten una clara simetria sinó que són totalment diferents els uns dels altres sense tenir cap patró definit. La major part de les peces havien estat arrencades, encara que les seves empremtes havien quedat marcades en el llit de morter que les havia sostingudes. Entre els motius conservats dominen, també segons Guitart, «los cuadrados con otro cuadrado de punta inscrito; otros tienen aún otro cuadrado inscrito en el centro; hay también cuadrados con un círculo en su interior; otros van enmarcados por cuatro piezas rectangulares y, en los ángulos, por pequeños cuadrados; finalmente

otros cuadrados con un cuadro en punta inscrito, y con un marco similar al interior pero más ancho y con los cuadros de los ángulos compuestos por dos triángulos de distinto color».

Algunes de les plaques presentaven, en el revers, unes estries radials, indicatiu que les peces havien estat recuperades d'una altra obra per utilitzar-les en aquest paviment.

Aquest tipus de paviment era molt costós en època romana ja que el marbre de colors i tallat a mida era molt car. Ciceró, polític romà del segle I a.C., deia que aquest tipus de paviment era el que donava més dignitat a un romà. Era, per tant, el paviment típic dels menjadors de les cases de la classe rica. Aleshores, podem afirmar que aquesta sala constitueix el *triclinium* de la casa.

Aquesta habitació, a més d'obrir-se a l'atri, es comunicava també amb una altra estança situada en el seu cantó nord-oest. El llindar entre ambdues sales, pavimentat amb mosaic tessel·lat, presenta un motiu rectangular d'1 per 0,45 metres, format per un filet blanc entre dos filets negres. En el seu interior hi ha inscrit un rombe, i dins d'ell un altre rombe més petit que emmarca un motiu vegetal; els espais lliures estan ocupats per triangles negres. A ambdós costats del llindar dos carreus amb les pollegueres de la porta completen l'obertura, que té una amplada d'1,90 metres.

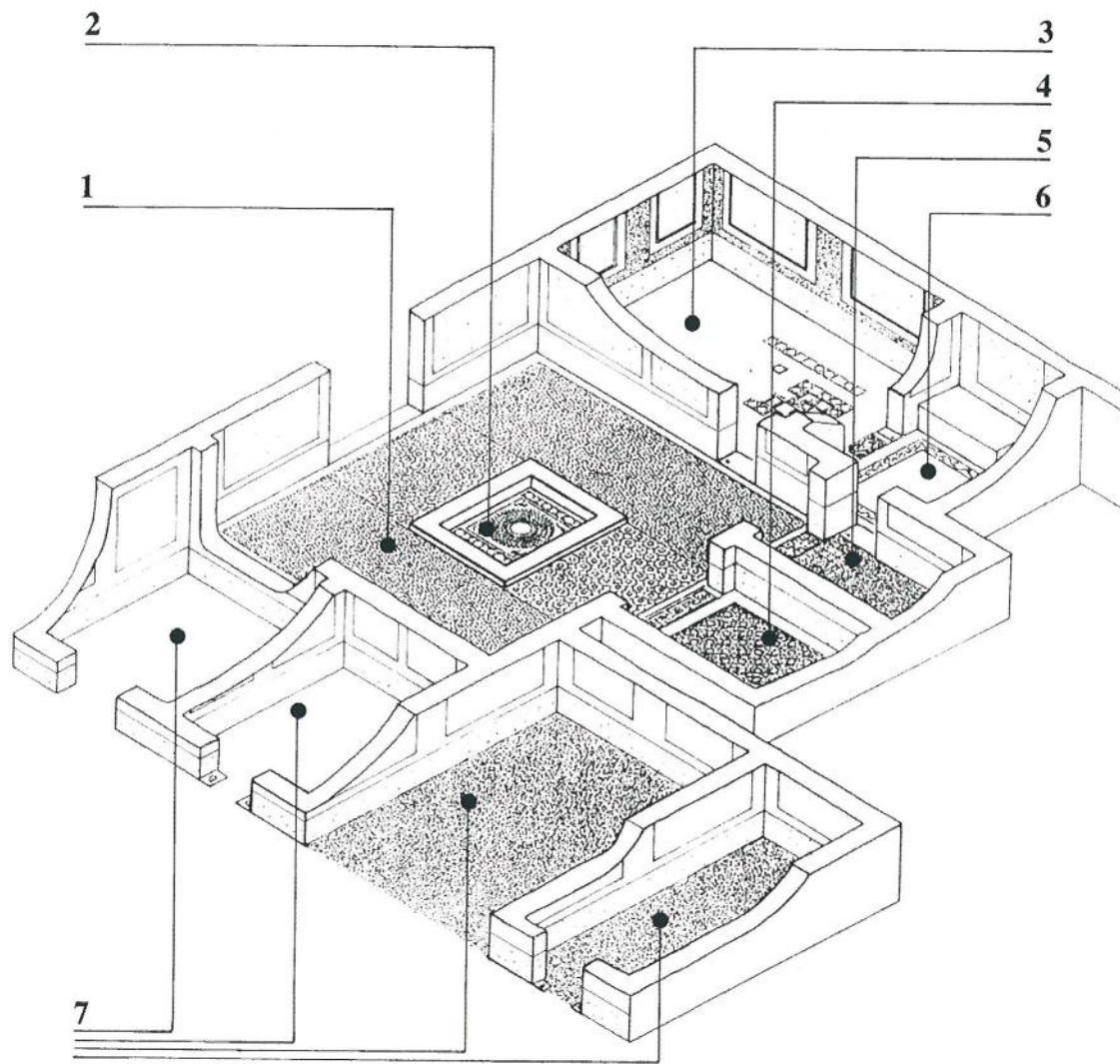
EL CUBICULUM. Fa 4,95 per 3,50 metres i presenta la particularitat de tenir en el seu cantó nord-oest la base o suport d'un llit amb unes dimensions d'1,30 per 2,60 metres. El suport s'eleva 0,30 metres i està pavimentat amb *opus signinum*.

La resta de l'habitació, que resulta ser un quadrat de 3,65 metres de costat, està pavimentada amb un mosaic de tesselles blanques, de 0,50 a un centímetre de costat, amb un senzill motiu de tesselles negres que envolta la sala: una orla de roleus i fulles d'heura que surten de cràteres col·locades a cada cantonada, està flanquejada per dos filets negres.

UNA ALTRA CAMBRA. Al cantó nord-est de l'atri, s'hi obre una habitació rectangular de 4,35 per 2,80 metres, pavimentada amb *opus signinum* sobre el qual, amb línies de tesselles blanques, es dibuixa una successió de figures geomètriques inscrites unes en les altres.

El llindar entre aquesta habitació i l'atri també està pavimentat amb *opus signinum*, amb tesselles blanques que dibuixen dos meandres de doble línia, amb petits motius en forma de creu en els ulls.

No coneixem la utilitat d'aquesta habitació ni a què estava destinada.



Dibuix en perspectiva de la Casa Romana. 1. Atri; 2. *Impluvium*; 3. *Triclinium*; 4. *Tablinum*; 5. Cambra; 6. *Cubiculum*; 7. Cambres del peristil. Dibuix: A.Fonollà.

EL VESTIBULUM I LES FAUCES. L'entrada a l'atri i, en definitiva a la casa, no aparegué en cap de les campanyes ja que, encara actualment, hi ha un edifici modern que en dificulta l'excavació.

El que seria normal, és que l'atri es comunicés amb el carrer a través d'un corredor, dividit amb *vestibulum* i *fauces* i flanquejat per *tabernae*, el qual partiria del centre del cantó oposat al *tablinum*.

Pars Rustica

Aquesta part de la casa, situada en la seva vessant est, fou excavada durant l'any 1985 i presenta una sèrie de fases que es detallen a continuació:

En una primera fase, la més antiga, que es pot datar en el primer terç del segle I a.C., la casa no està encara construïda i, en el pati (zona que ens ocupa), hi apareixen sobreeixidors, cavitats de suport de *dolia* i dues estructures que podrien fer referència a dos possibles forns que estaven en funcionament en un moment anterior a aquesta època. La datem amb una cronologia posterior al 67 a.C. gràcies a l'aparició d'un dipòsit monetari compost en la seva totalitat per 23 monedes ibèriques de bronze i 6 denaris republicans.

En un moment posterior, als voltants del 40 a.C., o sigui, s'inutilitzen tant les cavitats de suport de *dolia* com un dels dos forns. També s'inutilitza el desguàs més antic i se'n fan uns de nous que aniran a parar a una col·lectora que verifica l'existència d'un carrer al nord-est de l'excavació. És, a més, en aquesta època quan es construeix la casa.

Més endavant, a mitjan segle I d.C., en un moment que podríem situar durant els regnats de Caius i Claudi, es produeix un important remodelatge del pati. S'hi construeixen tres dipòsits i s'instal·la una premsa al nord-oest. Davant dels dipòsits s'hi van trobar quatre filades d'àmfores invertides i recolzades sobre la terra verge. Podem pensar, aleshores, que ens trobem en un taller d'elaboració de vi. És en aquest moment, també, quan es construeixen nous desguassos i s'inutilitzen els anteriors.

El carrer també pateix un remodelatge: puja el nivell i s'hi construeix una col·lectora més gran que l'anterior.

Els tres dipòsits presenten les característiques següents: els dos més allunyats de la casa tenen una petita inclinació cap al dipòsit situat més a prop, el qual té un forat de desguàs que es correspon amb una de les clavegueres que va en direcció al carrer. Són pavimentats amb *opus signinum* i almenys dos d'ells presenten la mitja canya en la unió amb les parets. Aquestes parets estan construïdes amb pedra petita i

morter, i presenten el típic aïllador de cendres entre els murs i l'arrebossat. L'amplada de cadascuna de les parets és de 0,40 metres per a les exteriors i de 0,50 metres per a les de separació entre els dipòsits. L'interior té una superfície de 2,60 per 2,60 metres i una alçada d'aproximadament 0,90 metres; per tant la capacitat total dels tres dipòsits és de 18.252 litres.

És durant l'època flàvia (finals del segle I d.C.) quan s'inutilitzen no tan sols les estructures del pati (dipòsits, col·lectora, etc.), sinó també el possible *cardo* (carrer al nord-est) que passava pel costat de la zona excavada. És l'època, també, en què s'abandona la *domus*, la qual cosa va comportar que es desmuntessin diverses parets fins als mateixos fonaments, per tal de reaprofitar les pedres.

ALTRES CAMBRES AL COSTAT DE LA DOMUS I L'APARICIÓ DE L'ESTANY D'UN PERISTIL

Ja el 1927 el professor Serra Ràfols havia documentat l'existència de quatre habitacions, que va interpretar com a *tabernae* (botigues), que formarien part de l'*insula* on se situava la *domus* que va trobar.

Aquests àmbits obririen a un *decumanus* (carrer nord-est/sud-oest) de la hipòtesi urbanística de Josep Guitart) que tancaria pel sud-oest l'*insula* de la casa romana excavada. En realitat, però, es tracta de quatre cambres que no obririen a un *decumanus*, sinó que formarien part d'una altra *domus* que es trobaria al sud-est de la ja coneguda. Aquesta altra interpretació de la funcionalitat dels àmbits esmentats ens ve donada per la posterior troballa d'una estructura, just davant seu, que podria ser l'estany d'un peristil.

Els quatre àmbits

Es tracta de quatre habitacions, dues d'elles amb un paviment de terra batuda i les altres dues pavimentades amb *opus signinum*, que presenten dues capes d'estuc amb pintures murals a les parets. Formarien part d'una altra edificació, possiblement una altra *domus*, ja que entre la casa i els quatre àmbits hi ha un desnivell de 0,70 metres. El moment de construcció d'aquests àmbits no l'hem pogut determinar, però podríem posar-los en relació amb la *domus* que tenen al darrere.

Existeixen diferents moments d'utilització d'aquests àmbits, la qual cosa queda reflectida per les dues capes d'estuc amb pintura mural de les parets. Només coneixem, però, el final d'aquestes estructures gràcies a una sitja que es trobava al davant de l'àmbit 4, la qual és

l'únic element que ens ofereix una datació segura d'inutilització, que situem a finals del segle I-inicis del segle II d.C.

D'entre els quatre àmbits, cal destacar el número 2, una sala de 7,65 metres de llargada per 5,95 metres d'amplada, cosa que la converteix en l'habitació més àmplia descoberta fins ara. Desconeixem la funció que devia tenir, però sabem que no hi havia cap comunicació ni amb el *tablinum* ni amb l'*atrium*. En canvi sí que devia tenir sortida a un passadís que obriria al peristil trobat en la campanya del 1992, just dessota de l'asfaltat del carrer de Lladó. Sabem de l'existència d'aquest passadís perquè en el moment de l'excavació hi van aparèixer trossos de columna que podrien formar part d'un porticat, i a més perquè les parets exteriors dels quatre àmbits pel cantó que dona al peristil es troben estucades. La sala en qüestió està pavimentada amb *opus signinum* i es troba a 0,80 metres per dessota de l'*atrium* i el *tablinum*. Aquesta sala davantera es troba totalment arrasada, no se'n conserva ni el mur de separació amb l'habitació 1, ni el paviment, que està totalment desfet i del qual només en queden algunes clapes.

L'àmbit número 1, de 6,60 metres per 2,95 metres d'amplada, està pavimentat, també, amb *opus signinum*, i presenta dos elements, que tenien la funció de polleguera, situats a banda i banda d'on aniria la porta.

L'àmbit número 3 fa 4,45 per 4 metres i, encara que el seu paviment és de terra batuda, presenta dues pollegueres a la porta.

De l'àmbit número 4 només ens en queden 4,45 per 3 metres, ja que no va poder ser excavat en la seva totalitat perquè el piló de fonamentació de l'edifici modern fa impossible la intervenció en aquest sector.

Aquestes quatre cambres van ser abandonades en època flàvia, cosa que comportà tant la destrucció de les estructures com el reompliment de l'interior.

L'estany del peristil

Els resultats de l'excavació de l'any 1992, posaren al descobert una estructura d'època romana que podria interpretar-se com un estany, pertanyent, tal vegada, a un peristil que formaria part d'una casa situada al sud-est de la ja coneguda del carrer de Lladó.

Per tant, aquesta troballa fa replantejar la hipòtesi de Josep Guitart quant a l'existència d'un *decumanus* just davant de l'esmentada *domus* del carrer de Lladó.

Aquest estany té una orientació que va de nord-oest a sud-est, i se'n conserva un tram de 7,75 metres de llargada per 1,55 d'amplada; té una inclinació de 7 graus (per ambdós costats) que conflueix en un forat de desguàs que creiem que devia estar al bell mig de la construcció. Un dels dos murs de l'estructura té un acabat molt aconseguit, la qual cosa ens fa pensar que el possible estany tenia una funció primordialment embellidora. El seu paviment és d'*opus signinum*, i presenta un sobreeixidor.

L'època de la construcció de l'estany no s'ha pogut determinar, ja que els murs van inserits directament dins la terra verge, però l'excavació posà de manifest una sèrie de fases cronològiques que ens permeten establir una evolució històrica.

Tot i no tenir cap referència cronològica que ens pugui datar la construcció d'una forma absoluta, podríem dir que abans de ser destruït i inutilitzat en època flàvia tingué diverses fases de reaprofitament i abandó. En un moment indeterminat es divideix la construcció en dues parts i, no sabem si posteriorment o anteriorment, un sector de mur cau dins de l'estructura, tot formant un estrat de cendres i arrebossat.



Estany del peristil.

No és fins a l'època flàvia que es destrueix totalment i s'inutilitza, la qual cosa facilita la formació de diferents estrats en el seu interior.

CONCLUSIONS

Cronologia

Tenint en compte tot el que abans hem esmentat, podem afirmar diverses coses de la casa romana del carrer de Lladó.

Una d'aquestes coses és l'època de la seva construcció, que s'emmarcaria a mitjan segle I a.C.,. Aquesta cronologia ens ve donada pels estrats trobats dessota els paviments de la casa perquè durant el mes de febrer de 1995, en excavar sota l'*impluvium*, es descobrí que el llit de morter que sostenia el mosaic contenia força fragments d'àmfora d'aquesta època.

Hem de tenir en compte, també, que la data de la tercera ampliació de la casa número 1 d'Empúries correspon a finals del segle I a.C. Aquest fet és important perquè l'esmentada ampliació presenta uns mosaics molt semblants als nostres. Un dels mosaics d'aquesta casa ens mostra un emblema gairebé idèntic al del nostre *impluvium*. Així mateix, aquest emblema és envoltat per un mosaic que presenta un marc amb el mateix motiu que apareix en el nostre *cubiculum* (una orla de rolets i fulles d'heura que surten de cràteres col·locades a cada cantonada del mosaic). Just al costat d'aquests dos mosaics trobem un entramat d'octògons que ens recorden el mosaic del nostre *tablinum*.

Una de les coses que encara resten per definir és si el peristil del costat de l'atri forma part de la nostra casa o d'una altra casa veïna. El fet de no trobar-se cap comunicació entre l'atri i el peristil i el fet que aquell estigui 70 cm més amunt que aquest, ens fan pensar que es tractaria de dues cases diferents. Noves campanyes d'excavació, però, ens ajudaran a inclinar-nos cap a una o altra hipòtesi.

Podem constatar, també, la inexistència d'un carrer a l'altura de l'actual carrer de Lladó, ja que el 1992 va ser trobat l'estany que, juntament amb els quatre àmbits, evidencia l'existència d'un peristil.

El fet que no s'hagin conservat les quatre columnes que hauria de tenir l'*impluvium* per tal que l'atri fos tetràstil ens fa considerar la idea que ens trobem davant d'un atri toscà, un tipus d'atri més antic, sense columnes a l'*impluvium*, i amb un entramat de bigues que aguanta el sostre de l'estança.

També queda per determinar si els tres dipòsits del pati de la casa

formen part d'una indústria de producció i envasat de vi o si, al contrari, formen part d'una *fullonica* (bugaderia). Les bugaderies romanes, generalment, presenten dipòsits amb les mateixes característiques. Aleshores, en aquest supòsit, les fileres d'àmfores, inserides dins la terra verge i que es trobaven al costat dels dipòsits, tindrien la funció d'aguantar una mena d'estacada feta amb pals que es col·locarien dins del coll trencat d'aquestes àmfores. D'això, també en tenim paral·lels dins l'arqueologia romana.

Queda per estudiar, al mateix temps, el fet de si la *pars rustica* forma part de la casa o, si contràriament, és independent o està en relació amb una altra *domus*.

Moltes són les incògnites que presenta la casa romana que estem estudiant. Incògnites que es poden anar solucionant a mesura que avancin les excavacions. Això i una investigació més acurada dels resultats que aquestes excavacions proporcionin, ens pot ajudar a aclarir tots aquests problemes que ara se'ns plantegen. Esperem, doncs, que en un futur proper, puguem conèixer moltes més coses de la casa romana del carrer de Lladó.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.D.D. 1992. *Roma a Catalunya*. Institut d'Estudis Mediterranis. Barcelona.
- COMAS, M.; PADRÓS, P. 1992. *Baetulo, ciutat romana*. Badalona.
- CUYÀS TOLOSA, J.M. 1977. *Història de Badalona*. Vol.III. Badalona.
- GUIPART DURAN, J. 1976. *Baetulo. Topografia arqueològica, urbanismo e història*. Badalona.
- GUIPART DURAN, J.; PADRÓS MARTÍ, P. 1986. «Distribución espacial de la vivienda en el urbanismo tardo-republicano i augústeo: el modelo constatado en Baetulo (Badalona)». *Arqueología Espacial, coloquio sobre el microespacio-4*. Teruel.
- PADRÓS I MARTÍ, P. 1985. *Baetulo. Arqueologia urbana 1975-1985*. Badalona.
- PUERTA, C.; RODRÍGUEZ, M. 1987. «Una indústria urbana de producció de vi a Baetulo (Badalona)». *I Col·loqui d'arqueologia romana. El vi a l'antiguitat. Economia producció i comerç al Mediterrani occidental. Actes*. Badalona.
- PUIG I CADAFALCH. 1934. *L'arquitectura romana a Catalunya*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona.
- SERRA RÀFOLS, J. de C. 1928. *Forma Conventus Tarraconensis I: Baetulo-Blanda*. Barcelona.

LES IMPORTACIONS DE CERÀMIQUES DEL SUD DE LA GÀL·LIA EN EL SEGLE I D.C. A BAETULO

M. COMAS, C. LLOBET, P. PADRÓS, C. PUERTA, M. RODRÍGUEZ

La ciutat romana de *Baetulo* es va caracteritzar, al llarg de tota la seva trajectòria històrica, per una clara vocació mediterrània en les seves relacions comercials. Des d'un primer moment, la ciutat va dirigir l'exportació dels seus productes, sobretot el vi, cap als mercats de la Mediterrània occidental, especialment als de la zona veïna de la Gàl·lia i als més llunyans de la costa itàlica. D'altra banda, *Baetulo* va importar també, d'aquestes dues zones geogràfiques, els productes que li eren més necessaris, i un dels més abundants va ser la ceràmica.

Ja des del segle I a.C. varen començar a arribar a *Baetulo* ceràmiques fines de taula fabricades en els tallers itàlics: primer, les anomenades campanianes, i més tard, en la segona meitat d'aquest segle, la *terra sigillata* itàlica. En els primers anys del segle I d.C. es produeix un canvi en les importacions ceràmiques que arriben a la ciutat i serà la zona del sud de la Gàl·lia la que, a partir d'aquest moment, proveirà el mercat de *Baetulo* amb una de les seves ceràmiques: la *terra sigillata* sud-gàl·lica. La presència massiva d'aquest tipus ceràmic a Badalona i a tota la conca del Mediterrani en general, i el domini d'aquestes produccions durant tot el segle I d.C. confirma que, a mitjan segle, *Baetulo* va entrar plenament en l'òrbita comercial dels productes sud-gàl·lics, amb la mateixa intensitat que anteriorment ho havia fet en la dels mercats itàlics.

És aquest tipus ceràmic, la *terra sigillata* sud-gàl·lica fabricada en els tallers gals, el que hem estudiat en el present treball, ja que la seva abundància a la ciutat romana de *Baetulo*, converteix aquestes produccions en un element fonamental per al coneixement de la història econòmica de la ciutat. És per aquest motiu que ja l'any 1975, F. Tarrats realitzà un primer estudi sobre la *terra sigillata* de Badalona,

procedent de les antigues excavacions arqueològiques que s'havien realitzat fins al moment a la ciutat, però que no tenien context estratigràfic. Aquest treball, que malauradament no es va publicar, analitzava de manera exhaustiva i rigorosa les produccions del sud de la Gàl·lia, la seva tipologia, les decoracions, les marques, i la diversitat d'aquestes produccions segons els tallers dels quals provenien ¹.

Ara, gràcies als resultats de les nombroses excavacions realitzades amb mètodes estratigràfics, hem pogut estudiar aquests materials ceràmics amb molta més precisió, tant de manera individual com en la seva relació amb els altres, la qual cosa ens ha permès establir noves dades per a cadascun d'aquests materials.

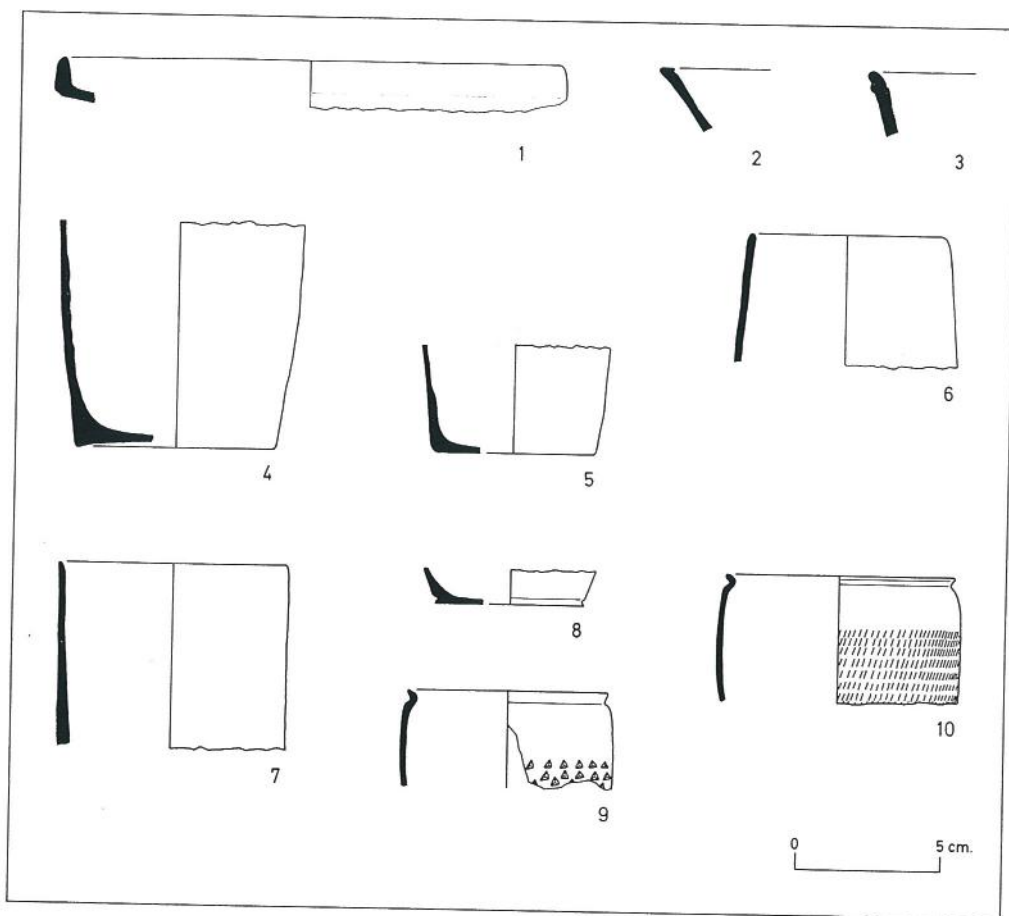
Arribada de les primeres produccions en època de Tiberi (14 al 37 d.C.)

La generalització del comerç de *terra sigillata* sud-gàl·lica sol documentar-se en època de Tiberi però, malauradament, a Badalona existeixen molt pocs nivells amb aquesta cronologia, possiblement perquè en aquell moment la ciutat vivia un període d'estabilitat constructiva i, per tant, no hi ha els testimonis materials que sol deixar una activitat edilícia. No obstant això, entre els escassos estrats d'aquest període, es documenta un nivell que corresponia a un gran estrat d'obliteració d'un pou utilitzat com un abocador, i per tant, un nivell absolutament tancat, amb abundantíssim material, tot molt homogeni. Aquest pou, obert en la terra verge, va aparèixer en una excavació realitzada al carrer Fluvià, núm. 23, en una zona propera al fòrum, i estava situat en un pati de *dolia* d'una *domus* construïda en època tardo-republicana ². Era de secció gairebé quadrada, tenia unes

dimensions d'1,20 m per 1 m i només es va poder excavar fins a una fondària de 12 m, ja que a partir d'aquest nivell apareixia la capa freàtica.

Reomplia aquest pou un nivell de farciment amb més de 8.000 fragments ceràmics, entre els quals es trobaven gran quantitat de vasos de *terra sigillata* itàlica. La presència d'algunes tipologies pertanyents ja a la darrera fase d'aquestes *sigillates* itàliques, com són les formes Goudineau 36, Goudineau 39 i Goudineau 43, va marcar la datació per a aquest context en època de Tiberi. També s'hi varen trobar

diverses formes de ceràmica de parets fines del primer quart del segle I d.C., com les formes Mayet XIV i Mayet XVII. La presència massiva d'àmfores de la forma Pascual 1, amb un percentatge molt superior al de la forma Dressel 2-4, indica que ens trobem en un nivell de començament del segle I d.C., quan a Badalona les àmfores Pascual 1 estan encara en un moment de gran producció³. A més, l'absència de ceràmiques comunes de producció africana i de ceràmica de parets fines de procedència bètica, que comencen a aparèixer a Badalona en contextos d'època de Claudi, varen ser també un element decisiu a l'hora d'establir la cronologia d'aquest abocador.



Fase de Tiberi. Ceràmica de parets fines del pou del carrer Fluvià.

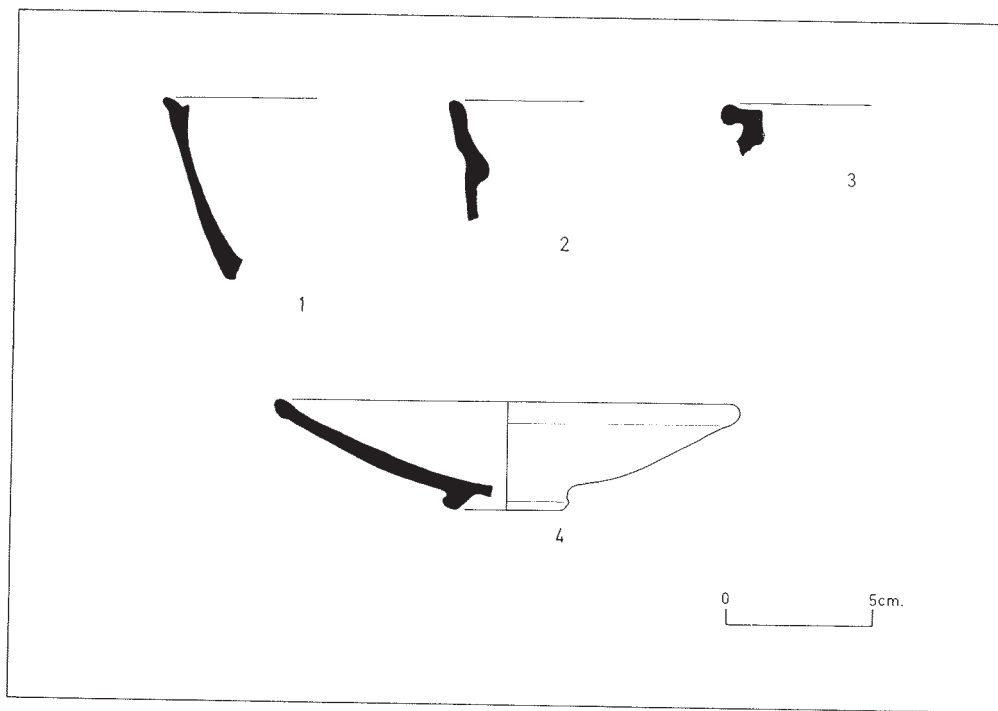
Quant a la *terra sigillata* sud-gàl·lica, és important assenyalar que es troba totalment absent d'aquest conjunt, fet que resulta força significatiu si es té en compte la gran quantitat de ceràmica que va proporcionar el pou. D'aquesta absència, doncs, es podria deduir que, en època de Tiberi, almenys al començament, la *terra sigillata* sud-gàl·lica no devia arribar encara a Badalona d'una manera habitual, i que en aquest període els tallers itàlics de *terra sigillata* encara gaudien de gran força i dominaven els mercats de *Baetulo*.

Però és evident que els resultats d'un únic nivell, encara que aquest hagi proporcionat un material tan nombrós, no es poden extrapolar a unes conclusions globals, i així ho confirma l'estudi de Tarrats esmentat anteriorment, on sí que es documenta l'existència d'algunes tipologies de *terra sigillata* sud-gàl·lica amb formes característiques de l'època tiberiana, com és la forma Drag. 29a. Per tant, podríem concloure que, possiblement, l'arribada de la *terra sigillata* sud-gàl·lica a Badalona es devia produir en el regnat de Tiberi, però en quantitats encara molt escasses, i que la seva presència es va anar generalitzant al llarg del seu mandat.

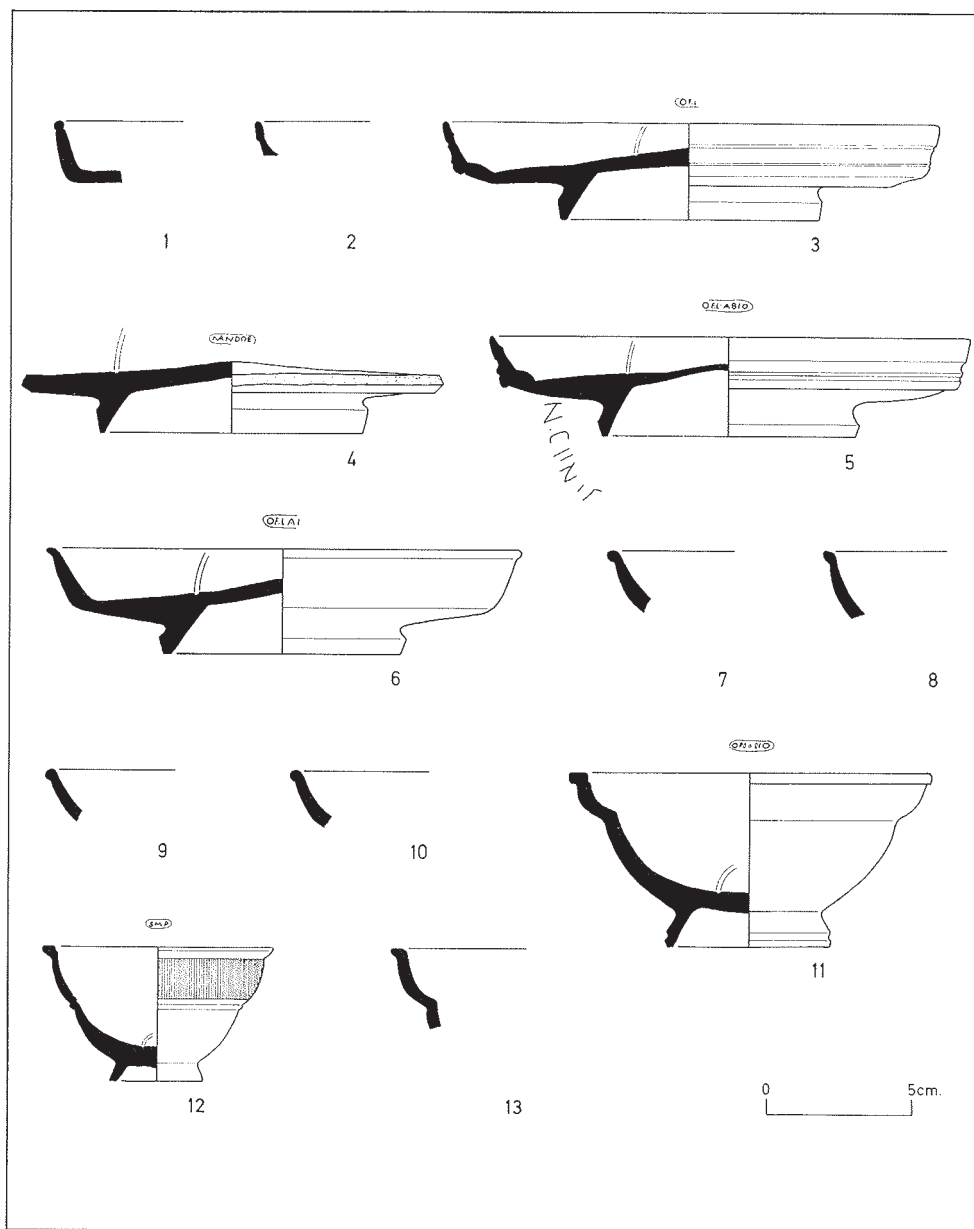
El predomini de la TS sud-gàl·lica en època de Claudi (41 al 54 d.C.)

És en època de Claudi quan es documenten els primers fragments de *terra sigillata* sud-gàl·lica trobats en un context estratigràfic, i corresponen a un nivell de farciment d'una cisterna reutilitzada com un abocador ⁴. Aquesta cisterna ocupava part del peristil d'una *domus* situada al carrer Pujol, en una zona fora muralla. Era de forma circular, tenia quasi tres metres de diàmetre i la coberta de volta. L'interior de la cisterna va proporcionar un nivell tancat amb quasi 3.000 fragments ceràmics, cronològicament molt homogenis.

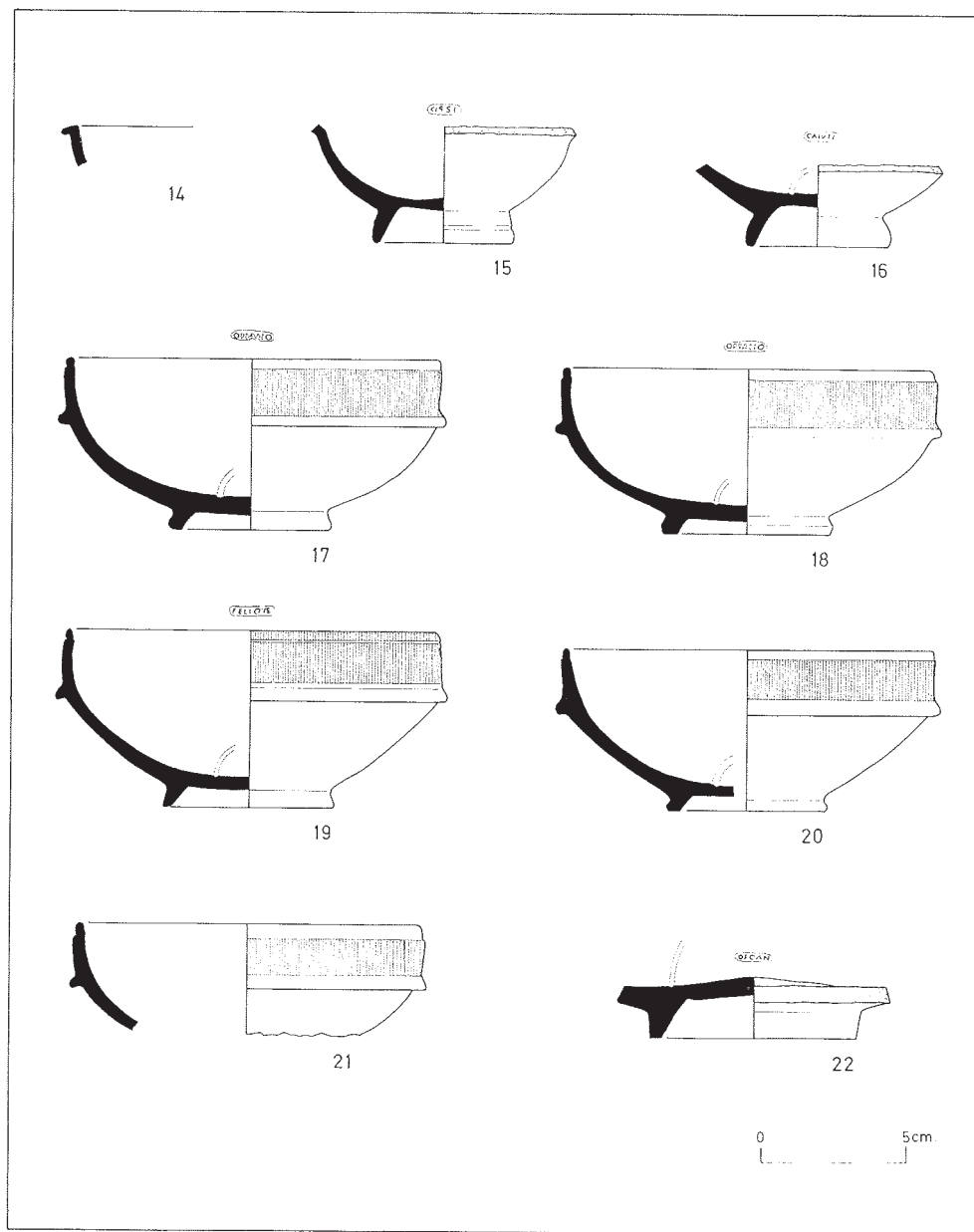
Entre el material datable cal destacar diversos vasos de ceràmica de parets fines de les formes Mayet XXXIV i XXXIII, ambdues d'època de Claudi ⁵; dues monedes de Gaius; gran quantitat de vidre representat per les formes Isings 38a, característica de Claudi-Neró, Isings 22, 36b, 44 i 48, de mitjan segle I d.C., i la forma Isings 15, de Tiberi/Claudi però molt popular amb Claudi/Neró ⁶. També hi varen aparèixer diversos fragments de ceràmica comuna africana, caracte-



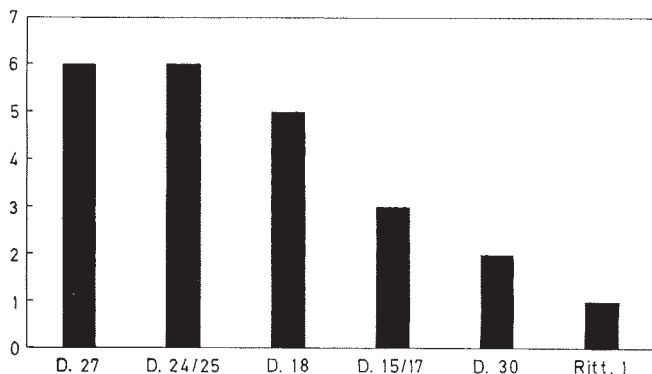
Fase de Claudi. Ceràmica comuna africana de la cisterna del carrer Pujol.



Fase de Claudi. Terra sigillata sudgàl·lica de la cisterna del carrer Pujol.



Fase de Claudi. Terra sigillata sudgàlica de la cisterna del carrer Pujol.



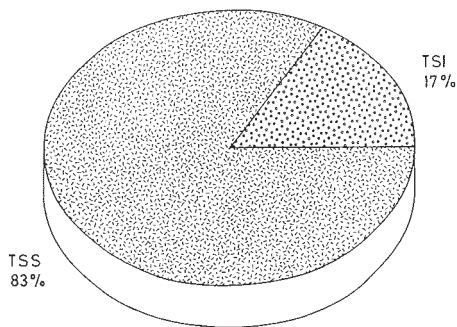
Fase de Claudi. Histograma representant el nombre de formes de la *terra sigillata* sudgàlica.

rística de mitjan segle I d.C., com són les formes Òstia II, 302, 303, 306 i 312. La *terra sigillata* itàlica, en canvi, només hi tenia una presència residual. Aquests materials van permetre datar la inutilització de la cisterna en època de Claudi. La cronologia es confirmava, a més, per l'absència de materials africans, característics d'època flàvia i, d'altra banda, tan abundants a les ciutats de la costa de la Tarracense i a la pròpia Badalona.

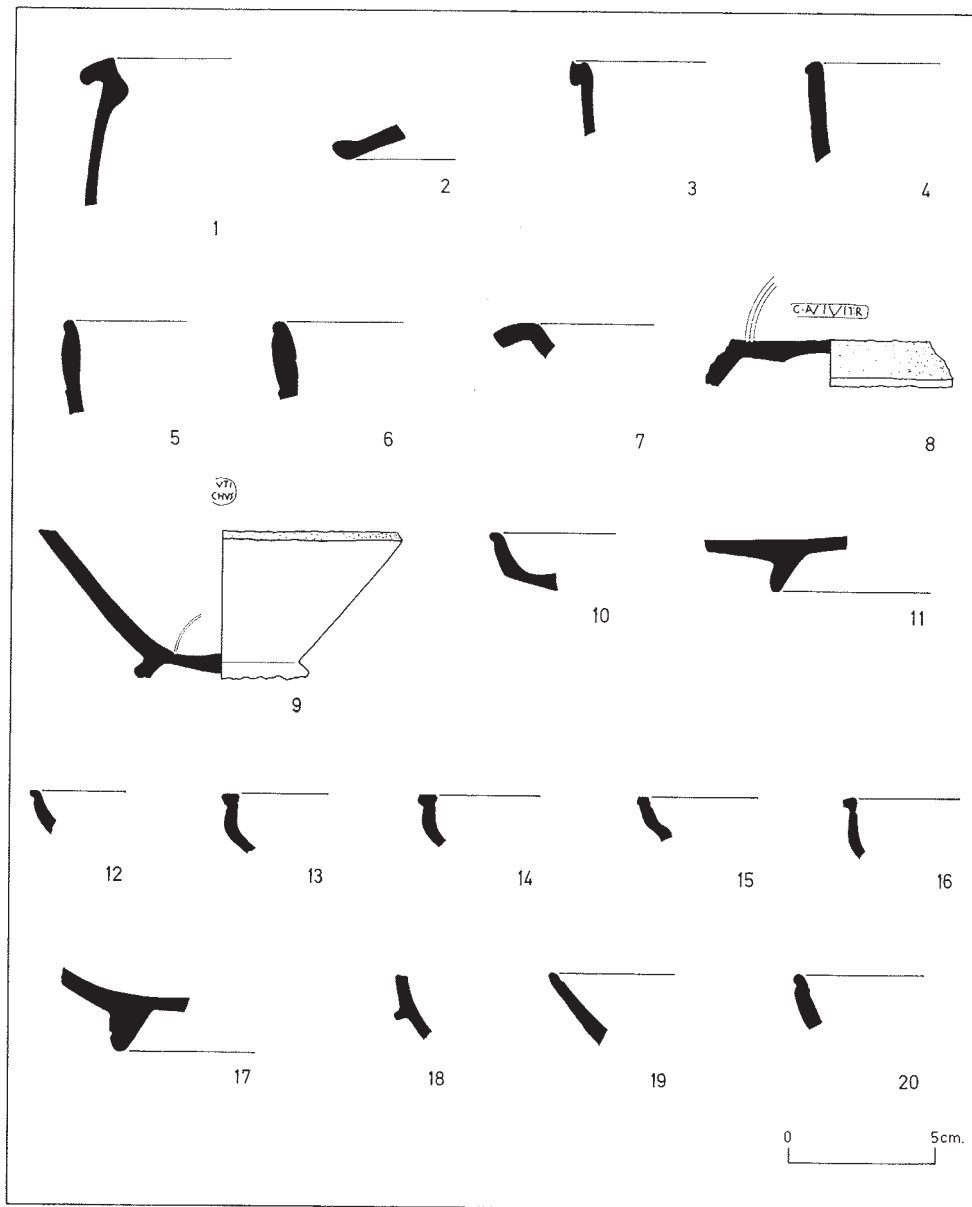
Quant a la *terra sigillata* sud-gàlica, està representada en aquesta cisterna per diverses formes d'època de Claudi/Neró: Drag. 24/25, Drag. 15/17, Drag. 27, Drag. 30, Ritt. 1 i Ritt. 8. En època de Claudi, doncs, la gran majoria de *terra sigillata* correspon als tallers gàl·lics, coincidint amb el moment de màxima esplendor comercial d'aquests centres i amb la davallada de les produccions itàliques. L'estadística indica que enfront d'un 83% de *terra sigillata* sud-gàlica es troba tan sols un 17% de *terra sigillata* itàlica, la qual cosa confirma que, a mitjan segle I d.C., les produccions sud-gàliques han substituït les vaixelles fines de taula itàliques, i dominen totalment el mercat.

Continuació del domini de la TS sud-gàlica en època flàvia i arribada de la TS africana

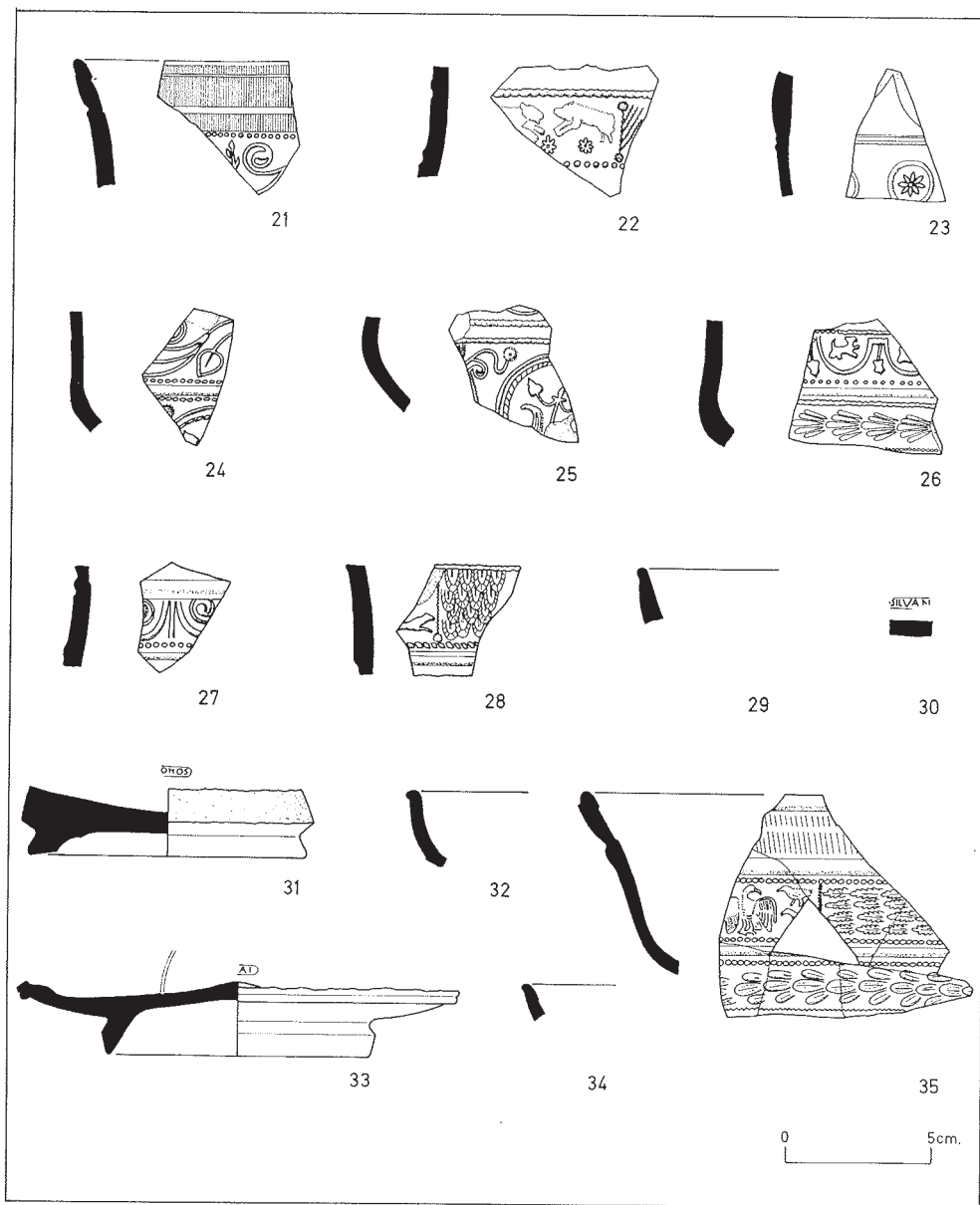
En la segona meitat del segle I d.C. continua el domini de les produccions del sud de la Gàl·lia, com ho demostren els resultats de l'estudi de diversos nivells d'abandonament. Dos d'aquests nivells corresponen a l'excavació dels patis de dues cases, una és la *domus* del carrer Lladó ⁷ i l'altra, ja esmentada anteriorment, és la que es troba al carrer Fluvià ⁸; un tercer nivell pertanyia a un edifici públic de *tabernae* situat sota la plaça J. Font i Cussó ⁹. Aquests nivells d'abandonament varen proporcionar un nombrós conjunt de materials molt homogenis, els quals es poden datar molt clarament en el darrer quart del segle I d.C.: ceràmica comuna africana, característica de la fàcies flàvia, com són les formes Lamboglia 10B/Hayes 23A i Òstia III, 332; *terra sigillata* hispànica de diferents tipologies, com les formes Drag. 37, que es produïa cap al 70 d.C.; Mezquiriz 2, que comença en la segona meitat del I d.C.; Drag. 18, de la segona meitat del segle I d.C., i la forma Hermet 13, de la segona meitat del segle I d.C. amb decoració de motius vegetals típics i representacions humanes emmarcades en mètopes, que corresponen a l'estil de les primeres produccions de la *terra sigillata* hispànica. Es documenta per primera vegada l'aparició de *terra sigillata* africana A, representada per les formes tancades típiques del moment inicial de les exportacions d'aquestes ceràmiques, en època de Domicià.



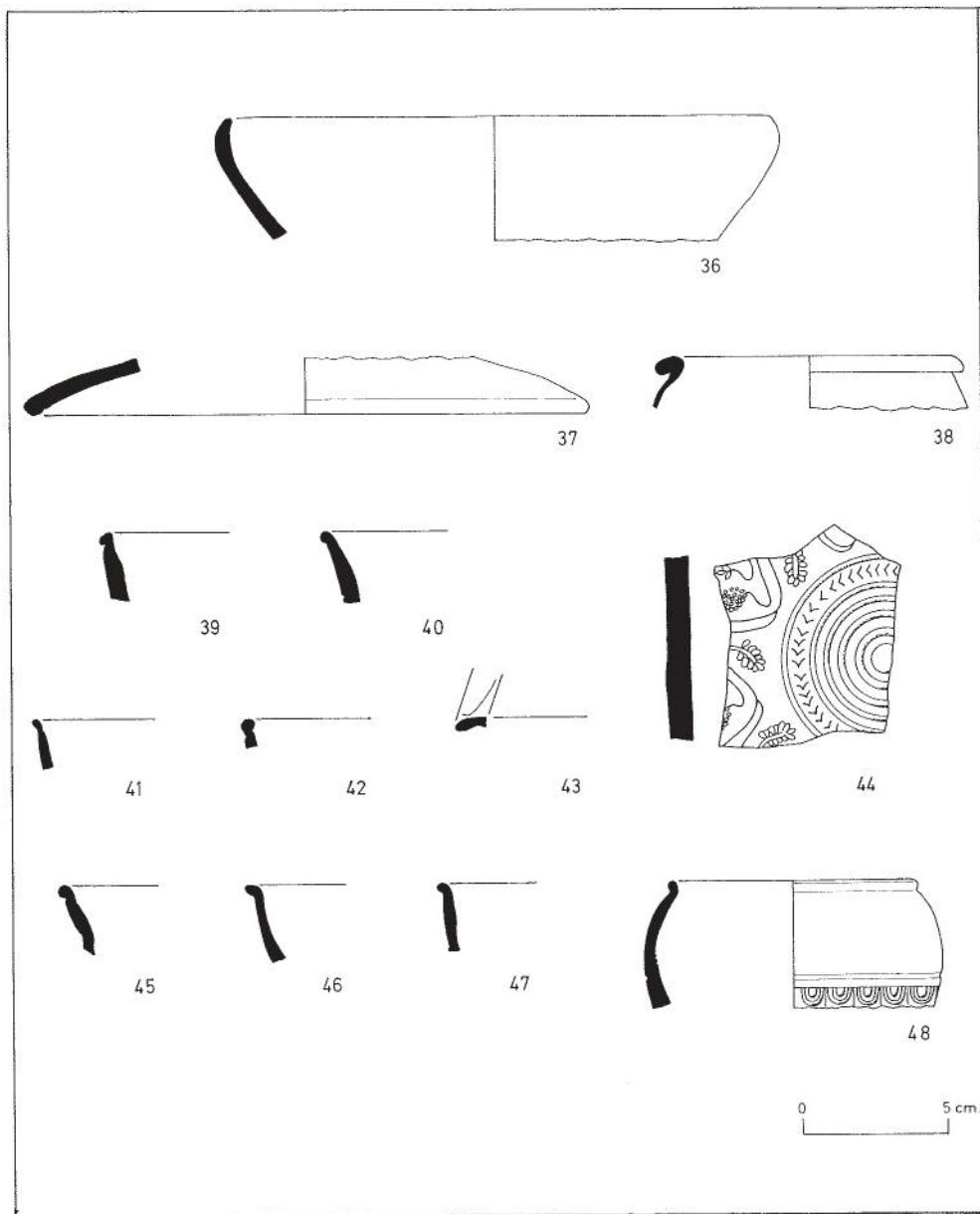
Fase de Claudi. Percentatge de la *terra sigillata*.



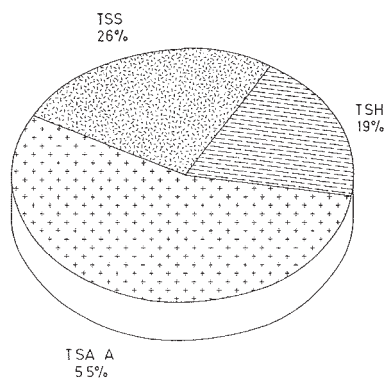
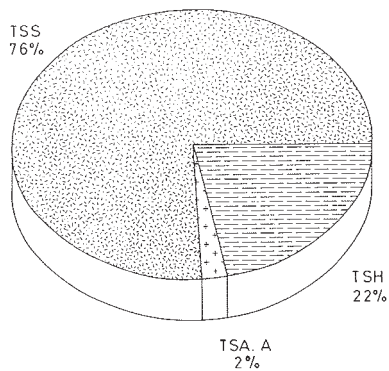
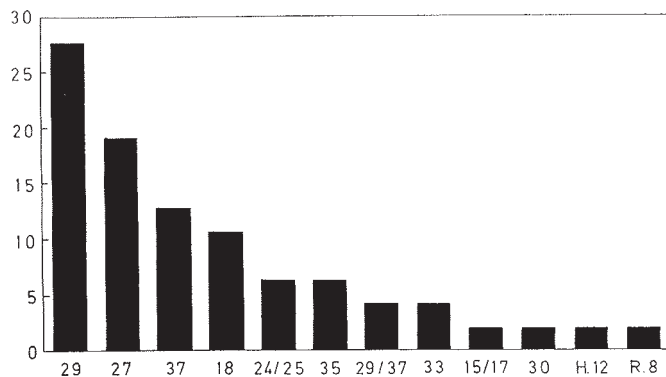
Fase flàvia. Ceràmica comuna africana, *terra sigillata* hispànica i *terra sigillata* sudgàl·lica del carrer Lladó.



Fase flàvia. *Terra sigillata* sudgàl·lica del carrer Lladó i del carrer Fluvià.



Fase flàvia. Ceràmica comuna africana, *terra sigillata* hispànica i *terra sigillata* sudgàl·lica de la plaça J.Font i Cussó.



Fase flàvia. Histograma representant el nombre de formes de la *terra sigillata* sudgàl·lica, a dalt, i percentatge de la *terra sigillata*, al mig. A baix, fase antonina. Percentatge de la *terra sigillata*.

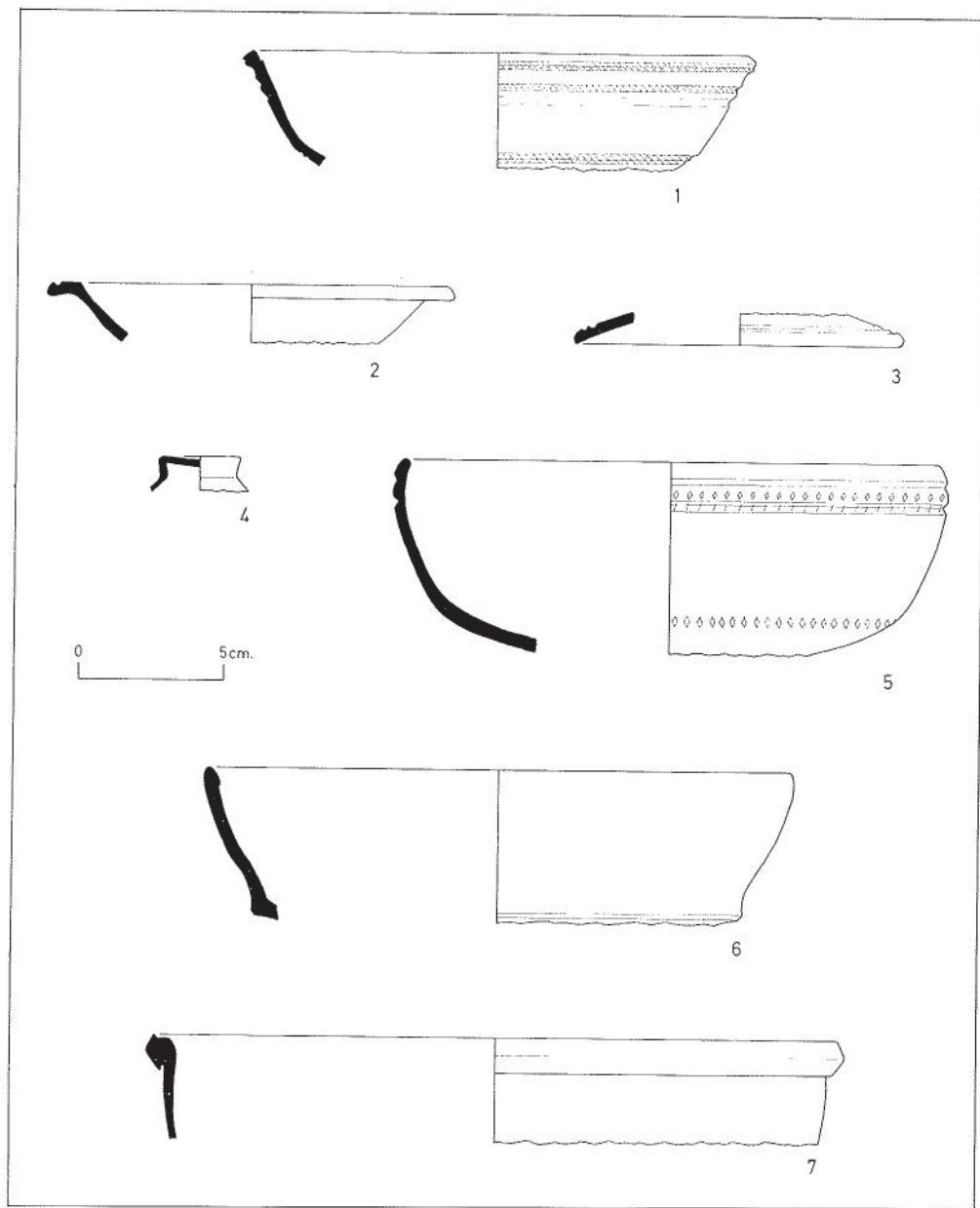
La *terra sigillata* sud-gàl·lica té, en aquests nivells, una presència encara majoritària, amb gran diversitat de formes: Drag. 33, Ritt., Drag. 24/25, 27, 29/37, 18/31, 15/17, 30, 2/21, Hermet 12 i les formes típiques d'època flàvia: Drag. 18, Drag. 29, Drag. 35 o 36, i Drag. 37.

Per tant, en època flàvia, continua existint un clar predomini de la *terra sigillata* sud-gàl·lica com a ceràmica fina de taula, enfront de la *terra sigillata* hispànica i de les primeres produccions de *terra sigillata* africana A (76% TSS, 22% de TSH, 2% de TSA A). Es constata que, en aquesta època, les relacions comercials amb l'interior de la península són pràcticament nul·les, i encara que a partir de la segona meitat del segle I d.C. es fa present a la ciutat la *terra sigillata* hispànica, procedent dels tallers situats a la zona de la Rioja, com Tricio i Bezares entre d'altres, serà en quantitats molt minoritàries respecte a la *terra sigillata* sud-gàl·lica.

Desaparició de la TS sud-gàl·lica a la primera meitat del segle II d.C.

En la primera meitat del segle II d.C. es documenta en diversos contextos estratigràfics de la ciutat de *Baetulo*, la desaparició de la *terra sigillata* sud-gàl·lica. Es tracta dels nivells d'obliteració de l'edifici públic de *tabernae* ja esmentat ¹⁰, datats en el segon quart del segle II d.C. per la ceràmica que hi va aparèixer: *terra sigillata* africana A1 de les formes Lamb. 23/Hayes 6; Lamb. 7A/Hayes 7A; Lamb. 2A/Hayes 9A; Lamb.19/Hayes 22; Lamb. 20/Hayes 20; ceràmica comuna africana Òstia III, 332; Òstia III, 267; Lamb. 10A/Hayes 23B; dos fragments de *terra sigillata* hispànica de les formes Drag. 37, Drag. 15/17 i alguns fragments residuals de *terra sigillata* sud-gàl·lica, de les formes Drag. 24/25, Drag. 29 i Drag. 37.

D'altra banda, és en aquest moment de la primera meitat del segle II d.C. quan estadísticament s'observa que la *terra sigillata* africana A ja és majoritària respecte a la *terra sigillata* sud-gàl·lica i a la *terra sigillata* hispànica (55% de TSA A, 26% de TSS, i 19% de TSH). Aquesta és la data, doncs, en què a *Baetulo*, les produccions de *terra sigillata* sud-gàl·lica experimenten una forta davallada, superades per les produccions de *terra sigillata* africana A que, a partir d'aquest moment, controlaran el comerç de les ceràmiques.

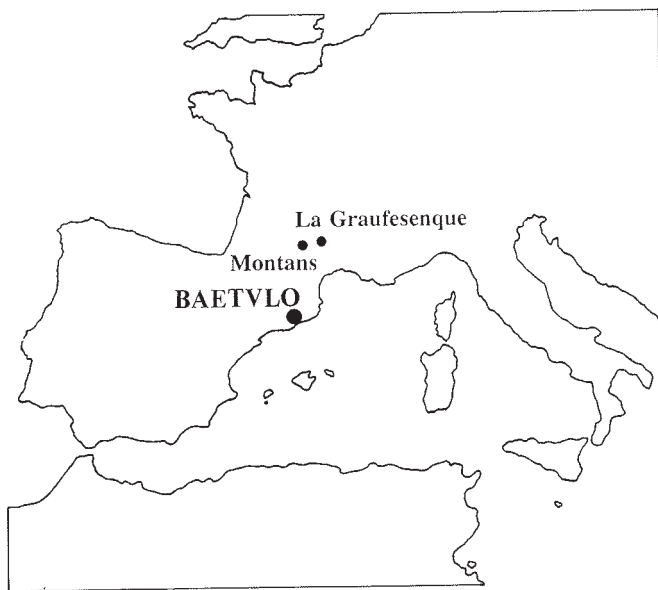


Fase antonina. *Terra sigillata* africana A i ceràmica comuna africana de la plaça J.Font i Cussó.

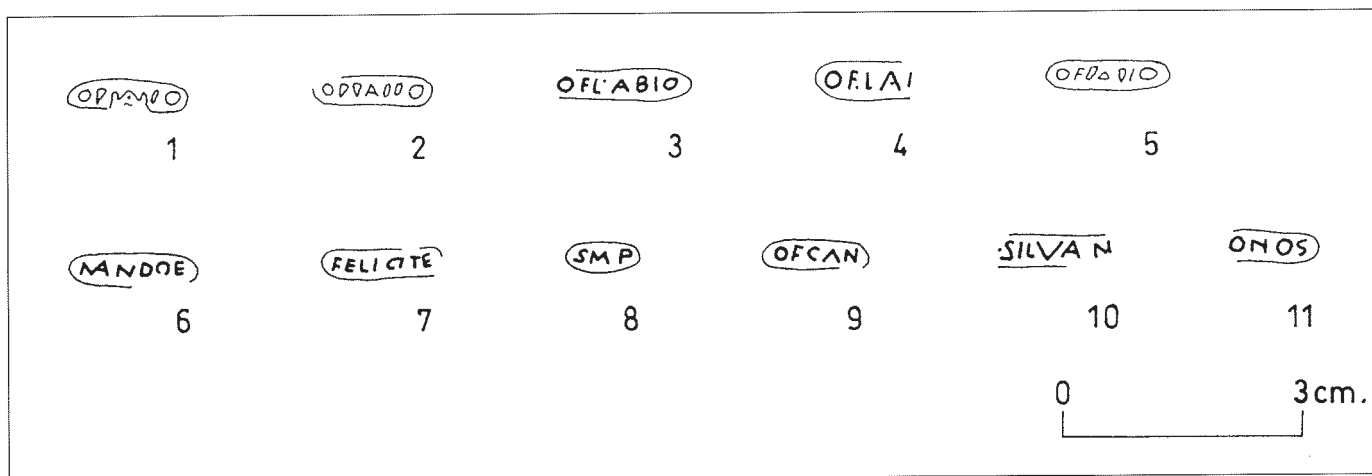
Les marques

L'interès que presenten un gran nombre de vasos de *terra sigillata* sud-gàl·lica, és la marca que porten en el fons interior, i que sol ser la firma del ceramista gravada en relleu, o la del nom del taller al qual pertany l'artesà que ha fet la peça. Gràcies a aquestes marques es poden saber, no solament els noms dels terrissers, sinó també el seu origen, la seva organització, les seves condicions de vida, etc. I respecte al vas on està gravada la marca, es pot esbrinar la seva adscripció a un taller o a un altre, l'abundància de la seva producció, l'associació amb artesans d'altres tallers, la cronologia del taller, etc. És per tots aquests elements que resulta tan interessant la identificació de les marques de les peces de *terra sigillata* sud-gàl·lica que trobem segellades.

Els vasos de *terra sigillata* sud-gàl·lica amb marca que hem trobat a Badalona en els contextos estratigràfics utilitzats en aquest treball, ens han aportat una sèrie de resultats, el més important dels quals és que totes les marques provenen dels tallers de la Graufesenque. Les marques identificades corresponen a noms de ceramistes, i són: Labio, representada sobre la forma Drag. 24/25 i sobre la forma Drag. 18; Amandus, sobre la forma 15/17; Felicinte, sobre la forma Drag. 24/25; i Cantus, Silvanus, i Sacironos, sobre fons de vasos de tipologia indeterminada. És important assenyalar que no s'ha identificat cap marca procedent dels tallers de Montans.



Situació dels tallers de La Graufesenque i de Montans.



Marques de terrisser sobre *terra sigillata* sudgàl·lica trobades en les estratigrafies estudiades.

Respecte a les marques sobre *terra sigillata* sud-gàl·lica sense context estratigràfic i estudiades per F. Tarrats, s'observa també un domini quasi absolut dels tallers de la Graufesenque, amb un 98% d'aquests sobre un 2% dels tallers de Montans. Els ceramistes pertanyents al taller de la Graufesenque que es troben representats amb un nombre més elevat de marques repetides són: Primus, amb un total de 12 marques repartides entre les formes Drag. 18, 24/25, 27, 29 i 15/17 o 18; Castus, amb 6 marques, totes sobre bols de la forma 24/25; Maccarus amb 5 marques sobre la forma Drag. 27; i Bio amb quatre marques també sobre la forma Drag. 27

L'adscripció de marques al taller de Montans es redueix a dos exemples: Eppivus.L i Valerivs, ambdós sobre vasos de forma indeterminada.

Conclusions

En aquest estudi s'ha intentat establir una trajectòria cronològica de la presència de la *terra sigillata* sud-gàl·lica a Badalona. Els resultats han demostrat que les primeres produccions de *terra sigillata* sud-gàl·lica comencen a arribar a *Baetulo* en quantitats encara força escasses en època de Tiberi, però no sembla que això es produís en el moment inicial del seu regnat, sinó que degué succeir en un moment ja avançat del seu mandat. Aquesta situació s'explica perquè el comerç, pel que fa a la ceràmica, encara estava controlat pels mercats itàlics, i d'altra banda, perquè els tallers de la Gàl·lia meridional, especialment el de la Graufesenque, encara no tenien l'impuls econòmic que adquiriran més endavant.

En època de Claudi és quan es produeix la irrupció de la *terra sigillata* sud-gàl·lica a la ciutat de *Baetulo*, inundant el mercat i substituint definitivament les produccions, tant del taller d'Arezzo, com de la resta de terrissers itàlics. És ben cert que aquest trasllat del centre econòmic no va afectar, però, en cap moment l'aprovisionament dels mercats de Badalona, que van substituir sense interrupció els productes itàlics pels del sud de la Gàl·lia.

Durant tot el segle I d.C. la *terra sigillata* sud-gàl·lica dominarà totalment el mercat fins que, a finals d'aquest segle, farà la seva aparició un nou tipus ceràmic, la *terra sigillata* africana A, procedent del nord d'Àfrica, la qual va conquerir amb gran rapidesa els mercats d'àmbit mediterrani, fins aleshores sotmesos a la influència gàl·lica. Cal ressaltar, també, l'absència de vasos de *terra sigillata* sud-gàl·lica datables en el segle II d.C., la qual cosa ens evidencia que, en aquest període, la *terra sigillata* africana A ja s'havia convertit en la ceràmica fina més habitual.

Quant a les produccions de *terra sigillata* sud-gàl·lica, és important destacar el predomini quasi total, si no complet, de les vaixelles fabricades en els tallers de la Graufesenque, per sobre de qualsevol altre centre productor de la Gàl·lia meridional, predomini confirmat, sobretot, per la presència massiva de les marques dels terrissers d'aquell taller. Aquest fet és una prova més de la intensitat del comerç entre *Baetulo* i la Graufesenque, taller amb una producció clarament dirigida cap als mercats mediterranis, ben diferent de Montans, l'altre important centre de producció de *terra sigillata* sud-gàl·lica, amb una influència predominant vers la zona situada a l'oest, en particular Aquitània.

Per últim, cal assenyalar d'una manera especial la poca incidència que té a la ciutat de *Baetulo* la *terra sigillata* hispànica fabricada en els tallers de l'interior de la península: és un tipus ceràmic que no farà en cap moment la competència a les produccions sud-gàl·liques. L'escassetat d'aquests productes es pot interpretar com un fenomen general en els jaciments de la costa: els tallers de *terra sigillata* hispànica eren el resultat d'una llarga tradició ceramista autòctona, i van mantenir sempre una estructura familiar i un àmbit de difusió essencialment local, només traspasat excepcionalment i encara sempre dins àrees geogràfiques reduïdes. Aquesta realitat, juntament amb el fet, ja esmentat, que Badalona té un mercat molt més receptiu als corrents comercials mediterranis que al comerç amb l'interior de la Península, provocà aquesta escassa presència de produccions de *sigillata* hispànica.

L'arribada per mar de productes procedents de diversos llocs de la Mediterrània és, doncs, una constant a la ciutat de *Baetulo* des dels primers moments de la seva fundació. És evident que aquest camí era l'únic que permetia fer arribar el producte al centre de consum a un cost competitiu, i aquest avantatge degué influir decisivament en l'èxit obtingut per les produccions sud-gàl·liques en els mercats provincials. La presència massiva de la *terra sigillata* sud-gàl·lica a Badalona és, doncs, un exemple més d'aquest comerç marítim que es realitzava amb petits vaixells de cabotatge carregats amb ceràmiques i altres productes procedents del sud de la Gàl·lia i destinats a ser comercialitzats a les ciutats de la costa tarraconense.

NOTES

1. TARRATS, F. *La terra sigillata de Baetulo*. Badalona, 1974. Inèdit. Agraïm a F. Tarrats d'haver-nos deixat consultar el seu treball, així com els suggeriments que ens ha fet.
2. GUITART, J.; PADRÓS, P.; PUERTA, C. «La casa urbana en Baetulo», a *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, p.35-47

3. COMAS, M. *Baetulo. Les àmfors*. Monografies Badalonines, núm. 8, Badalona, 1985, p. 156
4. TARRATS, F. «Campanya de excavacions arqueològiques Baetulo-76. Interessant hallazgo en el sector del Pasaje Pujol», a *Amistad*, núm. 78. Badalona 1976, p.4-6.
- PADRÓS, P. *Baetulo. Arqueologia urbana. 1975-1985*. Monografies Badalonines, núm. 7, Badalona, 1985, p. 22-25.
5. PUERTA, C. *Baetulo. La ceràmica de parets fines*. Monografies Badalonines, núm. 11, Badalona 1989, p. 53-56
6. FLOS, N. *Baetulo. Els Vidres*. Monografies Badalonines, núm. 10, Badalona 1987, p. 39-45.
7. Cf. nota 2
8. Cf. nota 2
9. AQUILUÉ, J. *Las cerámicas africanas de la ciudad romana de Baetulo (Hispania Tarraconensis)*. BAR International Series 337, 1987, p. 16-72.
- COMAS, M.; LLOBET, C.; PADRÓS, P.; PUERTA, C.; RODRÍGUEZ, M. «Un espai d'ús públic a l'àrea central de Baetulo (Hispania Tarraconensis)», a *XIV Congrès Internacional d'Arqueologia Clàssica*, Tarragona, 1993 (1995), p. 10-12.
10. Cf. nota 9

Els dibuixos han estat realitzats per Antoni Fonollà, a qui agraïm la col·laboració.

L'ART BARROC AL MONESTIR DE SANT JERONI DE LA MURTRA

ALEXANDRA CHAVARRÍA I ARNAU

El monestir de Sant Jeroni de la Murtra fou fundat l'any 1416 gràcies a l'ajut econòmic d'un mercader. Al llarg dels anys els monjos van rebre l'ajut econòmic de la burgesia i dels reis i, a canvi, els religiosos donaren suport a la monarquia en diverses ocasions. El període de major activitat constructiva fou el segle XV, si bé durant l'època barroca (segles XVII i XVIII) s'hi realitzaren diverses obres per tal d'adaptar el monestir a les exigències de l'època.

Després del Concili de Trento, que va suposar la culminació del procés de reforma catòlica, l'art va adquirir uns nous valors i una funció específica: la imatge es va convertir en un fonament bàsic de l'ensenyança religiosa, fet que originà una àmplia demanda d'obres d'art de caràcter religiós per tal d'alliçonar, d'una banda, els membres de la comunitat i, de l'altra, el poble que acudia a l'església. En aquest sentit els ordes religiosos es van convertir en els principals difusors de l'espiritualitat catòlica¹. La majoria d'obres foren realitzades per religiosos de dins del monestir o que per alguna raó hi estaven lligats. Aquesta íntima relació entre Art i Església fou un tret molt característic del Barroc a la Península que va fer que, a diferència d'altres àrees com Itàlia o França, els ordes comptessin amb molts monjos artistes que decoraven els convents².

L'activitat artística barroca al monestir de Sant Jeroni s'inicià el 13 d'octubre de l'any 1600, quan es va acordar pintar el retaule de l'altar major, que en substituiria un de més antic. Aquest retaule fou realitzat segons el projecte de l'artista Damià Vicens (Sant Feliu de Guíxols 1550 – Sant Jeroni de la Murtra 1612) i constava de sis taules. La part central estava constituïda per una escultura que representava el

naixement de Crist i possiblement es trobava dins un nínxol practicat a la paret de l'altar. Les dues taules laterals mostraven l'adoració dels Reis Mags i dels pastors, mentre que les taules superiors representaven Sant Jeroni fent penitència i altres moments de la vida del fundador, lliurement escollides per fra Damià³. A més del retaule de l'altar major, també va pintar «lo de Sant Miquel, lo del Capítol, lo de Sant Esteve i Nostra Senyora. Les estacions dels claustres, la Cena del refetor i adornà tota la casa de lindos quadros i taulons»⁴.

La vàlua artística de Damià Vicenç era força reconeguda a la seva època, tal i com ho palesa el fet que fos escollit, amb Francesc Ribalta, per valorar les pintures contractades per al Saló de Sant Jordi de la Generalitat i, amb el també pintor Cèsar Corona, per donar el seu parer sobre les pintures del retaule major de Llavaneres, fetes per Joan Baptista Toscano⁵.

Totes les fonts consultades coincideixen a dir que, a mitjan segle XVII, l'escultor Domènec Rovira, també procedent de Sant Feliu de Guíxols, construí l'altar del Sant Crist que emmarcava una talla en fusta del Crist crucificat, imatge molt venerada a tota la regió. Domènec Rovira fou un escultor de gran prestigi, no solament per la qualitat artística de les seves obres, sinó també per la seva lluita en la reivindicació de la liberalitat de les arts, que seguien encara adscrites a les arts manuals i, per tant, depenien dels gremis. Gràcies als esforços de Domènec Rovira, Carles III va concedir el privilegi als artistes barcelonins en què es reconeixia la seva condició d'artistes o professionals d'art liberal, no manual, i per tant deixaven de dependre del Gremi dels Fusters⁶.

La talla del Sant Crist era molt visitada per aquells qui buscaven consol a les seves nafres corporals i espirituals; i per això els pares de Sant Jeroni van decidir embellir la seva capella (construïda a mitjan segle XV). La decoració barroca de la capella del Sant Crist fou encarregada al frare del monestir Jaume Grau, que va realitzar dos quadres per a les parets, i a Pasqual Bailón Savall –futur mestre d'Antoni Viladomat–, natural de Berga i autor de diverses obres per a la catedral de Barcelona i esglésies de Sant Cugat. Ara bé, donada la immensa afluença de devots, els monjos jerònims van pensar en la realització d'una nova capella, més àmplia, on traslladar la imatge i l'altar. Sembla ser que aquest projecte havia estat ja discutit a mitjan

segle, atès que fra Andreu Rubiés havia donat 55 dobles l'any 1651 perquè fossin esmerçades en el trasllat de la imatge a la sala o capella capitular situada a la meitat de l'ala nord-est del claustre i, per tant, a continuació de la primera capella del Sant Crist. De la sala capitular se'n va fer «una nova i rica capella» –segons una circular que fou enviada a les autoritats eclesiàstiques– on es col·locà la imatge, l'altar de Domènec Rovira i tot el material que ornava la primera capella (la imatge, però, no fou traslladada fins al 1742).

El 1672, en temps del Prior fra Bernat Teyà, per complir una promesa realitzada pels monjos el 1615, es va decidir edificar l'ermita de Sant Climent, i el 24 de maig de 1679 es cobria la torre de defensa amb una



Monestir de Sant Jeroni de la Murtra. (Museu de Badalona: Arxiu d'Imatges. Fotògraf: Jaume Sacasas).

coberta troncopiramidal amb teules de ceràmica vidriada. El mestre d'obres va ser Josep Canals i el fuster, Jaume Cases; ambdós badalonins ⁸.

En l'últim quart del segle XVII el pare prior va decidir que es pintés la volta del cor i les parets laterals de l'església conventual amb escenes de la vida de Sant Jeroni, i va encarregar al mestre Joan Gerardo que tingués cura de l'obra amb la col·laboració de Jaume Grau. Joan Gerardo fou un artista d'origen andalús de qui es documenten diverses obres –principalment quadres de sants– a Barcelona i Manresa. Un cop acabat el treball amb Joan Gerardo, Jaume Grau va pintar la capella de la Concepció, la de Sant Miquel i la de Sant Bernat, on retratà diversos frares coetanis. Pel febrer de 1687 es va decidir enrajolar amb rajoles valencianes el presbiteri i el cos de l'església. Al centre de la nau hi fou col·locat en mosaic l'escut de l'orde. Sembla ser que en aquest mateix moment «es van encarregar 2 quadros grans per al presbiteri». També en aquesta època es va voler abarrocar el refector. Els murs i les voltes es van pintar de blanc i es decoraren amb garlandes groguenques que representaven flors i fruits ⁹.

Patrimoni barroc actual

Aquesta producció no ha pogut ser coneguda en la seva totalitat com a conseqüència de les destruccions que diferents esdeveniments històrics (invasió napoleònica a principis del segle XIX o Decret de Mendizábal el 1835) van ocasionar al monestir. Probablement moltes obres foren cremades o es van dispersar.

Les fonts diuen que, pocs dies abans de l'incendi i saqueig del 1835, el prior va traslladar molts quadres i objectes valuosos del cenobi a casa d'una família de Badalona molt vinculada al monestir i que el dia abans del gran incendi, en arribar al convent notícies dels cruents esdeveniments de Barcelona, va distribuir els objectes de valor entre els novicis i els vells, que es dirigiren a Barcelona o les masies veïnes ¹⁰.

El retaule de la Nativitat, realitzat a inicis del segle XVII per Damià Vicens es considera perdut a conseqüència del gran incendi de 1835. Ara bé, a l'església parroquial de la població de Tous, d'on els monjos de la Murtra eren senyors jurisdiccional, es conserven uns fragments (quatre, segons Jaume Aymar) d'un retaule que té com a tema el naixement de Crist i l'adoració dels Reis Mags. Al cantó inferior d'una de les taules es llegeix «EN LA MURTRA ET 1595». Inicialment vam creure que es tractava del retaule de la Nativitat realitzat per a l'altar major de Sant Jeroni de la Murtra, però l'estudi de les fonts (on s'especifica que el retaule fet per Damià Vicens combinava escultura i pintura) ens va fer bandejar aquesta hipòtesi. Allò que sembla més

probable és que aquest retaule de Tous fos realitzat per al monestir de Sant Jeroni de la Murtra, segurament per a la capella del Roser, i que més tard fos traslladat a aquesta altra població, potser per algun monjo que fugís del monestir durant els esdeveniments de 1835.

L'altar del Sant Crist realitzat a mitjan segle per Domènec Rovira es considera perdut el 1835. Ara bé, J.M. Cuyàs ¹¹ afirma que, immediatament abans de l'incendi, el prior va traslladar el Crist al mas Canyet, de la família Oliver, on va estar amagat alguns anys fins que es construí la capella al cementiri del Sant Crist, i que posteriorment fou destruït. D'altres historiadors, ho dubten ¹².

Actualment coneixem l'aspecte de la imatge i de l'altar gràcies a un dibuix d'un dels goigs publicats poc després d'ésser inaugurada la nova capella i per un gravat del segle XVIII que reproduïx el canonge Gaietà Barraquer en la seva obra sobre les cases religioses del segle XIX ¹³. Es tractava originalment (el gravat del segle XVIII mostra algunes modificacions importants) d'una estructura arquitectònica formada per un basament alt, motllurat i decorat amb volutes. Al centre, hi ha la imatge de Crist crucificat flanquejada per les figures de Sant Joan i la Verge, emmarcant el conjunt dos grups de tres columnes de capitell amb volutes amb un frontó corbat a sobre, rematat per un medalló ovalat amb la imatge de Crist sostingut per dos angelots. A dreta i esquerra, hi ha dues grans volutes sobre les quals seuen dos angelots que aguanten els símbols de la Passió.

Quant als quadres, al fons artístic del Museu de Badalona únicament apareixen catalogades dues obres barroques procedents del monestir: un Sant Pascual Bailón ¹⁴ i un Sant Mateu, ambdós d'execució anònima i datades entre els segles XVII i XVIII. Aquest reduït nombre d'obres es completaria amb altres que formen part de col·leccions particulars de famílies badalonines (Sant Crist, Sant Joan nen, Sant Sebastià...) que, per raó de la seva ubicació, són de molt difícil estudi.

El martiri de Sant Mateu

La superfície d'aquest llenç, de format vertical, està ocupada gairebé en la seva totalitat, per dues grans figures: en primer pla, un individu d'edat avançada recolzat sobre una taula i amb els braços estesos cap al davant, que mira cap a un altre home més jove, que el travessa amb una espasa. El fons és fosc i a la part superior es llegeix «Sant Mateu».

Fins al moment ¹⁵ s'havia interpretat l'escena com la temptació d'un frare Jerònim, perquè el personatge que ocupa el primer pla anava vestit amb els hàbits d'aquests monjos (túnica blanca i escapulari

terrós). La inscripció de «Sant Mateo» no s'acabava d'entendre, ja que cap membre de l'orde havia estat canonitzat amb aquest nom. Considerem que aquesta interpretació és equivocada i que en realitat el quadre representa una escena de la vida de Sant Mateu Evangelista, en el moment del seu martiri.

L'*Acta Sanctorum* explica com, després de la dispersió dels apòstols, Mateu es va traslladar a Etiòpia, on es dedicà a predicar l'Evangeli. Allà va aconseguir que el rei, la seva dona i tot el poble rebés el baptisme i que la filla del rei, Efigènia, fos consagrada a Déu i fundés una comunitat de monges. A la mort del rei, un nou monarca anomenat Hitarc, enamorat d'Efigènia, va fer assassinar Mateu per un botxí, en descobrir que aquesta s'havia convertit en monja i, per tant, no la podria aconseguir mai. Creiem que l'escena del quadre procedent de Sant Jeroni representa el moment en què el botxí assassina Sant Mateu mentre estava celebrant missa. La inscripció confirma la nostra hipòtesi.

La qüestió del vestit s'explica perquè aquest hàbit no devia ser només característic dels monjos jerònims, sinó també d'altres ordes i potsers del propi Sant Mateu ja que en una altra representació de la mateixa escena, de Caravaggio, veiem el sant amb una indumentària similar.

El martiri de Sant Mateu és un tema poc representat en la història de la pintura i són molt més freqüents les representacions de la vocació del sant o mentre escrivia els Evangelis. Tot i això, comptem amb alguns exemples, com el de Niccolo di Pietro Gerini, el de Jacopo di Cune, el de Muziano, però la més coneguda és la versió de Caravaggio, realitzada a finals del segle XVI per a la capella Contarelli de l'església de Sant Lluís dels Francesos de Roma.

Quant a la composició, totes les versions del martiri difereixen notablement de la peça que analitzem, ja que es tracta de grans composicions amb un nombre elevat de personatges i en les quals es representa una acció tumultuosa i violenta. El pintor del quadre de Sant Jeroni simplifica la representació i la redueix als personatges bàsics per a la seva comprensió: el sant i el botxí.

Tot i aquesta diferència destaca la gran influència de Caravaggio en l'obra pintada per a Sant Jeroni, que pensem que pot ser considerada d'estil caravagguístic. Aquest fet no és estrany, ja que el nom, les còpies i, fins i tot algun original important d'aquest artista italià, foren coneguts a la Península des de molt aviat. A més, cal tenir en compte el gran nombre de seguidors que va tenir el pintor, i que van ajudar a transmetre el seu particular estil¹⁶.

La influència més evident de Caravaggio apareix en el tractament de la llum i ombra del quadre, sistema conegut com a clarobscur. La llum penetra en el quadre obliquament des de l'angle superior esque-

rre, sense que es mostri quin és el focus o font d'on procedeix. Aquest focus il·lumina certes parts de la composició: la part dreta de la cara del botxí, la seva mà agafant el mànec de l'espasa, el sant, fragments de l'altar, deixant la resta en tenebres, raó per la qual aquest tipus d'il·luminació també és anomenada tenebrisme.

La gamma cromàtica del quadre es caracteritza per l'ús dels colors terrosos, ocres i torrats, que fan destacar extraordinàriament el blanc de la túnica del sant en primer pla, posició que subratlla l'avanç de les formes (els braços de Sant Mateu) cap a l'espectador. Això fa que l'escena sembli avançar cap a nosaltres, que ens faci partícips de l'esdeveniment, però al mateix temps, el tractament de la llum (que com en el cas de les pintures de Caravaggio es pot interpretar com la presència de la divinitat) investeix l'escena d'una gran sublimitat, que ens manté en una actitud humil al respecte¹⁷.

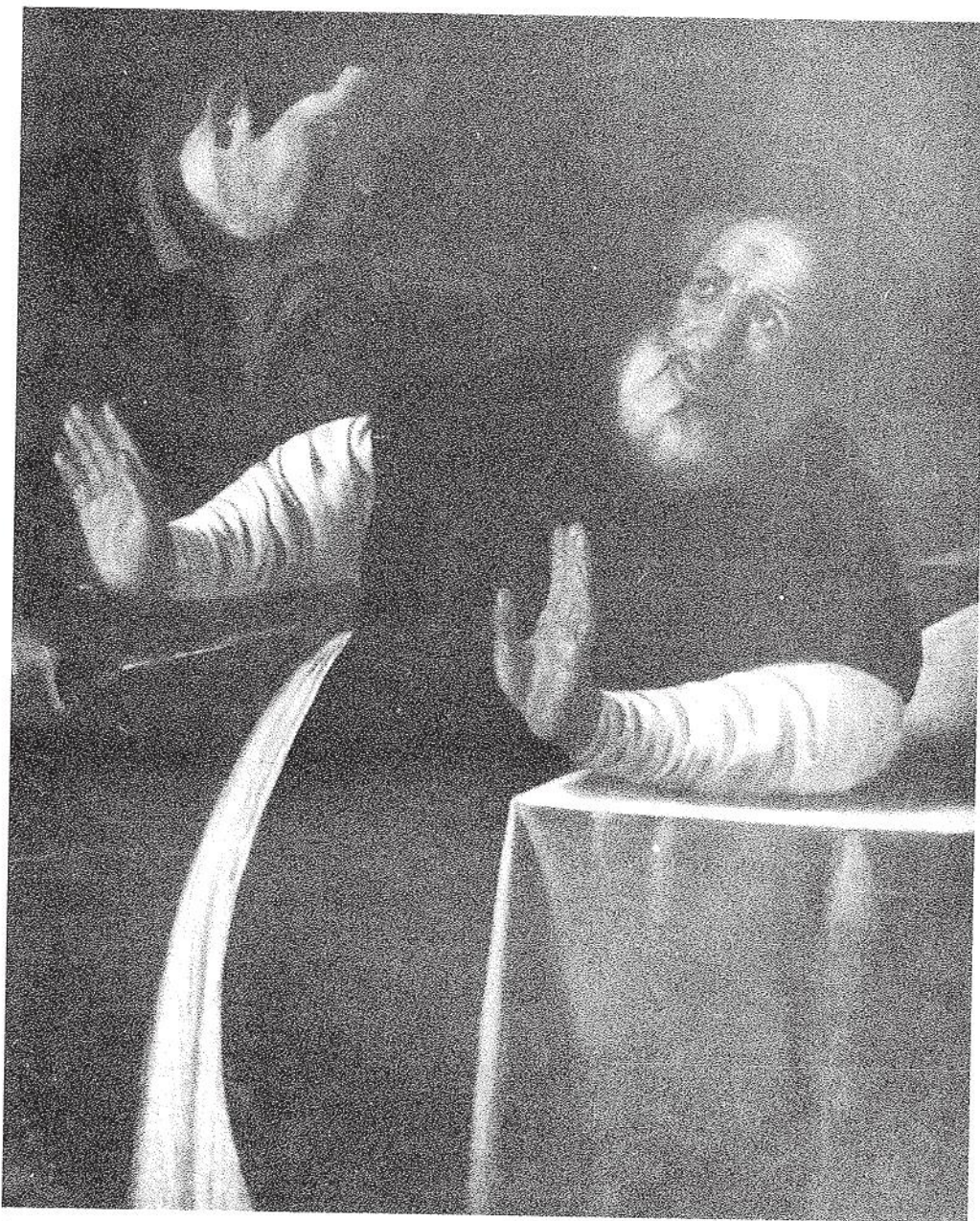
El pintor intenta treballar les diferents textures (vestits, pell arrugada del sant i pell jove de l'assassí...) tot i que és una mica artificial. Les proporcions tampoc estan gaire ben resoltes (els braços del sant semblen curts i l'altar massa gran), i la relació entre els dos personatges (mida, distància) tampoc no és gaire convincent.

Una altra característica pròpia de Caravaggio que trobem en aquesta obra és la manera de tractar el sant. No es mostra un personatge majestuós, elegant, sinó que apareix com un home senzill, tant per la caracterització física (baix, calb, amb el nas gros i tort, una cicatriu al front, les mans amples i de dits curts), com per la indumentària o per la seva actitud davant el botxí: es mostra sorprès i amb por. Aquesta «popularització» dels sants és originària del nord d'Itàlia com a conseqüència del contacte amb moviments reformistes que demanaven un apropament de la religió al poble i intentaven reproduir la vida primitiva dels sants, pensament que es trobaria molt proper a l'orde jerònim.

El fet que aquesta obra es trobés descontextualitzada fa molt difícil determinar el lloc exacte que ocupaven al monestir així com el seu autor, ja que, com hem vist, en la decoració barroca del monestir van intervenir un nombre important d'artistes.

Pel que fa a la seva ubicació, les fonts recullen que diversos quadres foren realitzats per Jaume Grau (a finals del segle XVII) per a les parets de la capella del Sant Crist, i que també dos quadres grans foren realitzats per al presbiteri¹⁸.

Quant a l'autor de l'obra, tenim molt poques dades que ens hi puguin acostar. Jaume Aymar ha assenyalat l'existència de força similituds entre el personatge de Mateu i el del Sant Josep del retaule de Tous, realitzat a finals del segle XVI. Creiem que tot i respondre a una tipologia física similar, l'estil i esperit que anima ambdues composi-



Sant Mateu. (Museu de Badalona. Fotògraf: Albert Cartagena).

cions és totalment diferent. A més, l'obra de Sant Mateu s'ha de datar (per les influències ja esmentades) cap a finals del segle XVII, moment en què al monestir hi treballen Jaume Grau, Juan Gerardo i Pascual Bailón entre d'altres. No cal oblidar tampoc la possibilitat que aquests quadres haguessin estat donats per algun personatge de la comarca, tot i que, encara que s'han documentat alguns llegats amb inventaris d'obres d'art, tots són anteriors a l'execució de les obres.

La figura de Sant Mateu no tenia cap relació directa amb l'orde jerònim i pot resultar estrany que aquest encàrrec hagués estat realitzat per al monestir. Ara bé, cal recordar, que el repertori iconogràfic dels monjos jerònims era molt reduït i que, per aquesta raó, sovint feien seus altres sants propers a la seva ideologia. En relació a Sant Mateu cal tenir en compte que els Jerònims sentien una gran devoció pels Evangelis, que havien estat estudiats, traduïts i difosos per Sant Jeroní. És, per tant, força natural que al monestir de la Murtra se sentís una gran devoció per aquest sant que, tal i com els podia succeir a ells mateixos, havia mort dramàticament mentre difonia l'Evangelí.

NOTES

1. R. Wittkower. *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*. 1ª ed. Harmondsworth, 1958.
2. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París, 1951.
3. ACA. *Monacals d'Hisenda* 3834, fol. 11 rv.
4. J.M. Cuyàs, *Amistad* núm. 119, novembre 1980.
5. J. R. Triadó. *L'època del Barroc s. XVII-XVIII. Història de l'art català*. Vol. V, Barcelona, 1984.
6. *Id.*
7. J. Font i Cussó. «El Sant Crist de Sant Jeroní i la seva capella». Dins *62 articles*. Badalona, 1980.
8. J. Aymar i Ragolta. *El monestir de Sant Jeroní de la Murtra*. Badalona, 1993.
9. J.M. Cuyàs. *Resumen histórico del monasterio de San Jerónimo de la Murtra*. Badalona, 1978.
10. J.M. Cuyàs. *Amistad*, núm. 86, juny 1977.
11. J.M. Cuyàs. *Amistad*, núm. 24, abril 1971.
12. J. Font i Cussó.
13. C. Barraquer. *Las casas de religiosos en Cataluña durante la 1ª mitad del s. XIX*. Vol.I. Barcelona.
14. Estudiat en profunditat per E. Espejo. «Art Barroc a Balanona: Sant Pasqual Bailón». Dins *Carrer dels Arbres*, núm. 3, 1992.
15. J. Aymar i Ragolta. *El monestir de Sant Jeroní de la Murtra*, Badalona, 1993
16. J. R. Triadó. *L'època del Barroc s. XVII-XVIII. Història de l'art català*. Vol. V, Barcelona, 1984.
17. W. Friedlander. *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, 1982.
18. J. Font i Cussó. «El Sant Crist de Sant Jeroní i la seva capella». Dins *62 articles*. Badalona, 1980.

CATÀLEGS DELS FONDS PRIVATS PATRIMONIALS DE LA FAMÍLIA CUYÀS I DE LA FAMÍLIA BLANCH DE L'ARXIU JOSEP M. CUYÀS I TOLOSA¹

M. DOLORS NIETO I SABATER

PRESENTACIÓ

L'any 1993, el Museu de Badalona va rebre en donació l'Arxiu privat de Josep Maria Cuyàs i Tolosa.

En l'acta de cessió de l'arxiu s'esmenta la voluntat i el compromís del donant i del receptor que aquest sigui custodiat, conservat, estudiat i posat a l'abast dels investigadors per a la seva lliure consulta.

Fruit d'aquesta voluntat i compromís, és el treball que es presenta. En l'article tractarem dels catàlegs de dos fons privats patrimonials que són a l'Arxiu Josep Maria Cuyàs: el fons patrimonial de la família Cuyàs i el fons patrimonial de la família Blanch. L'elaboració d'aquests catàlegs fa possible posar a disposició de les persones interessades la documentació generada per aquestes famílies, mercès a disposar d'una eina que permet la consulta i l'estudi dels documents.

ELS FONDS PRIVATS PATRIMONIALS DE LA FAMÍLIA BLANCH I DE LA FAMÍLIA CUYÀS

Aquest treball es va iniciar amb la voluntat d'elaborar un instrument de descripció del fons privat patrimonial de Can Blanch de les Eres, el fons patrimonial més voluminós dels que hi ha a l'arxiu Josep M. Cuyàs, amb la finalitat (ja expressada) de poder posar aquesta docu-

mentació a disposició del públic interessat. Pensàvem que es tractava del fons documental d'aquesta casa badalonina i que els Blanch eren una família pagesa benestant de Badalona. Aviat vam adonar-nos que poc del que pensàvem era encertat.

La barreja de dos fons privats patrimonials

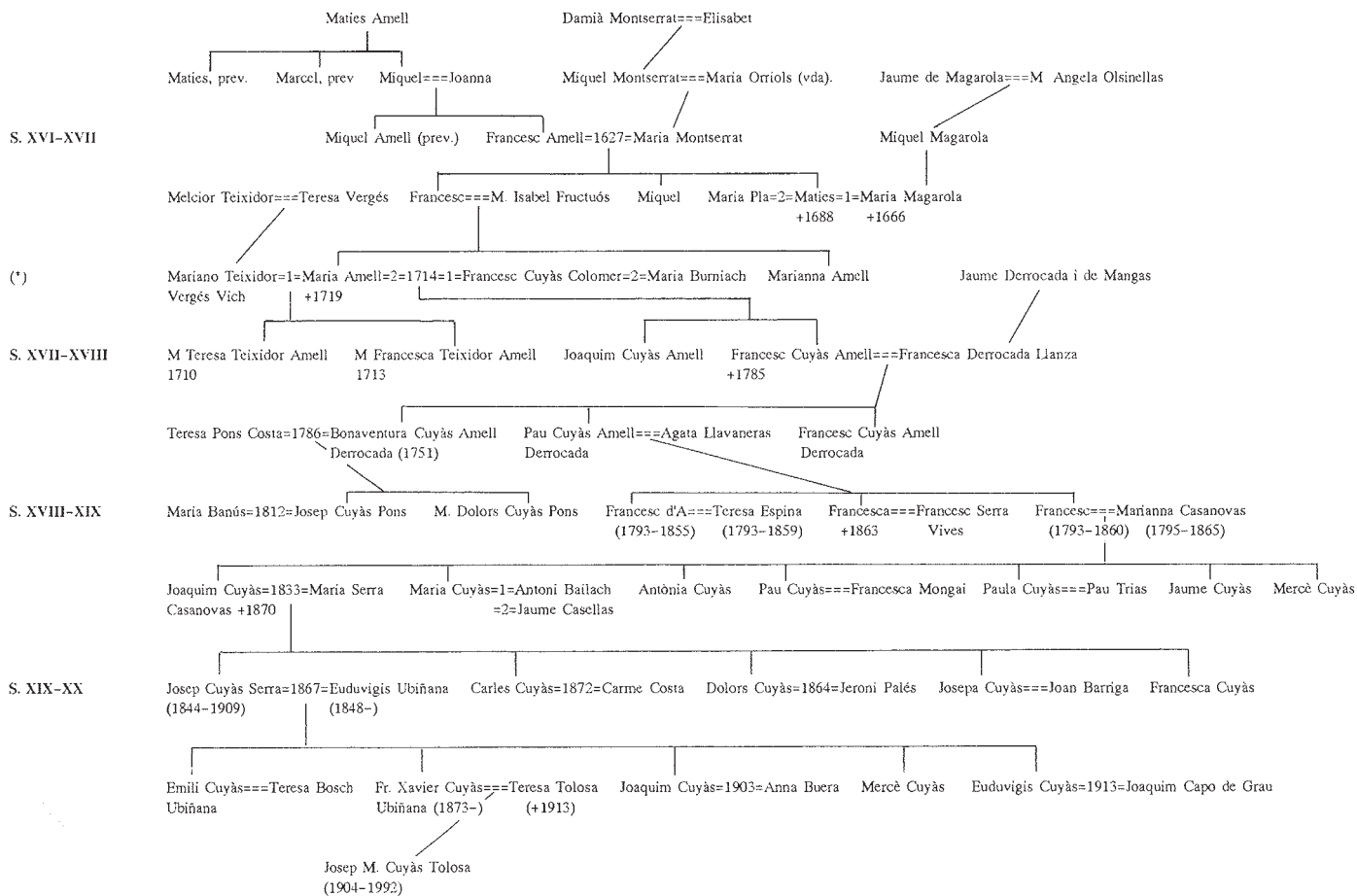
La documentació d'aquests fons es trobava majoritàriament reunida en diversos paquets lligats amb cordill, o agrupada en sobres amb anotacions com: Arxiu Can Blanch de les Eres, Can Blanch de les Eres, documentació Blanch (Bagà), Papers de Tortosa, etc, alhora que també hi havia algun llibre. Això, a primer cop d'ull, ens va fer pensar que es tractava de la documentació d'una família amb les incorporacions i segregacions que la seva pròpia història havia anat formant. A mesura que vam anar remenant una mica més, vam adonar-nos que no era exactament així.

El fons documental que Josep M. Cuyàs tenia agrupat amb el nom de Can Blanch de les Eres, ha resultat ser el fons documental de dues famílies que no tenen res a veure entre elles: la família Blanch i la família Cuyàs. Malgrat això, no és completament estrany que la documentació estigués barrejada.

L'any 1913, Euduvigis Cuyàs Ubiñana, tia de Josep M. Cuyàs Tolosa, es va casar amb Joaquim Capo de Grau, que era el propietari de Can Blanch de les Eres. Amb aquests va anar a viure Josep Cuyàs Serra,

avi de Josep M. Cuyàs. Suposem que l'interès d'aquest últim per la història va ser el que facilità que el seu oncle li donés els papers que hi havia a la casa (a la casa de Badalona dels Blanch), que ja no devien servir i que, com es veurà, daten fins a final del segle passat. Més endavant, Cuyàs els devia agrupar amb els papers i documents mateixos que conservava de la seva família. Aquest fet explica que, entre el conjunt de paquets lligats amb el nom de Can Blanch de les Eres, s'hi trobés la documentació de les dues famílies.

D'altra banda, en anar estudiant la documentació de la família Blanch, hem sabut que es tracta d'una família resident a Barcelona, que els seus membres tenen el títol de ciutadans honrats, i que són professionals (metges i doctors en dret) que, en un moment donat, enllacen amb membres d'altres famílies –també professionals– originàries de Bagà i que, pel que fa a la casa de Badalona, aquesta no és més que una propietat antiga que s'ha anat mantenint al patrimoni.



Arbre genealògic de la família CUYÀS. (*) El 1720 neix Francisc, fill de Francisc Cuyàs Colomer i Maria Cuyàs Colomer i Burniach.

LES FAMÍLIES CUYÀS I BLANCH

Procurarem, aquí, fer un breu repàs de la identitat i de la història d'aquestes dues famílies, realitzat a partir de la documentació de què disposem.

La família Cuyàs

La documentació d'aquesta família abraça des de mitjan segle XVII fins a final del segle XIX. En total es tracta d'uns 150 documents en suport paper que ocupen només 0,20 m lineals.

El conjunt documental és, doncs, força reduït, fet que fa difícil saber de les relacions familiars al llarg d'aquests anys, o de les ocupacions dels seus membres.

De fet, no podem parlar de la família Cuyàs fins a l'any 1714, quan Francesc Cuyàs Colomer es casa amb Maria Amell Fructuós.

Dels Amell només sabem que eren residents a Barcelona i que tenien propietats a Sant Andreu del Palomar.

Els Cuyàs són pagesos de Sant Genís de Vilassar. Podria ser que, en unir-se en matrimoni Maria Amell amb Francesc Cuyàs Colomer, el patrimoni de Maria fos més important atès que, sovint, el cognom Amell es fa servir davant del cognom Cuyàs.

Al segle XVIII hi ha un buit de documentació, i això fa difícil entendre la unió de les dues famílies i l'evolució de la primera generació.

A finals del segle XVIII, els Cuyàs Amell Derrocada semblen ben instal·lats a Sant Genís de Vilassar on, essent pagesos primer i comerciants de teixits més endavant, incrementen el seu patrimoni immobiliari tot i que, segurament, no ha estat mai massa important.

És a mitjan segle XIX que Joaquim Cuyàs Casanovas, fabricant de teixits, es trasllada a viure a Badalona, on instal·la un cafè. A partir d'aquest moment aquesta branca de la família viurà a Badalona i s'ocuparà en el sector comercial.

La família Blanch

El fons documental de la família Blanch és, fonamentalment, dels segles XVII, XVIII i XIX, tot i que hi ha alguns documents del segle XVI i, fins i tot, de final del segle XIV. Disposem de documentació pertanyent pròpiament a la família Blanch des del final del segle XVII. El conjunt del fons és format per poc més de 3000 documents en suport paper i uns 20 pergamins, i ocupa 2 m lineals.

S'ha comentat ja que es tracta d'una família resident a Barcelona, que els seus membres tenen el títol de ciutadans honorats i s'ocupen en professions liberals, que a finals del segle XVIII emparenten amb una família procedent de Bagà, també de professió liberal, i, posteriorment, a mitjan segle XVIII i durant el segle XIX emparenten amb membres de famílies militars, amb el casament d'algunes de les dones de la família.

Els Blanch passen progressivament d'ocupar-se en activitats comercials (Andreu Blanch és sastre, i el seu fill Josep és negociant), a dedicar-se, després, a professions liberals (Jacint Blanch és doctor en medicina, el seu fill Josep és doctor en lleis, el nét Josep A. servirà força anys a l'exèrcit i constarà sempre com a ciutadà honorat, mentre que Esteve Fèlix Blanch exercirà de causídic).

Els seus recursos econòmics provenen de la seva activitat professional i, també, de les rendes de les propietats immobiliàries incorporades al patrimoni per herència i compra, algunes de les quals exploten directament a través d'un masover, però sobretot els rendeixen econòmicament per l'establiment en emfiteusi a un tercer. Una font important d'ingressos els prové de l'activitat prestadora reflectida en censals i, encara una darrera font d'ingressos, de l'ocupació de diversos càrrecs públics (receptor del dret de bolla, regidor de l'Ajuntament de Barcelona).

L'any 1754, Josep Blanch Oms es casa en segones núpcies amb Antònia Ferrusola, filla de Grau Ferrusola, un notari originari de Bagà i instal·lat a Barcelona, i de Teresa Forés, filla també d'un notari de Bagà. Aquest casament uneix una família, la Ferrusola, amb una forta tradició en la professió de notaris, en l'administració de patrimonis aliens i en l'ocupació de càrrecs públics, amb una altra, la Blanch, que tot just feia una generació havia entrat en el món de les lleis, però ben relacionada a Barcelona pel seu títol de ciutadans honorats.

Antònia Ferrusola acabarà incorporant al patrimoni de la casa Blanch, una part important del de la seva família, en ser nomenada hereva d'un oncle seu, prevere, i en heretar els béns dels seus pares, mercès a uns convenis fets amb Teresa Jordà Ferrusola, germana seva i hereva dels béns dels seus pares, que no ha tingut fills.

Sigui quina sigui la branca familiar, el patrimoni és important i els conflictes judicials entre els seus membres, motivats per herències i transmissions patrimonials, i entre aquests membres i tercers, motivats per deutes i també per la possessió final de la propietat, informen a bastament d'aquest valor patrimonial.

Interessa remarcar, també, que en les relacions familiars no falten les disputes entre els membres, més enllà de les degudes al patrimoni,

documentades en processos eclesiàstics de separació matrimonial, de denúncia per estupre, de recerca de filiació, etc.

Durant el segle XIX, a partir de la mort de Josep A. Blanch Ferrusola, la documentació conservada minva totalment i, de fet, desapareix tota aquella que fa referència al patrimoni, sense que en coneguem la raó. Pensem que potser la documentació que ens ha arribat és aquella que, per algun motiu va quedar deixada a la casa de Badalona perquè ja no era necessària per a l'administració del patrimoni; en tot cas, llevat d'alguna informació dispersa, la documentació de la família Blanch acaba quan Esteve Fèlix Blanch Ferrusola es fa càrrec de l'herència.

LA CLASSIFICACIÓ DELS FONS

Els dos fons patrimonials que hem treballat no ens han arribat amb cap mena de classificació pròpia ni tampoc ens ha arribat cap referència d'anteriors classificacions. Així, doncs, hem organitzat el fons des d'una classificació que li és aliena.

La classificació del fons de la família Cuyàs i la classificació del fons de la família Blanch són estructurades de la mateixa manera. Per tant, expliquem aquesta classificació indiferentment que es tracti d'un o altre fons, per bé que el volum del fons de la família Blanch ens obliga a una major especificitat.

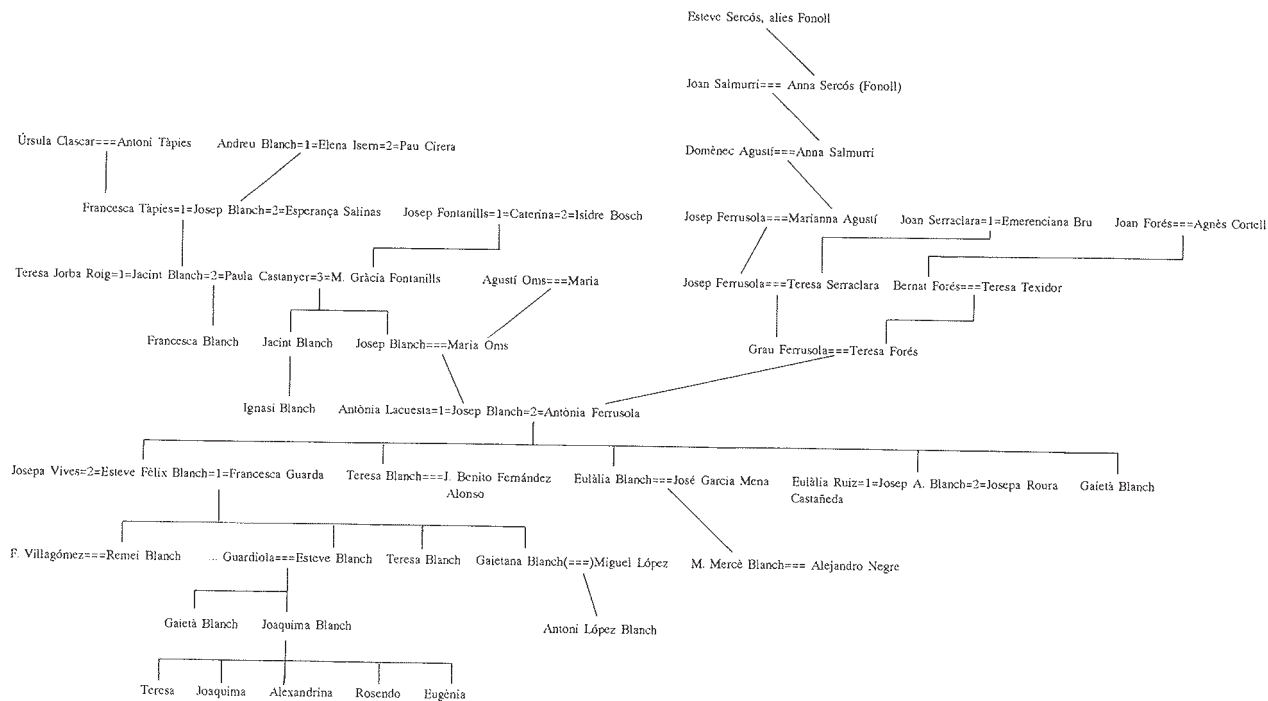
S. XV-XVI

S. XVI-XVII

S. XVII-XVIII

S. XVIII-XIX

S. XIX-XX



Joaquim Capó de Grau (*)=== Euduvigis Cuyàs Ubiñana

Arbre genealògic de la família BLANCH. (*) Joaquim Capó de Grau és net de Joaquina Blanch Guardiola, però no sabem de qui és fill.

Com es pot apreciar en les classificacions que figuren com a annex 1 i com a annex 2, aquestes s'estructuren en quatre grans blocs: documentació familiar, documentació patrimonial, documentació judicial i altra documentació. Els tres primers blocs són comuns als dos fons, mentre que el darrer només existeix al fons de la família Blanch per raó de les seves característiques pròpies.

Documentació familiar

Per definir-la breument, direm que inclou tota aquella documentació que té a veure amb les persones físiques i el seu cycle vital, i amb les relacions entre aquestes persones físiques en l'entorn de l'espai familiar.

Els apartats que formen aquest bloc segueixen, en la mesura possible, el cycle vital de les persones (del naixement a la mort) i agrupen, cada un d'ells, tota aquella documentació vinculada a cada una de les situacions d'aquest cycle.

En el cas de la família Blanch, s'han fet uns apartats específics de tutories i de marmessories que recullen i mantenen la documentació que es conservava sota aquests epígrafs.

També en el cas de la família Blanch s'ha diferenciat per «tipologies» la documentació derivada de la mort (testaments, heretaments, codicils, etc) perquè ens va semblar que facilitava la comprensió d'aquesta documentació, alhora que ens permetia reflectir i mantenir com a grup un conjunt existent de documents que tenen a veure amb l'activitat duta a terme per la persona successora, per complir allò més personal establert en els testaments: pagament de deutes, encàrrec de misses, etc (apartat 1.7.4).

Una menció especial mereix la correspondència. La dispersió de persones i de contingut així com la impossibilitat de separar la correspondència de caire estrictament personal de la de caire patrimonial (la que té a veure amb la gestió del patrimoni) ens ha fet optar per determinar un apartat específic de correspondència. Aquesta documentació s'ha ordenat en funció de l'emissor-receptor i cronològicament.

Documentació patrimonial

El segon bloc inclou la documentació que fa referència al patrimoni familiar (mobiliari o immobiliari). En aquest cas els apartats de la classificació diferencien les grans funcions derivades de la disponibilitat d'un patrimoni: l'adquisició i la transmissió del patrimoni, l'endeutament o la seva pèrdua, i el seu control i administració.

La documentació s'ha agrupat i ordenat seguint aquestes funcions, dividint-se tipològicament quan s'ha entès que aquesta divisió facilitava l'entesa del conjunt.

Hem optat per situar els rebuts i les èpoques de censos i censals juntament amb la documentació del crèdit i l'endeutament, de la qual entenem que són part. La barreja conceptual entre cens i censal que es desprèn de la mateixa documentació, no ens ha permès separar la manifestació d'una operació de crèdit d'una altra de pagament per l'usdefruit d'una propietat. Així, doncs, no hi ha hagut altre remei que mantenir agrupada la documentació. Aquests rebuts s'han descrit com a unitat documental segons el fet al qual es refereixen.

També hem diferenciat (quan n'hi ha hagut un grup suficient) els rebuts i les èpoques amb la voluntat de facilitar-ne la consulta.

En aquest bloc s'inclou, també, altra documentació que té a veure amb el patrimoni però no pas amb les seves funcions essencials. Ens referim a la documentació que testimonia els actes generats per les relacions feudals, la pressió fiscal de l'estat sobre els patrimonis (a vegades, sobre les persones) i també les fundacions pietoses o els beneficis nodrits o nodridors dels béns familiars.

També hem incorporat el conjunt de documentació que fa referència a l'atorgament a una segona persona de la capacitat de gestió, defensa o administració dels interessos patrimonials.

Documentació judicial

Els conflictes en les relacions personals interfamiliars, en la defensa del patrimoni, etc han generat un important nombre de documentació que hem agrupat sota un únic concepte de causes i/o processos judicials sense diferenciar la instància judicial en la qual es tramita.

En aquest apartat, hem incorporat els trasllats de plets, i també documentació diversa (esborranys de declaracions, comunicacions de denúncies, etc), agrupant-les segons el fet concret que tracten.

Com ja havíem fet pels rebuts de censos i censals, en el bloc de la documentació judicial hem incorporat un apartat que recull les èpoques i els rebuts de les causes i dels processos judicials perquè entenem que era l'espai on tenien sentit ple.

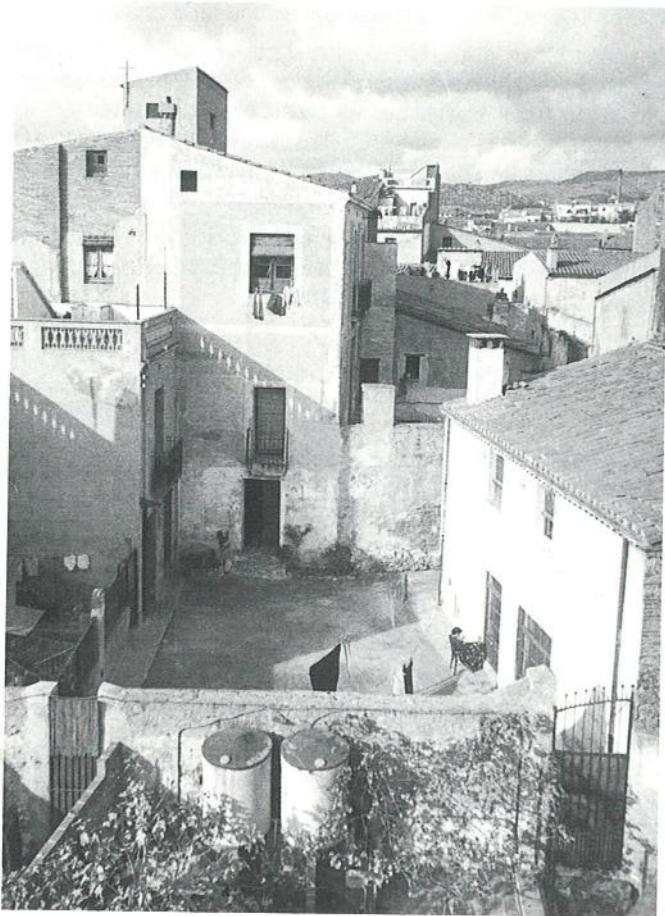
Altra documentació

Hem dit ja que aquest bloc només existeix en el fons de la família Blanch. Incorpora la documentació generada pels membres de la família en funció de la seva activitat personal o professional, però fora del marc familiar.

DESCRIPCIÓ DE LA FITXA DEL CATÀLEG

Per a la descripció de cada un dels documents (en alguns casos, conjunt de documents), s'ha seguit el criteri de descripció d'informació següent.

1. En primer lloc, cada fitxa del catàleg i cada unitat documental (document solt o conjunt de documents) tenen un número que els identifica i els comunica. Aquesta numeració és correlativa del primer al darrer document del fons i fitxa del catàleg.



Can Blanch de les Eres. (Museu de Badalona: Arxiu Josep M. Cuyàs i Tolosa).

2. Pel que fa a la descripció del document, en primer terme apareix el bloc de la datació descrita en dos elements: la data pròpiament (any, mes i dia) i el lloc.

Un segon bloc d'informació és el que descriu la tipologia i el contingut del document. Aquesta informació, s'ha procurat que fos sempre breu i precisa i, en cap moment s'ha pretès fer una ressenya del document.

El tercer bloc esmenta l'autor del document.

Finalment, algunes fitxes de catàleg tenen una quarta entrada que s'ha usat per anotar-hi alguna observació: relacionar un document en suport pergamí, relacionar un llibre, manifestar l'existència d'altres còpies, la relació amb un altre document, etc.

Aquests són els punts pel que fa a la descripció de la fitxa. Convé, però, remarcar altres aspectes del catàleg que acabaran d'ajudar a entendre el seu funcionament.

En cada un dels apartats de la classificació la documentació és ordenada cronològicament. Quan es tracta d'una unitat documental formada per més d'un document, la data inicial és la que serveix per establir l'ordre cronològic.

En alguns casos el document no és solt, sinó que va cosit amb altres documents, o en conté d'altres. Quan s'ha donat aquest cas hem optat (llevat que es tracti de documentació d'una causa judicial, o d'una agrupació de documents referida a un fet concret i formada bàsicament per rebuts), per fer, també, la descripció d'aquests altres documents. Això no obstant, aquests documents es descriuen en la mateixa fitxa que el primer i, per tant, formen part del mateix número d'identificació.

El catàleg és en català sempre, sigui quina sigui la llengua emprada en el document, i no es fa mai cap referència a la llengua del document.

El nom de les persones (no els cognoms) i dels llocs també són en català i s'ha procurat normalitzar-los al català actual; només s'ha deixat en castellà algun nom de persona o de lloc que, certament, no havia de ser traduït.

NOTES

1. L'elaboració d'aquests catàlegs ha estat l'objecte del treball final del Màster en Arxivística de la Universitat Autònoma de Barcelona, organitzat amb el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Associació d'Arxivers de Catalunya.

Annex 1:

Classificació del fons família Cuyàs

1. Documentació familiar

- 1.1. Naixements i baptismes.
- 1.2. Matrimoni: capítols matrimonials, èpoques de dot, etc.
- 1.3. Defuncions i enterraments.
- 1.4. Testaments, heretaments i codicils (legítimes, inventaris, disposicions familiars).
- 1.5. Situació militar.
- 1.6. Diversos.

2. Documentació patrimonial

- 2.1. Creació i evolució del patrimoni: transmissions, compres, vendes, permutes, arrendaments, etc).
- 2.2. Crèdits i endeutaments.
 - 2.2.1. Rebuts de pensió de cens.
- 2.3. Administració.
- 2.4. Impostos.

3. Documentació judicial

Annex 2:

Classificació del fons família Blanch

1. Documentació familiar

- 1.1. Naixements i baptismes.
- 1.2. Confirmació.
- 1.3. Tutories.
- 1.4. Matrimoni: capítols matrimonials, èpoques de dot, etc.
- 1.5. Estat religiós.
- 1.6. Defuncions i enterraments.
- 1.7. Testaments, heretaments i codicils (legítimes, inventaris, disposicions familiars).
 - 1.7.1. Testaments.
 - 1.7.2. Inventari post-mortem.
 - 1.7.3. Sentències d'adjudicació de béns.
 - 1.7.4. Èpoques i rebuts despeses defunció i testament.
 - 1.7.5. Altres.
- 1.8. Marmessories.
- 1.9. Estudis.

1.10. Correspondència.

1.11. Diversos.

2. Documentació patrimonial

- 2.1. Documentació general.
- 2.2. Creació i evolució del patrimoni: transmissions, compres, vendes, permutes, arrendaments, etc.
 - 2.3. Crèdits i endeutaments.
 - 2.3.1. Censals.
 - 2.3.2. Debitoris.
 - 2.3.3. Rebuts de pensió de censos i censals.
 - 2.4. Administració.
 - 2.4.1. Rebuts.
 - 2.4.2. Botiga Josep Benet i Cia.
 - 2.5. Atorgament de poders.
 - 2.6. Capbreus i rendes feudals.
 - 2.7. Contribucions públiques, impostos, etc.
 - 2.8. Beneficis, causes pies.

3. Documentació judicial

- 3.1. Causes i/o processos judicials.
- 3.2. Rebuts de causes i/o processos judicials.

4. Altra documentació

- 4.1. Procuradories.
- 4.2. Càrrecs.
- 4.3. Professió.

ELS CENT ANYS DEL PLA PONS

JOSEP M. SABATER I CHÉLIZ

1. El Pla Pons: un instrument limitat però important

Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche, Escala de 1 por 2.000, Badalona, 15 de agosto de 1895, El Arquitecto municipal, (signat) Juan Bta. Pons¹.

Aquest plànol és l'únic document que es coneix. I és molt probable que no estigués acompanyat de res més: ni memòria, ni ordenances, ni cap altre document. Segons el breu comentari que fa Josep Fradera a la Memòria del seu *Proyectos de ensanche y de reforma interior de la ciudad de Badalona* (1930), el plànol va ésser aprovat per l'Ajuntament, però no es va seguir el procediment necessari per a la seva aprovació segons les lleis vigents aleshores sobre eixamples de poblacions (Llei de 1876 i reglament d'un any més tard) o sobre reforma interior (del mateix any 1895).

Aquest plànol, en definitiva un traçat d'alineacions de carrers i illes, sense indicacions de rasants, ni usos, ni regulacions de la parcel·lació, ni ordenació de l'edificació, és el que denominem, amb una certa pompa, el *Pla Pons*.

I, certament, dins de la migradíssima història del planejament urbanístic de Badalona, aquest *Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche* té la virtut indubtable d'ésser el primer instrument urbanístic de la ciutat que s'ha conservat. Fins i tot es podria afegir que és el primer document pròpiament *tècnic*, amb rigor en la planimetria i en la morfologia, ja que els plànols anteriors coneguts i datats –a més de no tenir cap intenció ordenadora o normativa– són encara representacions instrumentalment ingènues de la ciutat.

D'altra banda, és evident que podem reconèixer a bastament les traces del *Pla Pons* en bona part de la ciutat (especialment al Gorg, al Progrés i al Raval; i, amb més distorsions, a Bufalà). Tot i el seu caràcter de *document intern municipal*, sense validesa oficial o legal, és evident que la ciutat s'ha construït en bona part seguint la trama dibuixada al plànol de Joan Bta. Pons, respectant o a partir de les seves alineacions, amplades de carrers i alguna de les escasses singularitats de la trama. Hi ha un document de 1934 que és revelador d'aquesta pràctica:

«HONORABLE SENYOR:

«En quant a l'encàrrec verbal perquè s'expliqués d'una manera explícita a què obeeïren les diferents Urbanitzacions particulars a Badalona i l'estat actual en què es troben, el sotasignat Arquitecte Municipal interí d'aquest Ajuntament

«EXPOSA:

«Que a Badalona no existeix cap pla oficial que estigui aprovat, tant de la part referent al casc central com a la referent al seu eixampliment.

«L'Arquitecte Municipal senyor Joan Bta. Pous (sic), a l'any 1895 va confeccionar un pla titulat «Plano General de la Ciudad de Badalona y su Ensanche» a l'Escala 1/2000. El qual va ésser entregat el 15 d'agost de 1895, no essent aprovat per la superioritat; de totes maneres aquest va servir de base perquè a l'any 1908 l'Arquitecte senyor Juli Batllewell fes la rectificació d'un carrer a l'Estació de Mercaderies de la Companyia M.Z.A. rectificanc ensem les amplades dels carrers 5-7-9 que van de la Carretera de Madrid a França per la Jun-

quera al carrer Indústria, pla que va ésser aprovat per l'Ajuntament amb data de (...) de l'any 1910, com també el dit l'Arquitecte senyor Juli Batllellé va fer un estudi en els terrenys de «Cal General» [o] Urbanització Casagemas.

(...)

«El que em plau comunicar-li per al seu coneixement i als efectes que escaiguin.

«Visqui molts anys.

«Badalona, 9 de març del 1934.

«L'sotassinat Arquitecte Municipal interí.»

[signatura il·legible]

No és estranya aquesta empremta tan forta si fem un ràpid esbós de la història urbanística de Badalona:

1. L'any 1746, la vila de Badalona era constituïda bàsicament pel nucli de la Sagrera, l'actual Dalt de la Vila (amb 108 cases), el nucli de Baix a Mar (les «barraques de mar de la sagrera», amb 20 cases), i altres assentaments seguint eixos de comunicació: Camí ral (33 cases), riera de Martí Pujol (2 cases) i carrer del Rector (14 cases)².

2. Durant la segona meitat del segle XVIII i la primera del segle XIX s'assisteix a l'ocupació dels sorrals entre Baix a Mar i Dalt de la Vila, i entre les rieres de Matamoros i d'en Folch (Martí Pujol): l'Arenal,



Plànol de Badalona sense nom ni data. Pel grau de consolidació de l'edificació, és anterior al Pla Pons.

part del que avui entenem com a Centre. La trama resultant, segons una retícula ortogonal força endreçada, reclama l'existència d'algun instrument d'ordenació per ara desconegut per nosaltres.

És cert que les trames ortogonals han estat un recurs molt utilitzat a l'urbanisme, especialment on s'ha construït sobre un terreny lliure i sense preexistències històriques, constriccions morfològiques o d'altres tipus. Vénen a ésser, aleshores, una solució natural de divisió en lots del terreny, que permet tanmateix la singularització de determinats llocs de la nova ciutat: les fundacions romanes, les catalanes a Mallorca³ o les ciutats americanes dels Àustries en serien un exemple paradigmàtic. A més, a l'Arenal s'ha de plantejar, possiblement, la influència de l'urbanisme dels Borbons, més de la propera Barcelona (plànol de 1782) que d'altres concepcions més elaborades i llunyanes de les fundacions de Carles III.

Però crec que, tanmateix, totes aquestes circumstàncies o raons han de cristal·litzar finalment en una traça prèvia, si s'ha de produir un conjunt ordenat i regular com és el cas de l'Arenal, llevat del primer nucli original de Baix a Mar. Efectivament, si s'analitza el plànol d'aquesta zona, s'observen dues parts bastant diferenciades: el nucli inicial dels carrers i carrerons del final del carrer del Mar (Santa Anna, Sant Llorenç, Sant Carles, Sant Joaquim, Santa Teresa, Cortijo i Tey), de traça i interdistància que suggereix un assentament espontani o menys planificat, i la resta, on sembla clara la determinació prèvia –amb cordill– d'alineacions de carrers i illes de cases, respectivament a una tipologia de casa i badiu, amb alguna parcel·lació extremadament llarga per la presència de corders.

3. A partir de la segona meitat del segle XIX (amb la fita significativa del 1848: ferrocarril Barcelona-Mataró) es produeix un assentament industrial que depassa el desenvolupament manufacturer local (petit tèxtil i corderies) i que s'explica com a conseqüència de l'expansió industrial de Barcelona i la colonització del territori immediat segons diferents eixos: a l'eix costaner, s'ocupa primer la plana entre la Ciutatella barcelonina i el Besòs (Sant Martí de Provençals, «el Manchester de Barcelona»⁴); després, el pla de Badalona, especialment els terrenys lliures compresos entre el riu Besòs i la riera de Jornet o dels Freres (Sant Joan), i entre la carretera o Camí Ral i el mar. Anotem algunes d'aquestes implantacions: la filatura de Carbó i Vinyes (1840), que va instal·lar la primera màquina de vapor de la ciutat, abans de 1850; la fàbrica de xarols, hules i encerats Le Boeuf (1850); la fàbrica de gas Josep Jaurés (1866); «El Cristall» (Farrés i Cia, 1866); Bosch i Grau «Anís del Mono» (1868); la fàbrica d'adobs Cros (1875); la refinaria de petrolis de Suari, Canals i Cia, després Deustch i Cia, la primera d'Espanya (1879); la refinaria de sucre Fontrodona i Castelló (1865); etc.

Discutirem més endavant les pautes d'implantació d'aquestes indústries. Acceptem, de moment, que es van establir seguint les antigues parcel·lacions agrícoles i les directrius dels camins rurals i cursos d'aigua.

4. A finals del segle XIX, exactament el 1895, apareix un intent de planejament urbanístic: el *Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche*, de Juan Bta. Pons. Instrument imperfecte, com ja s'ha dit: només consta d'un plànol d'alineacions i, encara que aprovat pel municipi, no té l'aprovació superior i, per tant, li manca capacitat legal per obligar.

5. Hi ha constància de la confecció d'un nou planejament de la ciutat: *Plano general de la Ciudad de Badalona por los Arquitectos Juan Amigó⁵ i J. Maymó*, que va ésser lliurat a l'Ajuntament amb data 29 de novembre de 1918, però tampoc no va ésser aprovat⁶, si bé Joan Amigó devia prendre alguns dels seus trets en plans de detalls posteriors.

6. A partir de 1910, però especialment després de la Gran Guerra, apareix un fenomen nou, ara d'arrel bàsicament local: l'aparició d'una febre d'«urbanitzacions particulars». Un total de 49 foren aprovades entre 1910 i 1933, de les quals 42 ho foren entre 1921 i 1925. En realitat es tracta d'urbanitzacions molt petites, sense cap lligam, moltes vegades pures activitats de parcel·lació de finques rústiques, sense que el promotor hi faci cap obra d'urbanització o ni tan sols es realitzi l'assenyalament de les rasants⁷. Més del 75% d'aquestes «urbanitzacions particulars» que hem identificat se situen fora de l'àmbit del *Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche*, i una mica més del 25% són a dintre i poden ésser interpretades, per tant, com a modificacions o desenvolupaments de detall.

7. Els anys trenta⁸, com a colofó de la vigorosa campanya d'urbanització i obres públiques que va realitzar l'Ajuntament primoriverista de Pere Sabaté, l'arquitecte Josep Fradera Botey va preparar un fastuós document de planejament: *Proyectos de ensanche y de reforma interior de la ciudad de Badalona*, amb un plànol 1/2.000 (deu fulls) i una extensíssima Memòria. No sabem si hi havia ordenances d'edificació, que, en tot cas, no han estat localitzades⁹.

Barreja d'incerts, utopies i retòrica, el Pla Fradera, concebut per la Dictadura, va ésser aprovat el 9 de desembre de 1936 per un Ajuntament de ben diferents posicions polítiques: el batlle era Frederic Xifré (ERC) i la composició de la resta del consistori comprenia quatre regidors de la CNT, dos del PSUC, un d'ERC, un del POUM, un d'ACR i un d'UR¹⁰. Aquesta aprovació extemporània –en temps i en contingut– constitueix un bonic tema d'investigació; assenyalem, de

moment, que el nou consistori no portava gaires mesos al front de l'Ajuntament, i que, paral·lelament també es va aprovar un Decret de col·lectivització de l'habitatge¹¹.

Tant per realisme com segurament per qüestions de procediments i com a vindicació política, el pla de Fradera va ésser oblidat després de la guerra, sense que deixés pràcticament rastre sobre la ciutat¹².

8. A partir del final de la guerra s'inicia un procés de fort creixement demogràfic i constructiu, acompanyat d'una activitat urbanística raquítica i una intervenció sobre el procés consentidora, amb el resultat ja conegut de desgavell: la Salut, Sant Crist, Sistrells, la Bassa, el Fondo, etc. A falta de planejament urbanístic, els nous barris creixen sobre l'estructura migrada d'aquelles «urbanitzacions particulars» dels anys vint, multiplicant els problemes i les mancances en funció de l'increment de la intensitat de l'edificació. La part de la ciutat que va sortir menys malparada va ésser la plana sud-occidental, on les pautes del *Pla Pons* i la morfologia del terreny continuaven mantenint un ordre urbà d'una certa dignitat; ara bé, possiblement per raons de preu del sòl i format del parcel·lari, la pressió del procés d'edificació destinat a habitatge de classes baixes es va orientar cap als barris alts ja esmentats.

9. Els cinquantes són anys crucials. El 1953 marca una fita important: s'aprova el *Plan de ordenación de Barcelona y su zona de influencia*¹³, dins de la qual es troba Badalona. El 1955 es constitueix la *Comisión de Urbanismo de Barcelona*, com a autoritat urbanística única dels 27 municipis de la «comarca de Barcelona». El 1956 s'aprova la *Ley del régimen del suelo y ordenación urbana*.

És la primera vegada que Badalona disposa d'un planejament general, que cobreix tot el territori. Els instruments d'ordenació urbana ja no són simplement les alineacions i rasants, i les ordenances municipals: s'aplica el zoning, amb indicació d'usos, intensitats, tipologies edificatòries i paràmetres normatius de l'edificació. Els nous sectors urbans han de planificar-se amb plans parcials (substitució dels vells eixamples) i aquests plans estan sotmesos a l'autoritat de la *Comisión de Urbanismo de Barcelona*. Tot i les perversions que va patir el sistema, Badalona havia entrat a l'urbanisme modern.

El que segueix a partir d'aquí (els plans parcials de Nova Lloreda, de Llefià, les actuacions públiques de Sant Roc i de Pomar, el *Pla General Metropolità* de 1976, Montigalà, etc) són temes apassionants, però que ja no tenen a veure amb aquest article.

Perquè on volíem arribar és que fins a l'any 1953, Badalona no té de debò instruments urbanístics que permetin construir ordenadament la ciutat, no té planejament general, no té un projecte total de ciutat

–bo o dolent, autòcton o metropolità, propi o imposat–. Ja hem assenyalat la manca de capacitat legal per obligar del *Pla Pons*: va ésser modificat quan convenia per uns projectes d'«urbanitzacions particulars» que, segons tots els comentaris tècnics contemporanis, tenien un rigor tècnic molt baix: doncs haurem de concloure que les seves alteracions van ésser conseqüència de concessions als interessos immobiliaris del moment. Tampoc no podien, a partir d'aquest document sense aprovació, posar-se en marxa instruments d'urbanització com les *Comisiones de ensanche* que van realitzar l'eixample de Cerdà (mig segle abans!)¹⁴, la gestió urbanística es basava en eines primitives i precàries. En definitiva, el creixement de la ciutat des de 1895 (~18.000 habitants) fins a 1953 (65.937 habitants) se suporta només en la capacitat municipal de conducció quotidiana de les iniciatives d'edificació segons regles informals i pautes no formalitzades.

I tanmateix..., com diem, bona part de la ciutat de Badalona respon al dibuix de Joan Bta. Pons. Ultra polítiques casolanes, improvisacions i pressions interessades, el *Pla Pons* va ésser la pauta d'ordenació de la ciutat o, almenys, d'una part de la ciutat. Ni el *Plano general de la Ciudad de Badalona por los Arquitectos Juan Amigó i J. Maymó* ni el pretensió *Proyectos de ensanche y de reforma interior de la ciudad de Badalona*, de Josep Fradera han estat el referent de la intervenció municipal sobre el procés de construcció de ciutat. Al contrari, durant els 58 anys que hi ha entre el 1895 i el 1953 el *Pla Pons* ha estat, com a *document intern municipal*, una eina d'ordenació del creixement de Badalona, ha salvat l'absència d'un planejament urbanístic oficial i executiu¹⁵.

2. Característiques del Pla

El *Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche* no és un planejament general. No oblidem la tècnica contemporània dels «eixamples»: extensió de la ciutat original, sense pretensió d'ordenar els àmbits periurbà i rural. L'intent de controlar tot el territori i amb un abast no tan sols referit a l'edificació, sinó també als usos i a la seva intensitat, serà posterior.

Per tant, el *Pla Pons* es limita a preveure la trama urbana sobre la plana de Badalona: els terrenys plans i poc elevats d'aportació fluvial i marítima compresos entre els turons i les terrasses de peu de mont de la Serralada de Marina i el mar. Pel nord-est s'arriba fins al terme municipal de Montgat; pel sud-oest, en canvi, la retícula es perd a l'alçada de l'actual carrer Juli Galve Brussons, a uns 500 metres de Sant Adrià de Besòs. Cap al nord-oest, cap a la muntanya, el límit del Pla coincidiria –si fa no fa– amb l'actual autopista A-19, només amb una excepció: la prolongació turons amunt entre la Riera de Canyet i

la prolongació del carrer Prim (Bufalà), possiblement per recollir algunes tensions de creixement ja existents.

De fet, és com si es plantejés l'extensió del casc urbà de la ciutat segons tres eixos independents: dos paral·lels al mar, en direcció a Barcelona i Montgat; un tercer d'ortogonal, seguint la cresta dels turons entre les rieres de Canyet i Matamoros.

L'exemple del sud-oest és el més potent: la retícula està formada per nou carrers segons una directriu sud-oest/nord-est, i 20 carrers transversals complets, amb traça des del ferrocarril fins a la vora dels turons (més alguns d'altres secundaris, que no travessen tota la trama)¹⁶. Els carrers longitudinals no són estrictament paral·lels, sinó que formen un feix lleugerament convergent cap al nucli central de Badalona i divergent en direcció al Besòs, on la plana s'obria i guanyava amplada; amb interdistàncies entre elles d'aproximadament 100+120 metres, amb algun cas inferior (80 m). Les seves amplades són de 10 metres, llevat de tres de centrals i equidistants, Indústria, Guifré i Diputado Ferratges (actual Marquès de Montroig), que en tenen 12 i estan arbrats. El sistema de carrers transversals és sensiblement ortogonal a l'anterior, llevat de la zona contigua a l'àrea més edificada, on es respecta la directriu de la parcel·lació rústica consolidada totalment o parcialment per l'edificació, i d'algun cas poc explicable (carrer núm. 7, avui Sant Lluc). La interdistància és variable, segons una llei que comentarem més endavant, i l'amplada tipus és de 10 metres, si bé entre el carrer Roger de Flor i Martí Pujol n'hi ha bastants de 8 metres, i el carrer Ponent en té 12. Com a elements vials singulars, que no responen a la retícula, trobem la riera de Jornet, la carretera de Madrid a França i el sistema del ferrocarril i la seva doble calçada lateral; a la faixa entre la línia fèrria i el mar es perden bona part dels carrers transversals, potser per la presència ja consolidada de força indústries o per un cert oblit lligat a la consideració que es tracta d'espais marginals.

Pel que fa a la resta, el traçat s'adapta amb habilitat sorprenent a les preexistències, en la major part d'edificis fabrils, deformant la trama per tal d'evitar afectacions i dificultats.

Els espais singulars són escassos: tres places, la Plana del Corb¹⁷, la plaça Torner, i una tercera situada a l'extrem sud-oest, totes aconseguides com a illes buides sense alteració de la retícula. I ja no resten altres espais públics que els que són cruïlles singulars: les dels carrers núm. 7 i Ponent amb Guifré, tractades «a la manera d'en Cerdà», amb cantonades aixamfranades, i les de la carretera amb els successius carrers longitudinals que travessa (Diputado Ferratges, actual Marquès de Montroig; sense nom, avui Baldomer Solà; i carrers núm. 30 i 31), que donen lloc a uns espais en forma triangular, de cartabò.

D'aquestes cruïlles singulars n'ha subsistit com a més significativa l'actual plaça de Pep Ventura.

L'exemple del nord-est és molt més petit, i s'estén igualment sobre els terrenys plans i poc elevats compresos entre els turons de les Guixeres i el mar, faixa que aquí té una amplària sensiblement menor que la del sud-oest de Badalona. En sentit transversal podem considerar que comprèn des del carrer Triomf (façana posterior de la fàbrica de Mercader) fins al límit amb Montgat, si bé el carrer Iris ja apareix molt consolidat d'edificació, i també està construïda la fàbrica de «El Cristall». La plana de Cal General (Casagemes) està resolta com a prolongació de la xarxa vial del casc urbà, però a partir del gir de la carretera per prendre una traça paral·lela i propera al ferrocarril, torna a aparèixer una retícula ortogonal, en aquest cas molt més regular i amb un «gra» o format d'illa molt més petit que a l'exemple sud-occidental. Està formada per 4 carrers longitudinals paral·lels a la carretera (carrer Manresà i núm. 27, de 10 metres, carrer núm. 26, de 20 metres i carrer núm. 28, de 8 metres) amb interdistàncies d'uns 60 metres, excepció feta d'una filera de 110 metres. En sentit transversal, entre la riera de Canyadó i el Torrent de Tiana, es tracen 15 carrers, d'amplada tipus 10 metres, excepció feta del carrer núm. 13 (avui Jaume Ribó, 12 m), i dels núm. 23 (Pintor Ribera, 8 m) i núm. 24 (Murillo, 6 m), corresponents al petit nucli de Manresà, i on és evident que s'ha intentat respectar una situació preexistent. Llevat dels dos extrems de la quadrícula, la seva interdistància és de 60+70 metres, amb la particularitat que a la primera meitat del sector –la més propera al casc– les illes són de 60 m i, en l'altre meitat, de 50 m, donant així un subtil canvi en la quadrícula.

Amb la tècnica ja coneguda del buidat d'illes, es configuren dues places, com dos pols oposats als extrems de la retícula.

Al tercer eix de l'exemple, que prolonga Dalt de la Vila cap a Bufalà, i que podria delimitar-se pel carrer Sant Josep i de Rosés, la riera de Canyet, l'actual avinguda Bufalà i la prolongació del carrer Prim, les dificultats són força més grans atès que ens trobem en una topografia amb prou desnivells: la retícula es deforma per intentar adaptar-se, amb un resultat regular –avui verificable, ja que no s'ha modificat massa el plantejament del *Pla Pons*–. L'element més important de la proposta, la prolongació recta dels carrers Sant Pau i Prim fins a enllaçar amb la trama, s'ha perdut lamentablement. Aquesta forta intervenció hagués donat una accessibilitat de la manca de la qual avui es ressent notòriament Bufalà.

Fins ara hem parlat d'«exemples», d'extensió de la ciutat sobre terrenys més o menys lliures d'edificació. Però també hi ha alguna proposta sobre el nucli ja construït de la ciutat.



Plano General de la ciudad de Badalona y su ensanche, de Joan Baptista Pons, 1895. Les llegendes «Mar Mediterráneo» són afegitons posteriors.



PLANO GENERAL

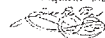
LA CIUDAD

BARCELONA

SU ENSANCHE

Escala de 4 por 2000

Publicado al Ayuntamiento de 1858.
El Regidor municipal



Per resoldre l'escassa permeabilitat del centre històric de Badalona en sentit paral·lel al mar, el *Pla Pons* fa dues propostes: la prolongació del carrer Guifré fins a enllaçar amb el carrer de la Llibertat a través del sector ja consolidat de l'Arenal i l'obertura del passeig de Roca i Pi (actual Via Augusta) pels terrenys del Clos de la Torre. Una tercera proposta –de menys abast i molt més discutible– és l'obertura d'un tercer carrer quasi paral·lel als anteriors, entre les rieres de Sant Joan i de Matamoros, esventrant el Dalt de la Vila, i del qual queden rastres als actuals carrers Museu, Gaietà Soler i Laietània.

Excepció feta de l'obertura de la Via Augusta, factible sense grans estropells, les altres dues intervencions suposen una agressió prou forta sobre la ciutat construïda. Tenint en compte la respectuosa cura amb què el *Pla Pons* s'ha plantejat els traçats, adaptant la retícula de carrers a la ciutat construïda i a les preexistències, fins i tot aïllades, hem de pensar com devia ésser evident la necessitat d'augmentar la connectivitat de la trama. I, al mateix temps, destaquem les limitacions pròpies d'un urbanisme basat en l'eixample i en el sistema reticular per encaixar amb les trames urbanes històriques i resoldre en el conjunt les necessitats funcionals d'una ciutat moderna¹⁸.

Aquesta valentia propositiva manca totalment, en canvi, a l'actual barri de Coll i Pujol, on el compromís de manteniment dels carrers, les edificacions de tot tipus i dels cursos de la riera de Sant Joan i el Torrent de la Batllòria –i algunes determinacions sorprenentment desmanytades– donen un resultat amorf i desordenat, trencant, a més, la permeabilitat de la resta de la trama.

En conjunt, el *Pla Pons* comprèn un total de 334 ha, de les quals 109 ha (un 32%) són de casc urbà i 225 ha (68%) d'eixample. La superfície d'illes del nou eixample és d'1.612.825 m² i la de carrers i places, de 633.875 m², la qual cosa suposa el 72% i el 28%, respectivament¹⁹.

El plànol està marcat per lletres, de la A fins a la N, suggerint una subdivisió en 15 zones que, tanmateix, no estan delimitades per cap grafisme.

3. El model teòric

Darrera una proposta de trama urbana sempre hi ha una hipòtesi de possible utilització: com seran les parcel·les, quins seran els usos i quina la tipologia edificatòria. La «casa de cos» entre mitgeres amb badiu posterior, destinada a habitatge dona lloc a una casa de 4+5 metres de façana, de 10+12 metres de fondària, d'una o dues plantes, i un pati posterior que pot tenir més o menys la dimensió en planta de la casa. Tot plegat, la parcel·la resultant és d'uns 5 m per 25 m, i l'illa de cases deu tenir uns 50 metres de dimensió. La casa burgesa de

l'eixample Cerdà donava una illa d'aproximadament 100 m per 100 m. Els establiments industrials són molt diversos, però una indústria mitjana requerirà ràpidament parcel·les d'entre 1.000 m² i 10.000 m², i exigirà –per tant– illes de format gran; a més, la racionalitat tècnica de la implantació industrial s'acomoda bé a estructures segons dos eixos ortogonals. Les corderies, per la seva especial tecnologia, demanden parcel·les amb gran fondària, per bé que puguin ésser estretes, etc.

En definitiva, forma urbana (trama), tipologia edificatòria i usos estan estretament lligades entre sí, de tal manera que d'una determinació en podem deduir les altres. Això ens permet intentar veure, mitjançant l'anàlisi de la trama, algunes de les determinacions del *Pla Pons* que no estan explicitades en memòries o ordenances. Per tal de fer-ho intentarem de copsar el model allà on aquest hagi pogut reflectir-se més lliurement sobre el terreny perquè aquest li hagi imposat menys constriccions.

Per al sector sud-oest de l'eixample, es tracta d'analitzar la trama del sector més allunyat de la població i més proper del Besòs, on pràcticament no hi ha res, llevat de camins, rierots i camps de pagès. Hi trobem aleshores una alternança entre illes de dimensions petites –agrupades en paquets de 3 o 4– i illes grans. Donada la preexistència en aquest sector de diverses indústries de format regular, sembla raonable pensar que el *Pla Pons* ha volgut preveure la dotació de paquets de sòl susceptible de rebre nous assentaments d'aquests tipus. En canvi, les illes petites encaixarien perfectament amb la tipologia edificatòria d'habitatges entre mitgeres, amb pati posterior i parcel·les de l'ordre de 30 metres. Ens trobaríem, aleshores, amb una solució original i curiosa: la previsió d'un ampli sector de la ciutat destinat a acollir, sobre illes especialitzades, una equilibrada barreja d'indústria i habitatge, possiblement per als mateixos obrers d'aquestes indústries.

Des d'un punt de vista quantitatiu, la hipòtesi és coherent: un càlcul teòric amb paràmetres raonables dona que la densitat total de població sobre aquests sectors, a colmatació, seria de 276 hab/ha i l'ocupació industrial de 194 llocs de treball/ha, valors corresponents als estàndards de l'època, tenint en compte, pel que fa a ocupació/ha, que es tracta d'indústries més intensives en mà d'obra que les actuals²⁰.

A l'altre sector de l'eixample, i concretament entre la riera Canyadó i Montgat, el model és totalment diferent. Les illes són molt més petites (60 per 60, 60 per 50, 50 per 50) i, per tant, més pròpies d'un barri residencial que no pas fabril; en realitat, suggereixen la continuïtat amb l'eixample del XVIII de l'Arenal. L'existència d'una filera d'illes de 60 per 90 m, encarades al carrer núm. 26, de 20 m d'amplada, que –a més– vincula les dues places projectades, fa pensar que aquest

carrer es configura com una gran via cívica, amb un front d'edificis comercials i de serveis, i reafirma la presumpció de considerar aquest sector com una expansió residencial d'alt nivell, no adreçada a les classes treballadores²¹.

Indústria i població obrera a la plana del sud-oest, barris residencials de més status social al nord-est, un petit creixement pels turons conti-

gus a Dalt de la Vila, tres eixos de creixement centrats sobre la ciutat existent, que, per la seva banda, millora la seva connectivitat mitjançant prolongacions de carrers i obertures de noves vies pel mig del teixit construït. Vet aquí l'esquema global de la proposta del *Pla Pons*.



Fotoplànol del vol de 1975. S'observa amb claredat la presència de la trama del Pla Pons.

Finalment, com assenyala molt encertadament Juli Esteban, «Posicionalmente y por sus propios elementos estructurales, el ensanche de Badalona mantenía y reforzaba, a causa de su mayor extensión, la función urbana del centro histórico. Sin embargo debemos subrayar el hecho de que no se propusieran intervenciones en el mismo que manifestaran morfológicamente su importancia si no que, dentro del mismo mecanismo por suma de crecimientos parciales, que había venido formando la ciudad, el centro se extenderá y adquirirá la configuración que le dará el establecimiento de nuevos edificios públicos y residenciales en las áreas de nueva ordenación que habían permanecido vacías contiguamente a él²²».

4. Comentaris de Josep Fradera

Crec interessant reproduir aquí alguns textos de la Memòria del *Projectos de ensanche y de reforma interior de la ciudad de Badalona*, de Josep Fradera, il·lustratiu de la sort i les desgràcies del *Pla Pons*, així com del judici que aquest mereixia per part de Fradera:

«(...) Badalona cuenta com muchos núcleos de población diseminados por su extrarradio. (...) ...estos núcleos han ido formándose al azar, debido a la carencia de un plan general de ensanche que regulase el desbordante crecimiento de la urbe. Vale la pena que, sobre esto, hagamos un poco de historia. Badalona, en efecto, ha venido desenvolviéndose hasta la fecha, con arreglo a un «*Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche*» trazado por el Arquitecto Municipal D. Juan Bautista Pons, con fecha 15 de agosto de 1895. Pero dicho plano en el cual se sigue para fijar la dirección de las calles el sistema de cuadrícula tan en boga entonces, no abarca más que la zona llana del litoral comprendida entre Montgat i el actual camino particular de la S.A. Cros aproximadamente, es decir una zona destinada a comprender muy pocas de las muchas urbanizaciones particulares de la actualidad, que, naturalmente, se limitan a subdividir las manzanas del plano de 1895 en otras más pequeñas, mediante la introducción de nuevas calles o pasajes paralelos a las vías proyectadas. De estas escasísimas urbanizaciones recayentes en el ensanche de 1895, sólo las denominadas Costa, Coll y Pujol y Casagemas, cuentan con mayor o menor número de edificios; las demás permanecen en estado de proyecto. Estas dos últimas modifican, además, dentro de sus zonas respectivas, el trazado del plano del Sr. Pons, según nuevas alineaciones aceptadas por el Ayuntamiento. Otras modificaciones sufridas por dicho plano podríamos señalar, tales como el proyecto de nuevas alineaciones en la barriada de Manresá, propuesto por el Arquitecto Municipal D. Julio Batllewell en 1909; el de una calle y la rectificación de sus afluentes, lindando con el recinto de la vía férrea, junto a la

estación de mercancías, redactado por el propio Arquitecto Municipal en 1908; otro reduciendo la prolongación de la calle del General Barrera, o sea calle de Latrilla, a la misma anchura de 7,85 metros que tiene aquélla, según planos del mismo técnico municipal del año 1912; otro trasladando la calle núm. 31 (hoy Font i Escolà) e interceptando la de la Providencia (hoy de Galileo), detrás de Can Paxau, en compensación de un terreno cedido para plaza pública por la Sra. Baronesa de Maldà, en la riera de San Juan, en el año 1916; otro desplazando las alineaciones de la continuación N. de la calle de San Miguel, según planos del Arquitecto Municipal D. Julio Batllewell aprobados en el año 1902; varios acuerdos consistoriales rectificando dicho plano de 1895 en los puntos destinados a zona industrial y ampliando la anchura de algunas de sus calles, etc, etc, pero es lo cierto que, a pesar de estas modificaciones, el desarrollo de la población se ha ajustado bastante al mencionado plan general de ensanche de 1895.

«El inconveniente de dicho plan reside, pues, en estos tres puntos capitales: 1º.- En ser un plano sin fuerza legal suficiente que sólo fue aprobado por el Ayuntamiento, prescindiéndose de la larga tramitación que para tales casos exigirían las leyes en aquella fecha. 2º.- En la hoy insuficiente extensión que abarca, ya que, como hemos anunciado y vamos a ver muy pronto, la inmensa mayoría de los nuevos núcleos urbanos se han formado más allá de sus límites, y 3º.- En haberse adoptado para las calles anchuras que raramente pasan de los 10 y 12 metros y con frecuencia no llegan a ellos, y ceñirse a una estructura inadecuada para nuestros tiempos y la importancia actual de la ciudad, cosa comprensible, cosa que había de suceder forzosamente al confeccionarse en una época en que no era posible presumir el gran incremento que la población había que experimentar en breve plazo²³, y en que hacía falta recorrer mucho camino para llegar a la solución estética y práctica a la vez de los problemas urbanos.

«Prescindiendo, ahora, de la forma viciosa como se ha desarrollado la ciudad, ajustándose, más o menos, a las normas fijadas en el plano de ensanche referido, me concretaré a reseñar la manera que, fuera de él, se han inculcado los nuevos grupos urbanos existentes. Todos ellos son hijos desgraciados de un conjunto de iniciativas fragmentarias y dispares, nacidas de la yuxtaposición de edificios a lo largo de rieras, caminos y senderos preexistentes unas veces, y, con mayor frecuencia, de la parcelación casi siempre desmenuzada e incorrecta, en torno a calles, arbitrarias y mezquinas, trazadas por presuntos urbanizadores particulares dentro de los límites de sus propiedades rústicas respectivas sin perseguir otro fin que el mejor adaptar tal parcelación y trazado al parámetro irregular del terreno inspirándose en personales conveniencias, y condenando, por tanto, grandes extensiones del suelo badalonés a una desarticulación y fealdad desesperantes e

imposibles de borrar jamás en absoluto. En esto han venido a parar aquí, como en muchos otros puntos, las pretendidas urbanizaciones particulares en un motivo de lucro desordenado, y, lo que es más inconcebible todavía, en una explotación ruinosa, por lo irracional, del mismo suelo, que no sólo perjudica a la colectividad toda, sino que ha mermado en mucho los pingües beneficios que estos parajes, mediante un trazado y parcelación inteligentes, eran susceptibles de proporcionar a sus mismos terratenientes. (...)

«Y aun hay algo peor, por parte de muchos urbanizadores, que el empeño sistemático en querer desconocer estas verdades. Me refiero a la inactividad punible de tales urbanizadores en lo que respecta a las obras que vienen obligados a realizar en sus terrenos para ponerlos en condiciones de vialidad. Es inútil que el municipio se esfuerce en imponer estas o aquellas cláusulas, al aprobar una urbanización. El urbanizador, en general, no quiere saber nada de los gastos de establecimiento y conservación que requiere todo negocio; una vez obtenida la aceptación del proyecto, y aun antes, se limita a vender parcelas de terreno con el sobreprecio que les presta la categoría de solares alcanzada en virtud de la mencionada autorización oficial del Municipio; pero sin que, en realidad, merezcan tales parcelas el nombre de solares ni, por tanto, les corresponda sobreprecio alguno sobre el valor de rústica, ya que, de hecho, sobre terreno rústico, y no urbano, siguen y seguirán enclavadas mientras una correcta explanación y urbanización de las calles no tenga lugar. Esto es francamente intolerable, pues convierte al Municipio, muy a pesar suyo, en expendedor y amparador de negocios privados casi siempre abusivos y con perjuicio gravísimo del normal desarrollo urbano de la ciudad.

«Desde la Riera de Canyadó hasta los términos de Montgat y Tiana, hállanse algunas construcciones fabriles de importancia junto a la costa, a uno y otro lado de la línea del ferrocarril y de la Carretera de Madrid a Francia, si bien dichas construcciones no forman un todo unido como las de la zona industrial de la derecha de la ciudad, mirando al mar, sino que se hallan muy separadas por extensos cuerpos. Es por esto que no constituyen una verdadera zona industrial ni hay inconveniente demasiado grave para que no la constituyan nunca, con todo y haberme de lamentar que se haya comenzado a construir edificaciones de tal género en esta parte del ensanche de la ciudad situada en una paraje por demás encantador, perfectamente llano, indicadísimo para la construcción de chalets y casa de recreo de una colonia veraniega y coronado por una extensa meseta que es una atalaya natural desde donde se divisa la accidentada silueta de la cordillera posterior, [y], a sus pies, el anchuroso arco de la costa.

«Otra enseñanza que dimana de la forma del crecimiento de Badalona, es ésta: Vemos que, en efecto, el plano de 1895, previendo, sin

duda, un desarrollo industrial enorme, cuida de disponer abundantes manzanas junto al litoral, a uno y otro lado de la urbe, en tanto que el trazado de nuevas calles por los terrenos superiores a la Carretera de Madrid a Francia, abarcan una zona relativamente estrecha, ya que sólo son tres las nuevas calles trazadas paralelamente [a] dicha carretera (29, 30 y 31). No habiendo tenido lugar este desarrollo industrial en las colosales proporciones sospechadas, los terrenos del litoral han quedado yermos de edificaciones a pesar de sus magníficas condiciones topográficas. Los de poniente porque el precio relativamente elevado que les asigna su proximidad a la urbe y a la zona industrial está en contradicción con la estructura monótona del plano y a la escasa amplitud de sus calles, lo que no invita a la construcción de viviendas, sobre todo debido a su misma proximidad a la zona industrial. Los de Levante, porque se alejan demasiado del sentido que lleva la corriente constructiva de la ciudad, que es lógicamente arrastrada hacia occidente; es decir: hacia el natural foco de atracción constituido por la metrópoli barcelonesa, con la cual tiende, de modo ineludible, a formar un todo. La realidad, pues, parece haber vuelto las espaldas al plano de 1895 y, en lugar de dirigirse su ensanche desde la carretera al mar, lo hace con preferencia desde la carretera a la montaña. Allí el suelo y el aire son más saludables y los terrenos más económicos y, por consiguiente, más a propósito para la construcción de viviendas.

«Así ha crecido Badalona. Es decir, de un modo perfectamente lógico y explicable por la ausencia de toda previsión. Y día por día va perdiendo su carácter distintivo, para convertirse en una de tantas poblaciones de aluvión, en un suburbio más de Barcelona, con todas las desgracias características de tales suburbios, formados espontáneamente y sólo con vistas a una codiciosa explotación del suelo.

«Todas las calles descritas son enteramente rectas, tiradas a cordel, lo que, unido a su exigua anchura, sobremanera acentuada por la desmesurada longitud de las más principales, causa una sensación sumamente penosa de monotonía, falta de ponderación y encogimiento. Es concebible que un plan así haya podido proyectarse con vistas a soluciones inmediatas en una época en que la ciudad no podía presumir su enorme desarrollo actual y en [la] que se tenían nociones muy equivocadas del trazado de ciudades, pero es inconcebible pensar cómo un plan tan menguado y que revela una ausencia total de imaginación y arte, haya podido prosperar después, en medio de la absoluta indiferencia de autoridades y ciudadanos. Por lo menos, se diesen, de trecho en trecho, algunos espacios abiertos... porque se da el caso de que, en este tan amplio sector, no existe ni una sola plazoleta, por insignificante que sea.

«Esta misma sensación de monotonía, desproporción y encogimiento, se nota en la inacabable serie de calles que van del mar a la montaña,

también de considerable y excesiva longitud con relación a su anchura, aunque no sean tan largas como las paralelas al litoral. De modo que el conjunto del sector, trazado según las deplorables normas en boga a finales del siglo pasado, agravadas por un criterio sumamente mezquino, adopta la forma de una cuadrícula de callejas estrechas que ni aún el mérito tiene de ser, por lo menos, regular en la perpendicular de las calles ni en la longitud de las manzanas, sumamente cortas, unas, fatigosamente largas, otras; cosa también incomprensible, habida cuenta de que los antiguos campos en que se asientan eran perfectamente llanos y nada impedía un trazado que, si no a las recientes normas del arte urbano, se atuviera cuando menos, a las elementales reglas de la geometría, siempre convenientes para la regularidad de los edificios y de las habitaciones.(...)

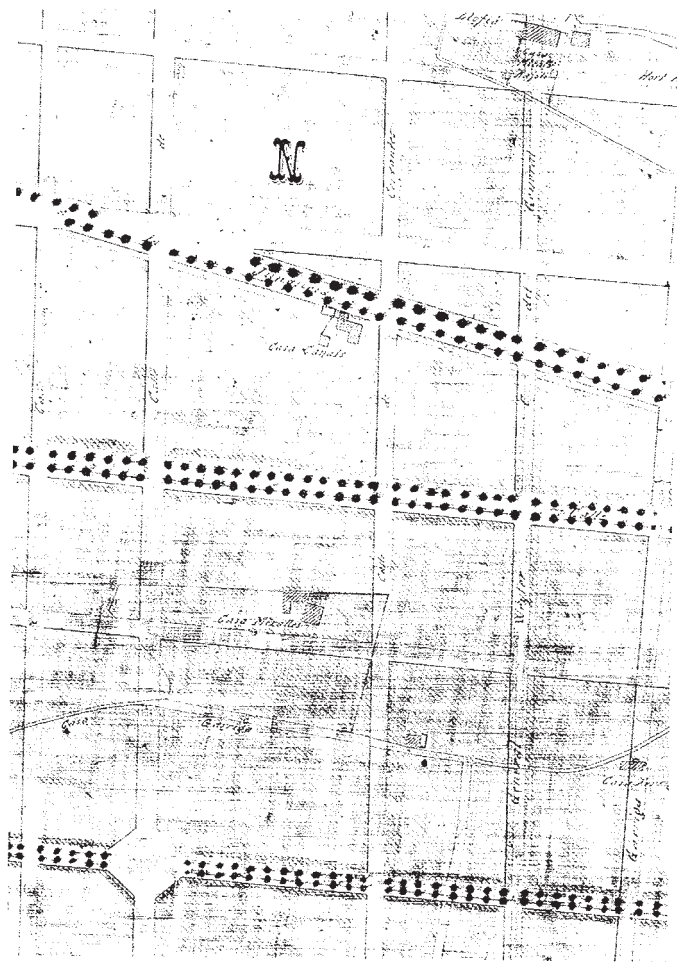
«Por lo último ya se comprende que este sector, que constituye el penúltimo ensanche de Badalona, no puede calificarse de otro modo que de verdaderamente abominable, particularmente en la porción situada más allá de la Riera de Jornet, ya que ni tan sólo tiene la excusa de haberse formado sin plan preconcebido, como acontece con la mayor porción de otros sectores del casco, los cuales, a pesar de su formación espontánea, no presentan defectos de tanto bulto... (...)

5. Algunes reflexions

La història de l'urbanisme badaloní és de mal fer. Tenim molt pocs elements documentals i ens en manquen molts d'altres que permetin reconstruir clarament el procés de construcció de la ciutat, que no sempre es pot deduir de l'anàlisi de la ciutat construïda. Entre d'altres, es pot caure en l'error de considerar cada element (un plànol, uns escrits, un pla) com a elements aïllats, fites o fets que modifiquen o capgiren la situació d'una manera radical. O com a representants indiscutibles de tota la realitat del moment. Possiblement els processos tenen grans dosis de continuïtat, i no hi ha grans ruptures, sense que això signifiqui que no estiguin exempts de contradiccions.

Dic això perquè hi ha coses que no lliguen. Ja he llançat abans la hipòtesi de l'existència d'algun tipus d'instrument urbanístic –tan elemental o poc formalitzat com es vulgui– que permeti explicar la trama extremadament regular de l'eixample del segle XVIII de l'Arenal. Ara he de portar el meu agosarament a formular una altra hipòtesi: abans del *Pla Pons* havia d'haver-hi alguna cosa que expliqués la formació del barri construït més enllà de la Plana del Corb i de la Riera de Jornet, el conjunt d'illes de cases comprès entre els carrers Indústria, Torrent d'en Valls, carretera i Riera d'en Jornet o de Sant Joan. Efectivament, el *Pla Pons* dibuixa aquesta zona, amb els seus

carrers i la plaça Torner, com un conjunt ja fortament ocupat per l'edificació, però amb una delimitació geomètrica precisa de vies i illes de cases que no cal fer altra cosa que recollir al planejament, sense precisar de cap afectació o modificació. Altres plans d'alineacions, per més modestos que siguin, han d'haver determinat aquestes traces; plans que hauran estat integrats després al *Pla Pons*. El carrer Indústria seria l'exemple més contundent. Aquesta via fonamental al sector sud-occidental de l'eixample no s'inventa amb el *Pla Pons*; hi era ja abans, traçada sens dubte com a eix d'implantació de la fàbrica



Detall de la trama del sector oest.

de xarols, hules i encerats Le Boeuf, de la refineria de sucre Fontrodona i Castelló, de la fàbrica de gas Josep Jaurés, de la fàbrica de pells adobades de Bosch, Prat i Cia; les tres primeres de 1850, 1865 i 1866, i l'última anterior sens dubte al *Pla Pons*, però sense que en pugui precisar la data.

Aleshores, hauríem d'entendre el *Pla Pons* com l'element que, en un moment determinat, potser com a conseqüència de l'impuls de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, integra, totalitza i potser formalitza una sèrie d'instruments ja existents, encara que avui desconeguts; no com un planejament sortit del no-res. El *Pla Pons* seria l'element que enllaça amb la pràctica anterior. I també posterior, com ja hem entrevist per les successives modificacions i revisions. Fins i tot podríem qüestionar-ne l'autoria: tal vegada Joan Bta. Pons no fou més que el funcionari que va signar, com corresponia, un document municipal de llarga gestació. Això també donaria compte d'algunes de les seves contradiccions i incoherències, dels diferents tractaments d'alguns sectors, poc explicables des de la perspectiva d'un criteri projectual únic que s'aplica sobre diferents parts del territori²⁴.

Per cert, que hi ha un plànol on es reflecteix la trama de l'eixample sud-oest de Badalona i és anterior al de Joan Bta. Pons: el *Plano por curvas de nivel de Barcelona y pueblos vecinos. Masas edificadas de Barcelona y sus suburbios*, de l'enginyer Pere García Faria (1891)²⁵. La qual cosa no treu per a res el paper de redactor del planejament al municipi badaloní a Joan Bta. Pons, sinó que abona allò que estàvem dient; precisament, que sobre un plànol topogràfic es presenti una trama projectada implica que és un element estrany al seu propi encàrrec, segurament recollit per García Faria –de mans del seu ex-col·laborador– a l'Ajuntament de Badalona, on es devia treballar sobre el *Plano general de la ciudad de Badalona y su ensanche* des de feia ja temps, encara que no hagués estat presentat ja com a definitiu²⁶. Això és perfectament coherent amb una administració i societat civil amb una feble estructura jurídica reguladora de la seva activitat, en què l'existència d'un plànol en contínua formació i sense tractament procedimental adient no exclou la seva utilització interna i la seva aplicació sobre el terreny a l'hora de fixar alineacions i d'intervenir sobre l'edificació.

Tampoc no seria estranya aquesta situació contemplada des del context de la història comparada. De les sis ciutats que analitza Juli Esteban al seu estudi sobre eixamples menors –entesos com a referits a ciutats de població compresa entre 10.000-20.000 habitants en el moment de realitzar-se el planejament–, només Girona elabora el seu planejament més tard (1897). Sabadell té plans el 1847, el 1865 i el 1886; Mataró, el 1878, Vilanova, el 1876, Terrassa, el 1878 i el 1886; Tarragona, el 1890²⁷. D'altra banda, ja el 1846 s'havia promulgat una

Real Orden per la qual s'ordenava aixecar plànols geomètrics a totes les poblacions; el 1853 la *Junta Consultiva de Policía Urbana* havia desenvolupat unes propostes de com fer front al creixement de les ciutats, acompanyades per dimensions mínimes de carrers, format de les illes, fondàries de l'edificació, etc; el 1859 apareix la *Instrucción para la elaboración y ejecución de los planes generales de alineaciones*; el 1864, el que es pot considerar la primera llei d'eixamples; finalment, el 1876 es dona una nova legislació que resol alguns dels problemes de gestió urbanística dels eixamples²⁸. Sense parlar de l'exemple pròxim i potent de Barcelona i el seu eixample (1859). Per tant, hi havia una cultura del planejament prou estesa i generalitzada perquè Badalona no pogués sostreure-se'n. També aquí l'administració municipal havia d'establir alineacions, confeccionar plànols, preveure amplades i fondàries. El *Pla Pons* seria, doncs, un fet més –això sí, prou significatiu– dins d'un procés d'abast temporal llarg, i amb continuïtat amb determinacions, pràctiques i decisions prèvies.

La segona reflexió també té a veure amb la continuïtat dels processos, en aquest cas envers la configuració de Badalona com una ciutat secundària i suburbial. L'assoliment d'aquest caràcter, per bé que té lloc d'una manera rotunda i definitiva arran del creixement salvatge del període franquista, està ja present a finals del segle XIX i primera meitat del XX. El *Pla Pons*, entès com el document que expressa i resumeix en un moment donat tota una pràctica urbanística anterior i contemporània, no està exempt d'aquests trets de ciutat menor i suburbial. No hi ha al seu darrera cap model de ciutat mínimament ambiciós. Part de les crítiques vehements de Fradera són certes –deixant de banda les diferents escoles urbanístiques i la distància que marca el temps–: els teixits són magres, sense concessions a tot allò que no sigui l'aprofitament utilitarista del sòl, sense previsions d'espais lliures, parcs, jardins (no és el cas dels eixamples de Mataró i Terrassa), amb ben poques intervencions per reforçar el paper director de la ciutat central. El possible caràcter barrejat predicat per a l'eixample sud-oest, amb coexistència d'illes industrials i d'habitatge obrer, en les condicions tecnològiques de la indústria de finals del segle XIX, havia de produir uns barris socialment segregats, tristos i depauperats. La misèria es fa encara més avinent amb l'absència de places en aquest eixample, entre el sector ja consolidat per l'edificació i el final de la trama cap al Besòs, especialment en comparació amb la dotació del sector Canyadó-Manresà.

La posterior modificació del *Pla Pons* o la seva complementació per les urbanitzacions particulars, davant de la incapacitat municipal per renovar i ampliar el planejament general, reafirmen aquest itinerari cap a la suburbialitat i l'autonegació com a ciutat, posant les bases del desastre posterior.

Però el signe d'aquest procés no tan sols està als *continguts* del *Pla Pons*, sinó també en els seus propis mecanismes. La seva aparició és tardana, el seu desplegament instrumental incomplet i no hi ha aprovació posterior (no és el cas dels de Mataró, Sabadell o Girona²⁹), possiblement perquè era més confortable per a l'Ajuntament renunciar als conflictes derivats d'una gestió rigorosa del pla i no estar subjecte a un document que formalitzés i obligués, sinó trobar-se lliure de trampejar, pactar o cedir davant dels petits interessos locals i de les iniciatives i pressions dels agents foranis.

Les causes han de buscar-se en la feblesa de la pròpia societat civil, incapaç de plantejar-se amb rigor un projecte autòcton de ciutat, i desplegar després l'estratègia per perseguir-lo, creant, com a primer pas, els medis instrumentals necessaris (plans, normes i ordenances, eines de gestió urbanística).

És evident que aquesta no és una situació privativa de Badalona, i que en altres llocs es troben situacions semblants:

«En las ciudades a que nos referimos, la burguesía no alcanza la dimensión cultural que la hace capaz de proponer alternativas obliga-

torias que surjan de su propia interpretación de la ciudad y de la búsqueda de un modelo en el que manifiesten los valores del nuevo orden social. Más que la burguesía como clase social, podemos decir que existen burgueses, en el sentido de referirnos a personas externas al estamento nobililiario, que han adquirido poder económico dentro del marco de actuación que produce el liberalismo. Este conjunto de personas, tanto por su número absoluto, como por lo confuso de las relaciones que se mantiene con los demás estratos poblacionales, no llega a desempeñar en su ámbito urbano un papel con un significado equivalente al que juega la burguesía de una gran ciudad.

«Esta ambigüedad en la definición de los grupos que componen la ciudad, y que es coherente con la dimensión eminentemente personalizada de la mayor parte de las actuaciones, contribuye también a modificar el carácter de la relación entre la administración y los administrados, en la que se apoya el proceso de crecimiento en ensanche. La menor complejidad del aparato administrativo facilita por otra parte la intervención directa de los ciudadanos –a partir de una cierta capacidad de influencia–, en la gestión municipal. El resultado suele ser una mayor evidencia y aceptación de las irregularidades en el proceso de crecimiento de la ciudad, que si bien son comunes a cualquier dimensión urbana, en los casos que nos ocupan son proporcionalmente más frecuentes, en general de menor importancia cuantitativa y no precisan especial ocultación.

«Notemos también que la actuación de las administraciones locales de estas ciudades no estaba, de hecho, sometida a un control estatal con el mismo rigor que las grandes capitales. Recuérdese el caso de Barcelona, con la imposición del Proyecto de Ildefonso Cerdá, sumamente representativo del grado de intervención de la administración central en la ordenación del crecimiento de las grandes ciudades. Contrariamente, en las ciudades de menor tamaño, los proyectos se desarrollan muchas veces al margen de los trámites previstos en las sucesivas leyes de Ensanche y Reforma de las poblaciones, que se promulgaron a partir de 1864, constituyendo documentos internos al municipio mucho más modificables o sustituibles por otros a lo largo del tiempo.»³⁰

Tot i que aquest discurs es predica amb caràcter general per a un conjunt d'exemples menors, el cas de Badalona seria el perfecte paradigma de l'anterior. En efecte, hem vist com, a Badalona, la feblesa de la institució municipal, reflex de la societat civil local, va produir el plantejament del creixement urbà sobre unes bases especialment raquítiques i esquifides. Possiblement la manca de projecte sobre la ciutat i la inactivitat en el planejament i la gestió urbanístiques són especialment greus durant la primera meitat del segle XX, però tampoc el segle XIX no fou gaire afortunat.³¹

H	H	H	I
H	H	H	I

Model teòric del Pla Pons per a l'exempla sudoest. H, habitatge; I, indústria.

6. Conclusions

La història de l'urbanisme badaloní és especialment difícil, perquè hi ha pocs documents coneguts i s'ha realitzat un esforç de sistemàtica i investigació gairebé nul. El present article té, doncs, un caràcter necessàriament especulatiu i treballa sobre hipòtesis que haurien de validar-se.

El *Pla Pons* és un fet aïllat dins d'un procés en bona mesura desconegut, però que possiblement tradueix una pràctica urbanística molt anterior, contemporània i servidora de les primeres implantacions industrials de la segona meitat del segle XIX. Badalona, sense un creixement autòcton sòlid i una societat civil forta, va ésser incapaç d'elaborar un projecte propi de la ciutat i configurà el seu urbanisme com a resposta dúctil a la industrialització barcelonina i als minsos interessos immobiliaris locals, prefigurant i predeterminant allò que seria la història posterior. Tant l'utilitarisme esquitit de les propostes del Pla com els mecanismes per a la seva realització i gestió manifesten primerencament aquesta característica de ciutat suburbial i subordinada que avui té.

NOTES

1. Joan Baptista Pons Traval (Barcelona, 1855-1928). Arquitecte des de 1880, va ésser funcionari de l'Ajuntament de Barcelona, on va treballar amb Pere García Faria, arquitecte municipal de la Garriga i després de Badalona. Fou també obra seva el monument a Roca i Pi (1894) en col·laboració amb l'escultor Torcuat Tasso, el monument a Evarist Arnús (1895) en col·laboració amb Torcuat Tasso i Josep Tarrach, el Cor de Marina (1898) i la casa Sió (Rambla, 5; sense data precisa). Vegeu *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 11. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1978; *Anuari de l'Associació d'Arquitectes*. Barcelona, 1928; i LLADÓ, Francesc i PADRÓS, Joan A. *Plànols d'informació i catàleg [històric, artístic, arquitectònic, monumental, paisatgístic, etc de Badalona]*. Badalona, text fotocopiats, 1980.
2. Vegeu CUYÀS TOLOSA, Josep. M. *Història de Badalona*, volum VI, pàg. 26. Badalona, edició de l'autor, 1980.
3. Vegeu ALOMAR, Gabriel. *Urbanismo regional en la Edad Media. Las «Ordinacions» de Jaume II (1300) en el reino de Mallorca*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
4. Vegeu GRAU, Ramon i LÓPEZ, Marina. «Vells suburbis fora ciutat, Sant Martí, un Manchester local», a *Serra d'Or*, any XV, núm. 169. Barcelona, 15 d'octubre de 1979, pàgs. 19-25.
5. En aquells moments, Joan Amigó era arquitecte municipal.
6. Josep Fradera Botey no en fa cap referència, i sí en fa diverses, en canvi, del pla de Joan Bta. Pons.
7. La situació arribà a ésser tan penosa, que l'Ajuntament, amb data 12 de maig de 1932 va arribar a prendre la decisió de col·locar un rètol impeditent l'edificació a les urbanitzacions que no tinguessin assenyalades sobre el terreny les rasants d'una manera clara, mitjançant fites o altres sistemes. Un inventari del moment recull 34 «urbanitzacions particulars» amb les rasants assenyalades i 23 que no les tenien.
8. Els plànols del *Pla Fradera* porten la data de 1930. Tanmateix, la redacció de la Memòria definitiva és posterior i correspon al 1936, ja que entre la llista d'alcaldes hi figura Frederic Xifré Masferrer, que ho fou des del 16 de març de 1936.
9. Tanmateix, Fradera afirma a la seva Memòria que les té mig redactades.
10. Vegeu ROURA, Joan. «Vía libre. Semanario cenetista», a *Comarca-Expres*, núm. 11. Badalona, maig de 1977.
11. No em resisteix a reproduir les disposicions d'aquest Decret de 13 de novembre de 1936: «Passen a ésser propietat de la Comunitat, representada per l'Ajuntament, tots els immobles de la ciutat, com així també tots els solars i terrenys urbans compresos a la mateixa. «L'Ajuntament cedeix als actuals propietaris d'una vivenda única en aquesta ciutat, l'usdefruit de la dita vivenda que fins ara era de llur propietat». Cfr. ROURA, Joan.
12. Potser és casualitat o una petita burla del destí, però dels pocs elements que podríem trobar avui del pla de Fradera, un seria la traça de la «Ronda del Porvenir», actual autopista A-19. Un altre seria l'avinguda del Maresme, en aquest cas complint la funció que preveia Fradera, de col·lectora dels carrers longitudinals de la trama.
13. Més tard es va canviar públicament aquest nom massa explícit pel de *Plan de ordenación urbana de la comarca de Barcelona*.
14. És avinent de recordar aquí el pintoresc episodi de l'obertura del carrer dels Arbres, de 1897, quan l'alcalde Joaquim Palay Jaurés va esbotzar la tanca de Cal Corb, propietat dels Ventós.
15. A CARRERAS CANDI. *Geografia de Catalunya*. Barcelona, A. Martín, sense data, es publica el plànol de Joan Bta. Pons amb la llegenda «Ciutat de Badalona. Facilitat i revisat pel Ajuntament» del qual podem acceptar la data aproximada de 1918 (VILA DINARÉS, Pau i CASASSAS SIMÓ, Lluís. *Barcelona i la seva rodalia al llarg dels temps*. Barcelona, Aedos, 1974, també ho reproduïen –sense caràtula– i el daten a la primera dècada del segle).
16. Hem agafat com a límit de la ciutat existent l'actual Martí Pujol, criteri un xic discutible, perquè ja existien edificacions més enllà, seguint el carrer de Sant Isidre i entre la riera d'en Jornet (Sant Joan) i el carrer Roger de Flor. Creiem, no obstant això, que el buit de la plana de Cal Corb –primers terrenys l'ocupació dels quals contemplava la ciutat– així ho justifica.
17. Per cert que aquesta plaça havia desaparegut al plànol «Ciutat de Badalona. Facilitat i revisat pel Ajuntament» al qual hem fet referència a la nota 15. Vet aquí una de les «revisions»! Segurament per això l'actual plaça de la Plana té inferiors dimensions i diferents proporcions que la projectada per Joan Bta. Pons.
18. El cas de Cerdà amb Barcelona i Gràcia és paradigmàtic.
19. Dades extretes d'ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Los ensanches menores en la región de Barcelona*. Barcelona, ETSAB, 1976. D'aquestes dades resulta que la densitat del casc urbà era, a la Badalona de 1895, de 165 hab/ha. Per la seva part, J. Fradera estima com a superfície del casc urbà, el 1930-36, 285 ha.

20. Aquests podrien ésser els càlculs teòrics:

PLA PONS. MODEL INDÚSTRIA - HABITATGE SECTOR SUD-OEST				
Illa Industrial				
Dimensió a	Dimensió b	Superfície		
100	100	10.000		
Illa d'Habitatge				
Dimensió a	Dimensió b	Superfície	Núm.d'illes	Sup.total
60	100	6.000	3	18.000
Fond. edificab.	Plantes	Sostre	90% vivenda	10% comerç
15	2	18.000	6.200	1.800
Sup. vivenda	m2/vivenda	Núm. habitatges		
16.200	100	162		
Superfície urbana				
Illa industrial	Illes habitages	Carrers	Sup. total	% carrers
10.000	18.000	7.200	35.200	20%
Població				
Habitatges	Persones / viv.	Població	Hab/ha	
162	6	972	276	
Pobl. activa	Ind. s/total	Treb. indústria	Ocupació/ha	
40%	50%	194	194	

21. Aquesta anàlisi és coincident amb la d'ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Opus cit.*, però val la pena recollir el comentari de Josep Fradera en la seva memòria de *Proyectos de ensanche y...*, interpretació molt més propera al 1895 que no pas la nostra i que, per tant, no pot menysprear-se «...en efecto, el plano de 1895, previendo, sin duda, un desarrollo industrial enorme, cuida de disponer abundantes manzanas junto al litoral, a uno y otro lado de la urbe...». Tanmateix, Fradera es contradiu: vegeu més endavant, al *corpus* de l'article, una citació on es proposa entusiàsticament la vocació residencial d'alt nivell.

22. Vegeu ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Opus cit.* He suprimit els subratllats de l'autor, que posaven l'èmfasi sobre el paper central atribuït al centre històric, decisió òbvia que està dintre el concepte mateix d'eixample i que potser és menys evident des de l'eixample barceloní. En canvi, em sembla molt important la clarificació dels mecanismes de manteniment del paper d'aquesta ciutat central i la seva difusió als espais buits immediats d'aquests eixamples.

23. Tanmateix, les 334 ha del total urbà projectat, amb una densitat mitjana de 200 hab/ha –lluny de la densitat de colmatació– donen un total de població de 66.800 habitants, per sobre dels 42.230 habitants de fet el 1930. Si apliquéssim la densitat que assenyala Fradera per a les àrees urbanes de Badalona, 465 hab/ha, el marge de creixement possible fóra encara més gran. [Nota de JMS].

24. Seguint per la via de la valentia propositiva, llanço una altra hipòtesi: tampoc no s'explica la distància tècnica o instrumental existent entre el plànol de Jaume Solà Seriol (1878) i el *Pla Pons*, només disset anys posterior, si donem a aquell el valor del primer plànol de la ciutat. Crec que ho hauríem d'entendre més aviat com una vulgarització o una popularització de representacions de la ciutat avui perdudes.

25. Vegeu GALERA, Montserrat; ROCA, Francesc i TARRAGÓ, Salvador. *Atlas de Barcelona*. Barcelona, COAC, 1982, Pàg. 233.

26. Hi ha un altre plànol que podria constituir l'argument definitiu. És un plànol parcial de Dalt de la Vila i Clos de la Torre, amb els dos carrers travessers ja comentats, que porta com a llegenda «Plano de la villa de Badalona. Alineaciones, rasantes y divisón de la propiedad lindante con la vía pública. Zona K del plano general rectificado» (la zona K es correspon amb les marques del *Pla Pons*). Malauradament la data no es llegeix bé, però sembla que digui 1885.

27. Vegeu ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Opus cit.*

28. Vegeu TERÁN, Fernando de. *Planeamiento urbano en la España contemporánea. Historia de un proceso imposible*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978; i GARCIA BELLIDO, A.; TORRES BALBÁS, L.; CHUECA, F. i BIGADOR, P. *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid, IEAL, 1968.

29. La informació que dóna ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Opus cit.* és confusa en el cas de Vilanova i incompleta en el cas de Terrassa.

30. ESTEBAN NOGUERA, Julio. *Opus cit.*

31. Crec simptomàtica l'absència de comentaris contemporanis sobre les conseqüències territorials del creixement urbà, les determinacions urbanístiques i la configuració de la ciutat. On era l'opinió pública sobre aquestes qüestions?

ELS TRAMVIES DE BADALONA

FERRAN ARMENGOL I FERRER, MIQUEL ÀNGEL HARO I
PROVINCIALE, EUGENI LUQUE I FARRIS,
CARLES URQUIOLA CASAS

ESTUDI HISTÒRIC

La història del tramvia de Badalona comença al mes de setembre de 1873, quan l'empresa Roig Hnos, García y Cía elabora un projecte de tramvia de tracció animal entre la plaça de l'Àngel, a Barcelona, i el carrer de la Creu, de Badalona. El traçat projectat transcorria, a Barcelona, pel carrer de la Princesa, el passeig de la Indústria (actual passeig del Born), el passeig de Pujades i la carretera de Madrid a la Jonquera. Tot seguit, i sense abandonar la carretera, travessava Sant Martí de Provençals i Sant Adrià de Besòs i entrava a Badalona, travessant el carrer del Raval fins a arribar a la terminal del carrer de la Creu.

Aquest projecte, del qual es va sol·licitar la concessió al mes de gener de 1874, oferia unes expectatives prou favorables per als seus promotors, ja que seguia amb molt poca diferència el mateix recorregut del servei d'òmnibus que en aquells temps unia Barcelona (Portal Nou) amb Badalona (carrer de la Creu), el qual gaudia d'una gran acceptació entre el públic, com ho prova el fet que, ja l'any 1866, la seva freqüència de pas fos d'un cotxe cada hora¹.

La construcció havia de resultar, però, llarga i dificultosa. D'entrada, els tràmits per a l'obtenció de la concessió havien de durar gairebé tres anys a partir de la seva sol·licitud, de manera que es va haver d'esperar fins al 23 de novembre de 1876 per tal d'obtenir la Reial ordre de concessió.

Sens dubte aquest llarg període de temps va determinar que els peticionaris d'aquella concessió desistissin de dur endavant el projecte i és així que, per Reial ordre de 17 d'abril de 1877, es va aprovar el seu traspàs a l'empresari Alberto de Quintana.

Quintana va iniciar les obres d'instal·lació de la via, que l'any 1881 es trobava ja instal·lada en el tram de la carretera de la Jonquera², i va sol·licitar la substitució de la tracció animal que s'havia previst al projecte original, per la tracció per vapor, la qual li va ser autoritzada l'any 1879. Tanmateix, diverses dificultats li van sortir al pas: l'Ajuntament de Barcelona es va oposar a la circulació de les màquines de vapor per l'interior de la ciutat, mentre que els veïns del carrer de la Princesa es van resistir a la instal·lació de les vies tramviàries en aquell carrer, més encara si el tramvia havia de ser de vapor. Per aquests motius i els endarreriments de les obres que se'n van derivar, Quintana va acabar abandonant la construcció del tramvia.

La interrupció de les obres va durar fins al gener de 1883, data en la qual es van poder reprendre gràcies a una nova transferència de la concessió, aquest cop en favor de la societat Compañía Anónima de Tranvías de Vapor de Barcelona y el Litoral, que va ser aprovada el dia 7 de març de 1883³.

La direcció de la nova empresa va aconseguir acabar la construcció del tramvia, resolent amb notable pragmatisme els problemes que s'havien plantejat en la seva construcció.

En primer lloc, es va desbloquejar la qüestió del pas del tramvia per l'interior de Barcelona, renunciant l'empresa concessionària al traçat per plaça de l'Àngel, carrer Princesa i passeig del Born, i proposant un traçat alternatiu pel carrer Comerç fins a l'estació de França. D'altra banda, i per tal de fer rendible la infraestructura construïda fins llavors, es va obrir al servei públic, el dia 1 de novembre de 1883, el tram entre el passeig de Sant Joan, de Barcelona, i Sant Martí de

Provençals, en via única i amb tracció animal. El 16 de maig de 1884, es prolongava el recorregut d'aquest tramvia des del passeig de Sant Joan fins al carrer Comerç, cantonada Princesa.

Entretant, continuaven els treballs per portar el tramvia fins a Badalona, amb la construcció dels ponts sobre el Bogatell i el riu Besòs i la prolongació fins a l'interior de Badalona. Val a dir que aquestes obres tenien un interès que anava més enllà de la construcció del tramvia, ja que aquests ponts podien ser utilitzats per tots els vianants i vehicles que circulessin per la carretera, de manera que el Bogatell i, sobretot, el Besòs deixaven de representar un obstacle per a la circulació. El pont sobre el Bogatell estava ja construït el 9 de maig de 1883, mentre que el pont sobre el riu Besòs va estar acabat el 10 de

setembre de 1885. Tres mesos després, al desembre de 1885, començava la construcció del tram que mancava fins a l'interior de Badalona, que es va poder completar, malgrat alguna interrupció, a mitjans de l'any següent, 1886, de manera que al mes d'octubre ja es podien provar les primeres locomotores destinades al tramvia.

No va ser possible, en canvi, que l'Ajuntament de Barcelona modifiqués el seu refús inicial al pas de les locomotores per l'interior de la ciutat, de manera que, en acabat, la pròpia companyia va demanar autorització a la prefectura d'Obres públiques per tal d'explotar el tramvia amb tracció animal entre Barcelona i Sant Martí de Provençals, i amb tracció per vapor entre Sant Martí i Badalona, autorització que va ser concedida el 28 de setembre de 1885.



Plànol de la línia. Traçat.

Finalment, el 20 de març de 1887 es va inaugurar el tramvia, enmig d'una gran expectació popular i en presència de les primeres autoritats badalonines, tot i que no consta que es fes cap acte oficial d'inauguració, contràriament al que era habitual en aquells temps.

Malgrat els inconvenients de la tracció mixta, que resultava onerosa per a la companyia explotadora i molesta per als viatgers, i la manca de regularitat en el servei que la premsa va denunciar des d'un primer moment, el tramvia va gaudir de bon començament d'una gran acceptació entre els seus usuaris. Així, per exemple, durant les Festes majors de 1895, van arribar a Badalona amb tramvia a passar les festes, un total d'11.954 passatgers, contra 2.646 que van utilitzar el ferrocarril⁴. És a dir, transcorreguts vuit anys des de la seva inauguració, el tramvia era ja el mitjà de transport més utilitzat en els desplaçaments entre Badalona i Barcelona.

Òbviament, aquest èxit del tramvia va servir perquè la companyia explotadora es plantegés introduir-hi diverses ampliacions i millores. En primer lloc, es va sol·licitar, en data 5 de desembre de 1887, la prolongació del tramvia per la banda de Badalona, entre el carrer de la Creu i el cafè de Can Martri. Aquesta prolongació, però, va topar amb l'oposició de l'Ajuntament de Badalona, tan refractari com el de Barcelona al pas de les locomotores per l'interior de la seva ciutat. Van ser necessaris dos anys i una reunió entre Ajuntament i companyia, mantinguda el dia 11 de gener de 1890, per tal d'arribar a una entesa sobre aquesta qüestió. Superada l'oposició municipal, el Ministeri de Foment va autoritzar la prolongació del tramvia, per R.O. de 22 d'agost de 1890.

Mentrestant, continuaven les gestions amb l'Estat i l'Ajuntament de Barcelona per tal d'aconseguir que les locomotores de vapor poguessin entrar a Barcelona i, així, poder eliminar la tracció mixta. Aquestes negociacions van resultar bastant difícils, atesa l'oposició que el consistori barceloní seguia mantenint contra l'ús de les locomotores dins la ciutat. Finalment, però, i després d'una tensa sessió del ple, l'Ajuntament de Barcelona va autoritzar l'ús de les màquines de vapor dins el terme de la ciutat, entre el Bogatell i el passeig de Sant Joan, el dia 11 de febrer de 1890⁵. Poc més d'un any més tard, al mes de juny de 1891, es va permetre que les màquines arribessin fins a la terminal del carrer Comerç, amb la qual cosa ja es va poder explotar tota la línia amb tracció per vapor.

Un cop assolits aquests primers objectius, la companyia explotadora –que, entretant, havia canviat el seu nom pel de Compañía Central de Tranvías y Ferrocarriles en España– es va plantejar fites més ambicioses, tals com la introducció de serveis de mercaderies i la prolongació fins al Masnou. El primer d'aquests projectes, que es va sol·lici-

tar l'any 1898, va topar amb una aferrissada oposició de l'Ajuntament de Badalona i, en acabat, no arribaria a dur-se a terme. En canvi, la prolongació fins al Masnou va ser, en principi, autoritzada, i el 24 d'octubre de 1901 es començava la instal·lació dels carrils en una primera secció entre Badalona i Montgat.

Tanmateix, el tramvia havia d'experimentar en aquells anys un canvi de més transcendència: l'electrificació. En efecte, ja a mitjan 1902, la companyia explotadora sol·licitava al Ministeri de Foment la preceptiva autorització per transformar el tramvia de vapor de Badalona en tramvia elèctric, la qual es va concedir el 17 de febrer de 1903. Tot seguit, es van iniciar els treballs per adaptar el tramvia al nou sistema de tracció, que van estar enllestits en sis mesos, a començaments de l'agost. El dia 6 d'aquell mes tenia lloc el reconeixement oficial de la línia i dos dies més tard, el dissabte 8 d'agost de 1903, s'inaugurava solemnement el tramvia elèctric, amb un viatge entre la terminal barcelonina del carrer Comerç i Montgat, i un *lunch* que es va servir a la tornada, al mateix carrer Comerç. El dilluns següent, dia 10 d'agost, s'iniciava el servei amb els nous tramvies elèctrics.

Les electrificacions dels tramvies van anar sovint aparellades amb l'absorció de les empreses explotadores per grups més grans, generalment vinculats amb les grans multinacionals de l'energia elèctrica. Fou així com l'empresa del tramvia de Badalona va ser absorbida, el dia 7 de maig de 1905, per la companyia de capital belga Tranvías de Barcelona a San Andrés y Extensiones (que citarem abreviadament TBSAE), la qual ja explotava els tramvies de Barcelona a Sant Andreu i Horta. La conseqüència més important d'aquest canvi de titularitat va ser la integració del tramvia de Badalona a la xarxa tramviària barcelonina, arran del trasllat de la seva terminal de Barcelona des del carrer Comerç fins a la plaça Urquinaona, fet que va tenir lloc al mes de març de 1907.

En canvi, no va ser possible dur a terme la prolongació fins al Masnou, ja que una llei de 21 de desembre de 1910 va limitar la concessió –que ja s'havia atorgat– al tram Badalona-Montgat, el qual, d'altra banda, no podia ser enllaçat amb cap altra línia. Per aquesta raó, i malgrat haver-hi solució de continuïtat en la via, no es van poder establir mai serveis directes Barcelona-Montgat⁶. El nou servei tramviari entre Badalona i Montgat va començar a circular l'any següent, 1911.

Aquell any 1911 va ser important per un altre motiu: l'acord de TBSAE amb l'empresa Les Tramways de Barcelone (en endavant TB), també de capital belga, en virtut del qual TB adquiria les tres quartes parts de les seves accions i assumia l'explotació de les seves línies. TB, que ja explotava la pràctica totalitat dels tramvies de Barcelona, passa-

va així a controlar també les línies de TBSAE –entre elles, la de Badalona–, tot i que aquesta empresa no va perdre la seva personalitat jurídica i seguiria existint com a tal fins als anys cinquanta.

Amb tot, a nivell d'explotació, els tramvies de les antigues companyies (com TBSAE) funcionarien des de llavors de forma unificada, com si es tractés d'una sola empresa: es van numerar les línies (el tramvia de Badalona va rebre el número 43) i es van unificar els bitllets i el manteniment del material mòbil.

L'explotació unificada no va resultar, però, profitosa per al tramvia de Badalona, com en general per als tramvies de via estreta. Els motius van ser l'existència d'un polèmic projecte de transformació a via ampla, que va paralitzar les possibles inversions en infraestructura i material, i l'esclat de la primera Guerra mundial, que va afectar les seus a Bèlgica de TB i TBSAE i va dificultar l'arribada de subministraments.

Aquesta situació va canviar arran de l'eufòria postbèl·lica i es va fer palesa amb l'adquisició de TB per un grup de capitalistes catalans, al mes de juliol de 1925.

Pel que fa al tramvia de Badalona, aquests canvis es van veure reflectits en una important millora: la introducció dels tramvies sèrie 900, que rellevarien els que estaven prestant servei des de començaments de segle. També en aquells anys es va introduir un nou servei de reforç a Sant Adrià de Besòs (línia 71) i es va tornar a plantejar la prolongació del tramvia fins al Masnou, tot i que el desinterès dels ajuntaments de la zona envers aquell projecte va fer que caigués novament en l'oblit. En un altre sentit, cal destacar la implantació de l'autobús BS, que, tot i representar una competència per al tramvia, només l'afectava relativament, atès que els autobusos eren de places limitades i tarifes més elevades i que, en acabat, la seva explotació també estava unificada amb els tramvies.

El tramvia de Badalona es va veure implicat de forma molt directa en els fets polítics dels anys trenta. A meitat d'aquella dècada, i com a conseqüència dels conflictes laborals de TB, diversos treballadors foren acomiadats i, com a represàlia, van dirigir diversos atemptats contra l'empresa i contra els propis tramvies, que eren assaltats i cremats. La solitud dels paratges que travessava el tramvia de Badalona va convertir aquesta línia en escenari de la majoria d'aquests atemptats.

Durant els anys 1936-39, la revolució i la guerra van afectar també el tramvia de Badalona. La primera, que va comportar la col·lectivització de la xarxa de TB, va suposar la introducció d'alguna millora en el servei, com va ser la construcció –per última vegada– d'un apartador

a Sant Adrià. La segona, però, va acabar imposant-se, de manera que, en acabar el conflicte bèl·lic, s'havia destruït el pont sobre el riu Besòs i el servei es trobava pràcticament suspès.

Un cop finalitzada la guerra, es va reprendre el servei en dues seccions, entre Barcelona i Sant Adrià (línia 71) i Sant Adrià i Badalona (línia 43)⁷. Aquesta anòmala situació va durar fins al 28 d'octubre de 1942, data en la qual es va inaugurar, amb tot el ritual propi d'aquella època, un nou pont provisional construït per la comandància d'Enginyers, i es va reprendre el servei directe entre Barcelona i Badalona, amb un nou número, el 70.

Malgrat que el nou pont va permetre acabar amb el transbordament al riu Besòs, l'escassetat de mitjans dels anys quaranta seguia afectant l'explotació del tramvia, de manera que els talls de corrent i el precari manteniment del material mòbil i les instal·lacions afectava greument la regularitat del servei i la comoditat del viatger.

Aquesta situació problemàtica, no exclusiva del tramvia de Badalona, va fer que TB plantegés a l'Ajuntament de Barcelona la municipalització del servei de tramvies. Al mateix temps, i de cara a l'explotació de les línies interurbanes, es va constituir una nova entitat, denominada Urbanizaciones y Transportes, SA (URBAS), creada el 20 d'octubre de 1944.

TBSAE es va oposar, d'entrada, a aquest procés, la qual cosa va donar lloc a un curiós reviscolament d'aquesta empresa quan ja feia més de trenta anys que havia cedit l'explotació dels seus tramvies a TB: d'entrada, va canviar la seva denominació per la de Transportes Suburbanos de Barcelona, SA (TSB) i va intentar reprendre l'explotació de les seves antigues línies –entre les quals es trobaven les de Badalona i Montgat–, tot qüestionant el vell conveni de 1911.

Així mateix, TSB va fer alguns intents de modernització, un dels quals va afectar directament els tramvies de Badalona i Montgat, ja que es tractava de substituir-los per troleibusos: el projecte, redactat per l'enginyer Manuel Conde Cabeza, es va presentar l'any 1944 i va obtenir la corresponent concessió, si bé, en acabat, no va aconseguir tirar endavant, molt probablement, a causa de la manca de confiança en el troleibús que ja es respirava pels volts de 1950.

Tanmateix, la pugna entre TSB i TB-URBAS no va acabar en res tangible, ja que TB va seguir mantenint l'explotació dels tramvies de TSB tots aquells anys fins que, ja a mitjan anys cinquanta, TSB es va dissoldre i TB va traspasar a URBAS la titularitat i l'explotació d'aquelles línies.

Els anys cinquanta, la història del tramvia de Badalona es va moure entre dues coordenades: d'una banda, els tramvies prestaven un ser-

vei insubstituïble, ateses les mancances del servei de l'autobús. De l'altra, la instal·lació dels carrils tramviaris per la carretera i pel centre de Badalona era motiu de polèmica, ja que el trànsit automobilístic començava a ser important.

Des de la primera d'aquestes perspectives, cal tenir en compte que el nombre d'autobusos s'havia vist molt reduït com a conseqüència de la Guerra Civil i que, d'altra banda, Badalona va experimentar en aquells anys un fort creixement demogràfic que va disparar la demanda. Per aquests motius, i malgrat que no van manca esforços de la companyia explotadora (adquisició de nous autobusos i lloguer de vehicles de TB i altres empreses), el servei del BS no donava mai l'abast⁹. Això feia que no es pogués prescindir del tramvia, vehicle amb més capacitat i de tarifes més econòmiques. Així ho prova el fet que l'any 1953 hi van viatjar un total de 20.616.413 passatgers, que s'havien convertit en 23.038.870 dos anys més tard⁹.

L'altra cara de la moneda era, però, la circulació en via única dels tramvies per la carretera de França i el centre de Badalona. Val a dir

que era impossible plantejar-se una renovació del traçat, ja que un decret de l'any 1933 prohibia la construcció o renovació de vies tramviàries sobre carreteres de l'Estat, com era tota la travessia de Badalona. Aquesta va ser, sens dubte, la raó per la qual, en eixamplar-se la carretera entre Can Cros i Sant Adrià, es va haver de reinstal·lar la via a la vorera, amb el consegüent perill per als vianants.

Per tal de resoldre aquests problemes, la companyia explotadora i les autoritats badalonines van arribar, a mitjan any 1955, a un acord per limitar el servei de tramvies fins a la riera de Jornet. En aplicació d'aquest acord, el 17 de maig de 1956, es va suprimir el servei entre Can Martri i el carrer del Raval. Aquesta supressió es va compensar amb l'entrada en servei de l'autobús AM, entre Sant Adrià i la riera Canyadó. L'any següent seguirien les supressions: al mes d'agost, el final del 70 se situava a la plaça Pep Ventura, i el 31 de desembre circulava per última vegada el 44, que va ser substituït per una prolongació de l'autobús AM fins a Montgat.



Plànol de la línia a la ciutat de Barcelona. Traçat.

Per la banda de Barcelona, es va resoldre també retirar el tramvia dels carrers més cèntrics, de manera que, a partir del 5 de novembre de 1961, va entrar en servei una nova terminal a l'estació del Nord, amb la qual cosa el tramvia deixava de circular per Trafalgar i Arc de Triomf.

Els anys següents, i coincidint amb una important ampliació del parc d'autobusos (una cinquantena de cotxes entre 1960 i 1963), URBAS va poder iniciar la liquidació d'allò que quedava de la seva xarxa tramviària: en una primera fase, entre els mesos de març i abril de 1963, se suprimia la línia 71, de reforç a Sant Adrià de Besòs (25 de març), i el 70 era escurçat entre Pep Ventura i l'apartador de la Casa Cros (abril). Poc més d'un any més tard, el 12 de juliol de 1964, el 70 era escurçat encara una vegada més, de la Casa Cros al barri Besòs, a Barcelona, a la vegada que se suprimia el 42, el vell tramvia de Sant Martí.

Amb aquestes darreres modificacions va acabar la història del tramvia a Badalona i a Sant Adrià de Besòs. El 70, però, sobreviuria encara uns mesos, reduït a un trajecte urbà dins de Barcelona, entre l'estació del Nord i el barri Besòs. Amb la seva supressió definitiva, que tindria lloc el 17 de maig de 1965, desapareixia l'últim tramvia interurbà i, sobretot, l'últim tramvia de via estreta de l'àrea de Barcelona.

ESTUDI TÈCNIC

Vies i traçat

La línia de Badalona a Barcelona s'iniciava a l'apartador de l'actual carrer Francesc Layret, popularment conegut com Can Martri¹⁰. Tal com ja s'ha exposat a la part històrica, el seu traçat seguia la carretera de Madrid a França per la Jonquera, des de Badalona fins a l'entrada de Barcelona. Així, des de Can Martri el tramvia continuava, sempre en via única, pels carrers de la Creu i Raval (més tard 27 de Enero i actualment, Francesc Macià), arribava a la plaça de Pep Ventura, on hi havia un apartador amb una marquesina per als passatgers, i seguia per l'avinguda d'Alfons XIII, Casa Cros (on n'hi havia un altre) fins a arribar a Sant Adrià per l'actual avinguda Pi i Margall. El tramvia creuava el Besòs mitjançant un pont, que construï expressament la mateixa empresa concessionària i que permeté millorar les comunicacions entre les dues ribes del riu.

El tramvia continuava en via única fins a arribar a les cotxeres de Pere IV, i des d'aquest punt, la línia era ja de via doble fins al centre de Barcelona.

A Barcelona, el tramvia de Badalona va tenir, al llarg del temps, fins a quatre terminals diferents.

En començar l'explotació, la terminal es trobava al carrer del Comerç, on arribaven els tramvies des del carrer de Pere IV a través del passeig de Pujades.

L'any 1907 es traslladà la parada final, a Barcelona, a la plaça Urquinaona (Trafalgar-Jonqueres), terminal comuna amb el tramvia de Sant Andreu, explotat també per TBSAE. Amb aquest motiu, el traçat del tramvia es va desviar a partir del carrer de Pujades pel carrer Comerç i el passeig de Sant Joan fins al carrer de Trafalgar, on enllaçava amb el tramvia de Sant Andreu. Ambdues línies circulaven en un tram comú fins a arribar a la terminal, situada al carrer Trafalgar-Jonqueres, al costat mateix de la plaça Urquinaona. El tram entre els carrers del Comerç i Trafalgar es va haver de compartir –per ordre de l'Ajuntament de Barcelona– amb els tramvies de la línia de circumval·lació. Atès que aquests tenien una amplada d'1,435, aquest problema es va resoldre instal·lant una via de tres carrils. L'esmentada situació va durar fins als primers anys quaranta, quan la línia es va modificar, des de Pere IV, pels carrers de Roger de Flor, avinguda Vilanova i Arc de Triomf, fins a arribar a Trafalgar.

A causa de la supressió de les línies de via estreta en els anys immediats a la fi de la Guerra Civil, el 22 d'abril del 1945, es procedí a fixar la terminal del tramvia al carrer de Trafalgar, entre Bruc i Ortigosa.

Una altra modificació important va ser la construcció, per part de TB i RENFE, d'un pas elevat sobre el ferrocarril al carrer de Pallars, inaugurat el 14 d'abril del 1951, que permeté una major seguretat i regularitat del servei en eliminar el perillós pas a nivell del carrer Pere IV. Com a conseqüència, es va introduir una nova variant del traçat, des de Pere IV-Pallars, pels carrers de Pallars i Bonaventura Muñoz, fins a retrobar l'antic traçat al carrer de Roger de Flor.

Aquesta no seria, però, l'última modificació del traçat. El 4 de novembre de 1961 es traslladà l'origen de les línies de via estreta des del carrer Trafalgar a l'avinguda Vilanova, davant l'estació del Nord. S'hi construï una terminal amb dues vies, agulles per fer maniobres i marquesines per als viatgers, els quals, a més, tenien accés directe a l'estació i al metro, en trobar-se una de les sortides de l'estació Triunfo-Norte (actual Arc de Triomf) al costat mateix de la terminal del tramvia. Els usuaris del tramvia havien descobert el concepte de la intermodalitat!

Pel que fa a la línia de Montgat, començava també a la terminal de Can Martri, prosseguint pels carrers de Sant Bru, Pomar Baix i, finalment, la carretera de Mataró fins a Montgat, acabant davant l'estació de MZA (actual RENFE). En aquest lloc també es trobava la termi-

nal del tramvia de Montgat a Tiana, si bé no existia cap unió física entre ambdues línies. Des de Badalona fins a Montgat, tota la línia era de via única a excepció d'un sol apartador (situat just al límit entre els termes municipals de Badalona i Montgat).

Com ja hem assenyalat, els tramvies que circularen pels carrers de Badalona feren servir l'amplada d'un metre, també utilitzat per moltes de les línies barcelonines i pels tramvies que van circular pel Maresme ¹¹. Amb referència a la via, estava formada per carrils de gorja sobre travesses de fusta i coberts per terra o bé per llambordes. Les últimes seccions que es van construir s'equiparen amb carril de 48 kg/m. Curiosament, a l'antiga carretera de Mataró (terme de Sant Adrià), encara és possible de veure alguns metres de via amb llambordes i fins i tot una agulla ¹².

Un cop suprimits els tramvies dels carrers de Badalona, es procedí a l'aixecament de les vies en alguns carrers (operació feta al novembre del 1961) o bé al seu enquitranament.

Tracció animal i per vapor

En el seu origen, i tal com ja s'ha exposat a la part històrica, el tramvia de Badalona va utilitzar la tracció animal i la tracció per vapor. La tracció animal es feia mitjançant l'ús de mules, generalment entre dues i tres per tramvia.

Pel que fa a la tracció per vapor, s'empraven locomotores de vapor de dimensions reduïdes i dissenyades per a l'ús en carretera, de manera que els tramvies estaven formats per petits combois que recordaven els dels desapareguts «carrilets». Aquest sistema resultava problemàtic a causa no tan sols del soroll i les molèsties que provocaven, sinó també del seu deficient sistema de fre, que generava nombrosos accidents. Ambdós sistemes serien ràpidament substituïts per l'energia elèctrica, molt més neta, econòmica i segura.

Tracció elèctrica

Amb motiu de l'electrificació de la línia, s'aprofità la subcentral que la companyia TBSAE tenia instal·lada des del 1901 a Horta. Des d'aquell punt, per la riera d'Horta cap avall, s'establí una línia aèria de conducció de fluid elèctric (amb retorn per fil soterrani) fins a la cotxera de Pere IV.

Aquesta situació va durar fins a l'any 1914, quan el tramvia de Badalona va disposar de la seva pròpia subcentral, equipada amb dos transformadors-rectificadors AEG de 250 Kw. cadascun i instal·lada a

la cotxera de Pere IV. El 1924 aquesta subcentral va augmentar la seva potència fins a 1000 kw gràcies a la recepció de dos transformadors més del mateix tipus i marca, procedents de la subcentral d'Horta.

Pel que fa al fil elèctric, tenia una secció de 85 mm² i estava sostingut per pals de fusta (entre Sant Adrià i Badalona) i metàl·lics (carrers de Badalona) o per rosetes a les façanes dels edificis (encara se'n poden observar en algunes façanes dels carrers de la Creu i Francesc Layret).

Dipòsit i tallers

Des del seu origen, els tramvies de Badalona utilitzaven una cotxera situada al carrer de Pere IV, número 400.

Amb una superfície de 4300 m², la cotxera disposava de dues llargues naus amb sis vies, un edifici de planta baixa i un pis amb façana al carrer Pere IV, destinat a oficines, i una altra edificació, a la part posterior del solar, que allotjava la subcentral.

Després de la total desaparició dels tramvies, va romandre com a magatzem, fins al seu enderrocament a principis dels anys noranta.

El material mòbil

Els tramvies que han circulat per la línia de Barcelona a Badalona es poden dividir en tres categories: els de tracció animal, els de tracció per vapor i finalment els de tracció elèctrica.

TRACCIÓ ANIMAL I PER VAPOR. En l'època de la tracció per vapor, el tramvia de Badalona comptà amb tres sèries de locomotores:

020T 1-4 Krauss (Alemanya) núm. 1559-1562 (1885-6)

020T 5-9 Backer en Rueb (Breda Holanda) núm. 46-50 (1888)

020T 10-12 Backer en Rueb (Breda Holanda) núm. 75-77 (1891)

Els cotxes de viatgers, utilitzats tant a la tracció animal com a la tracció per vapor, van ser subministrats per diferents fabricants, entre els quals destacava Carde y Escoriaza (avui CAF) i Can Girona (més tard Macosa, actualment GEC-Alsthom). Eren cotxes de dos eixos, de petites dimensions, amb accés al departament de viatgers mitjançant dues plataformes situades a les extremitats. L'únic tipus de fre que duien era el de cargol, que un agent s'encarregava de manobrar d'acord amb les instruccions (xiulets) que rebia de la locomotora. Normalment les composicions estaven formades per una locomotora i tres d'aquests cotxes (quatre en casos excepcionals), un dels

quals era de classe preferent, essent de general la resta de la composició. Amb la posterior electrificació de la línia, la majoria dels cotxes de viatgers es van emprar com a remolcs dels tramvies elèctrics.

TRACCIÓ ELÈCTRICA. Amb motiu de l'electrificació de la línia de Badalona i la posterior extensió fins a Montgat, la companyia explotadora va anar introduint diferents tipus i sèries de tramvies. Hem dividit el nostre estudi en diversos apartats: primer, abordem el material més característic de la línia de Barcelona a Badalona, mentre que en una taula, donem les característiques principals dels tramvies que varen circular de forma més ocasional o bé que hi funcionaven als serveis parcials i a la línia de Montgat. Finalment, abordarem els remolcs.

En electrificar-se la línia, es van posar en servei 6 tramvies de bugies que es caracteritzaven per tenir llur departament de viatgers dividit en dues classes: preferent i general o de segona. En aquest últim compartiment, els seients eren transversals, dobles en un cantó i simples a l'altre. Construïts per la firma Federico A. Bagge el 1903, aquests tramvies foren numerats 38-43 (més tard TB 438-443). Anaven equipats amb bugies del tipus màxima tracció (*truck* Brill 22-E), i estaven equipats amb dos motors Thomson Houston de 33kw, disposant de frens mecànics, elèctrics i d'aire. Aquest últim sistema de fre, de la casa Westinghouse, plantejaria molts problemes ja que, a diferència dels tramvies posteriors, no duia cap compressor, i això obligava a omplir regularment uns grans dipòsits en forma cilíndrica col·locats al

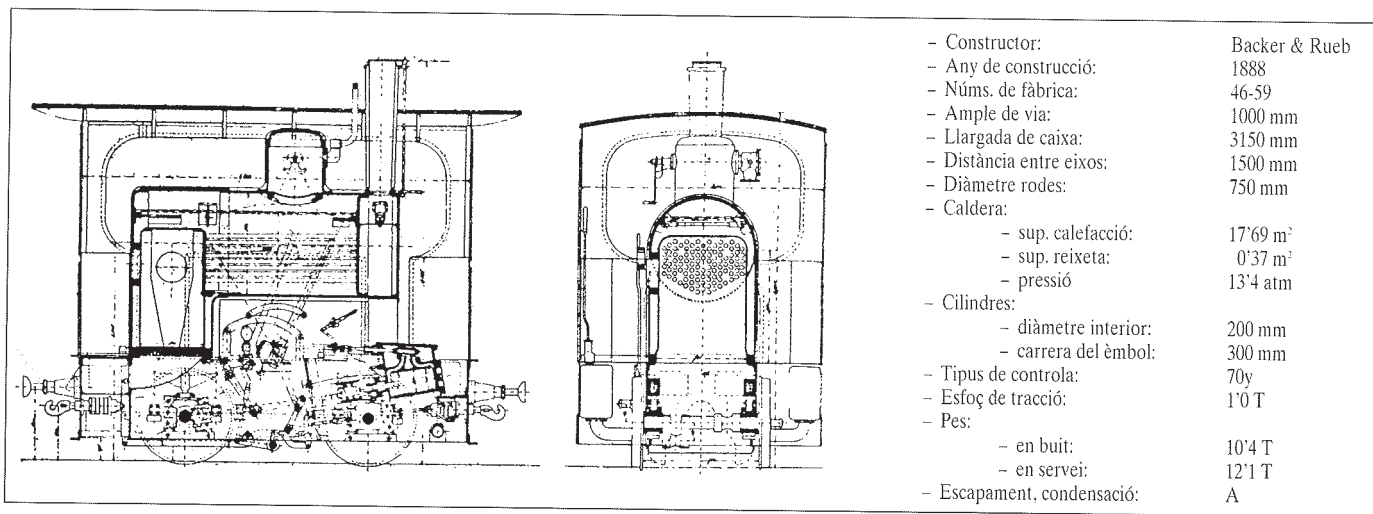
sostre dels cotxes. Per omplir-los, la companyia instal·là uns compressors a determinats punts de la línia (a Badalona se n'instal·là un al carrer del Raval), on es realitzava la càrrega. Aquest sistema es va suprimir finalment cap al 1920.

Per tal de reforçar aquesta sèrie, TBSAE adquirí entre el 1909 i el 1910 tres nous tramvies, numerats 52 a 54 (TB 452-454). Amb un disseny molt semblant a la sèrie anterior, els dos primers cotxes tenien dos motors Charleroi mentre que el tercer va ser equipat amb motors Thomson Houston. El *truck* era del tipus Brill 22-E i posseïen el mateix sistema de frens que els tramvies de la sèrie anterior. Disposaven també de dues classes.

Amb l'arribada dels cotxes de la sèrie 900, aquests tramvies van passar a un segon pla i van deixar de circular durant els anys quaranta.

Però si hi ha uns tramvies que han arrelat a l'imaginari dels badalonins, aquests són sense cap dubte, els cotxes de la sèrie 900-950, els populars «*tanques*».

La història d'aquests tramvies començà quan, amb la intenció de dotar la xarxa de tramvies de Barcelona d'un material més modern, els tallers de Sarrià del Ferrocarril de Sarrià a Barcelona dissenyaren dos prototipus de tramvia d'un aspecte força semblant entre ells: el número 900 (de via estreta), construït el 1923 i el número 951 (de via ampla), un any més tard. Per la seva robusta construcció, se'ls conegué aviat amb el nom de «*tanques*».



Màquina de vapor. Material mòbil.

El prototipus de via estreta fou realitzat pels tècnics de Ferrocarrils de Catalunya, Grinnell i Viale. El tramvia posseïa *trucks* Grinnell i anava equipat amb 4 motors AEG. Mentre que el prototipus de via ampla no tingué continuïtat immediata, el cotxe de via estreta donà lloc a una sèrie de tramvies, números 901-950, que foren construïts entre el 1924 i el 1925. L'ur caixa i *trucks* varen ser construïts per la firma belga Manage i reberen frens mecànics, elèctrics i pneumàtics. Aquests cèlebres «*tanques*» representaven, en aquells temps, el sùmmum en la tecnologia de tracció tramviària. A banda de les innovacions de tipus tècnic ja esmentades, una de les diferències més evidents, comparats amb els vehicles que ja circulaven per la línia, era l'entrada al cotxe, que es realitzava per dues portes d'accionament pneumàtic, situades al centre del vehicle i que donaven accés a una gran plataforma central, situada a molt poca alçada pel damunt dels carrils, que facilitava enormement l'entrada i sortida dels passatgers.

Entre el 1935 i el 1946, es compongueren trens reversibles formats per un cotxe motor i un remolc d'aquesta sèrie, essent renumerats M 1-14 els cotxes motors i R 1-14 els remolcs pilots. En els últims anys de servei, alguns d'aquests trens varen ser desfets, modificant-se els cotxes motors per poder circular aïlladament.

Amb la progressiva desaparició de la xarxa de via estreta, es decidí adaptar per a les línies de via ampla una part dels cotxes d'aquesta sèrie, donant lloc, entre el 1946 i el 1952, a les sèries 955-992 (motors) i 957-999 (remolcs). La reconstrucció va ser molt important ja que

llurs caixes i *trucks* foren eixamplats i patiren altres transformacions. Aquests tramvies circularien per les línies 55 (Barceloneta-Sants) i 57 (plaça Palau-Collblanc) de Barcelona, fins al 1967.

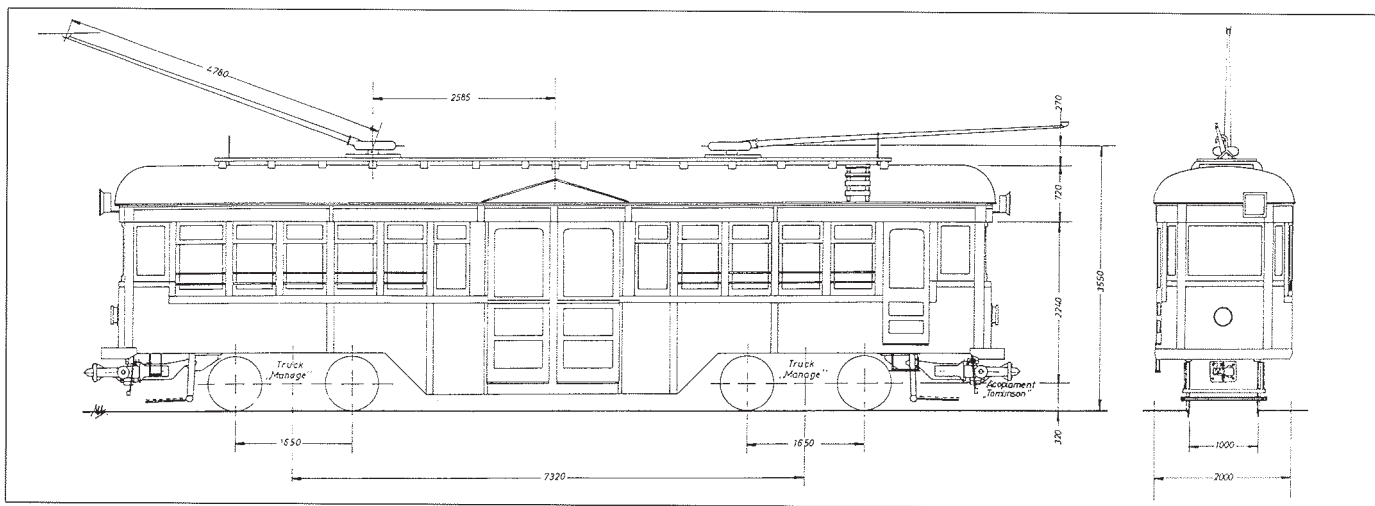
Aquests no serien els únics tramvies en servei pels carrers de Badalona. La línia 44 utilitzà també vehicles de dos eixos tot combinant-los amb cotxes de bugies, mentre que els serveis parcials també utilitzaven altres sèries de tramvies a més dels ja esmentats. En la següent taula donem les principals característiques d'aquests vehicles:

Sèrie 401-412, any de construcció 1901, constructor Carde y Escoriaza, *Truck Brill 21 E*, Motors: 2x General Electric de 18kw, equips Thomson Houston, (ex TBSAE n.1-12).

Sèrie 413-418, any de construcció 1903, constructor Bagge, *Truck Brill 21 E*, Motors: 2x General Electric de 18Kw, equips Thomson Houston, (ex TBSAE n. 13-18) Cap el 1960, el cotxe 418 va permutar el seu número amb el 446, essent desballestat el 1965.

Sèrie 419-25/44-45, any de construcció 1905, constructor Energie Belge, *Truck Brill 21 E*, Motors: 2x General Electric de 18Kw, equips Thomson Houston, (ex TBSAE n.19-25 i 44-45)

Sèrie 426-437 (ex TBSAE n. 26-37). Construïts el 1902, foren els predecessors de la sèrie 38-43 (vegeu aquesta sèrie). Eren de classe única. Funcionaren bàsicament a les línies de Sant Andreu i Horta. El 426, però, escaparia al desballestament dels tramvies de via estreta



Tramvia elèctric. Material mòbil.

als anys quaranta, ja que fou enviat a la línia de Badalona a Montgat. Després de la supressió d'aquesta línia, encara romandria un temps a cotxera, essent desballestat a començaments dels anys seixanta.

Sèrie 446-451 (ex TBSAE n.46-51). Sèrie construïda en diferents èpoques, 1903: 448, 1906: 446-7, 1909: 449-51. Els tres primers posseïen dos motors Thomson Houston de 18,4 Kw, mentre que els restants reberen motors Charleroi (27,2 kw). Havien estat construïts per la societat valenciana Lladró, amb *Truck Brill 21 E* i disposaven de frens mecànics i elèctrics. El cotxe 446 va ser l'últim en ser desballestat cap als anys seixanta.

Sèrie 455-457, any de construcció 1910, constructor Lladró *Truck Brill 21-E*, Motor Charleroi, (ex TBSAE 55-57). El cotxe 455 sobreviagué fins a la fi dels tramvies de via estreta.

Pel que fa als remolcs, en començar la tracció elèctrica, s'utilitzaren els cotxes de l'època de la tracció animal i per vapor, i no seria fins l'any 1926 que n'arribarien de nous. El lector trobarà en aquest quadre un resum del material remolcat anterior a 1926 ¹³:

Sèrie 1651-1668, any 1888, eixos, constructor Carde y Escoriaza.

Sèrie 1669-1680, any 1888, eixos, constructor Carde y Escoriaza.

Sèrie 1681-1694, any 1888, eixos, constructor Falcon.

Sèrie 1695-1706, any 1888, eixos, Constructor Can Girona. Van desaparèixer en els anys 40.

Sèrie 1707-1713, any 1888, eixos. No es coneix el constructor.

Sèrie 1714-1715, any 1902, bugies construïdes a partir de la unió de dos cotxes d'eixos de les altres sèries.

L'any 1926 van entrar en servei els remolcs «*tanques*» de la sèrie 1716-1729. Aquesta sèrie, comandada per TB, va tenir una història força activa, ja que molts d'ells s'empraren per la formació dels trens M+R descrits anteriorment. Havien estat equipats en origen amb *trucks* Grinnell i més tard, Manage. Equipats amb frens mecànics, elèctrics i pneumàtics, la seva construcció va ser realitzada pels tallers de FC de Sarrià (números 1716-7) i per Manage, la resta.

A aquests vehicles, cal afegir els que s'utilitzaven en el manteniment de la línia. Un d'ells, el 358 (Carde y Escoriaza-AEG, 1905), és avui dia l'últim supervivent del tramvia de Badalona i es troba preservat al Museu del Transport de la Poble de Lillet-Castellar de N'Hug.

L'explotació

En aquest capítol abordarem aspectes relacionats amb l'explotació (itineraris, tarifes etc) dels tramvies que circularen per Badalona, estudiant primer de tot la línia de Barcelona a Badalona i després la de Montgat.

En l'època de la tracció animal i per vapor, l'explotació del tramvia no presentava unes característiques que la diferenciessin dels restants vehicles que empraven aquests tipus de tracció. Cal destacar, però, les mesures de seguretat que s'establiren particularment en els tramvies de vapor: la velocitat estava severament reduïda (7/8 km/h als nuclis urbans i 15 km/h a la resta de la línia) i s'exigia, a més, que un empleat precedís els combois amb una bandera groga i fent sonar una trompeta. L'Ajuntament de Badalona estava tan preocupat pel compliment d'aquesta obligació que, en cas que la companyia no els pogués retreure, s'oferia a pagar-li un sou de tres pessetes amb càrrec a l'erari municipal. En aquell temps, el servei es feia cada hora, essent les primeres sortides de Badalona a les 7.04 i de Barcelona a les 7.05, mentre que les últimes eren a les 20.05 (des de Barcelona) i 20.04 (des de Badalona). Un últim servei sortia de Barcelona a les 20.53 però arribava només fins a les cotxeres de Sant Martí. Llavors, els preus fins a Badalona eren de 0,50 cèntims en primera classe i 0,35 en segona.

Amb la introducció dels tramvies elèctrics, la durada del trajecte entre Barcelona i Badalona es va reduir a només 35 minuts. Això va comportar un augment del tràfic, havent-se d'incrementar el nombre de tramvies en servei. Durant molts anys, hi circularien entre vuit i deu combois, formats per un cotxe motor i un o dos remolcs. A partir dels anys vint, i amb l'entrada en servei dels «*tanques*», els combois eren formats per un motor de la sèrie 900 i un remolc de la sèrie 1700. Als anys cinquanta, només hi circulaven normalment 6 trens, ja que la línia d'autobús BS absorbia una part del trànsit.

En l'època de la tracció animal i per vapor, i als primers temps de la tracció elèctrica, els tramvies portaven el seu recorregut indicat als laterals de la caixa. Aquesta situació va haver de canviar quan les línies es van integrar en les grans companyies. És així que el servei de Barcelona a Badalona adoptà un distintiu vermell sobre el qual era perforat el número 43, mentre que la línia de Montgat rebé el 44. El seu banderí estava format per dues bandes horitzontals, una de vermella i l'altra de blanca. El 1929 però, el 44 portava el número sobre fons vermell amb aspes negres. Aquests distintius anaven a la part superior del tramvia i la raó de la utilització de colors en combinació amb els números cal cercar-la en l'elevat nombre de persones analfabetes que hi havia llavors.

Amb el progressiu augment del nombre de viatgers de la línia de Barcelona a Badalona, i per millorar les seves prestacions, s'establiren dos serveis parcials; d'aquesta forma, el 1930 la línia de Badalona ofereix els següents serveis:

42 Pl. Urquinaona – Carretera de Mataró

43 Pl. Urquinaona – St. Adrià – Badalona

44 Badalona – Montgat

71 Pl. Urquinaona – St. Adrià

Amb diverses variacions, aquests serveis es mantindrien durant tota l'explotació tramviària. El canvi més important va ser la substitució del número 43 pel número 70, com a conseqüència de la represa del servei després de la reconstrucció del pont sobre el riu Besòs el 29 d'octubre de 1942 (vegeu part històrica).

Una altra novetat en aquells anys de postguerra va ser la inauguració, el 15 de juliol de 1948, del servei nocturn de tramvies entre Barcelona i Badalona; d'aquesta manera, el tramvia funcionava fins a les 3 de la matinada.

Pel que fa a la línia 44, circulava amb un sol cotxe des de les 4.45 del matí fins a les 21.35. Els dies de futbol o d'afluència a les platges es reforçava, però, amb un altre vehicle.

A més del conductor, els tramvies hi havia un cobrador itinerant, (figura ja desapareguda del món del transport). Tanmateix, els tramvies del tipus 900 n'utilitzaven dos. Un tren reversible portava, doncs, un conductor i 4 cobradors! Com a curiositat, hem d'assenyalar que el tren M12-R12 va ser l'únic equipat amb cobradors fixos. No existint una tarifa única, els cobradors portaven una cartera amb bitllets de diferents colors que corresponien a les diverses seccions. Per evitar d'afeixugar el lector, les esquematzem en els següents quadres:

Tarifes en posar-se en servei el tramvia:

	Barcelona	Sant Martí (c/St.Joan)	Sant Martí (Estació)	Riera Horta	Sant Adrià	Badalona
Barcelona	*	0,15 0,10	0,20 0,15	0,30 0,25	0,40 0,30	0,50 0,35
St.Martí (c/ St. Joan)	0,20 0,10	*	0,20 0,10	0,25 0,20	0,30 0,25	0,40 0,30
St.Martí (Estació)	0,25 0,20	0,20 0,10	*	0,20 0,15	0,25 0,20	0,30 0,25
Riera Horta	0,30 0,25	0,25 0,20	0,20 0,15	*	0,20 0,15	0,30 0,25
St.Adrià	0,40 0,30	0,30 0,25	0,25 0,20	0,20 0,15	*	0,30 0,25
Badalona	0,50 0,35	0,40 0,30	0,30 0,25	0,30 0,25	0,30 0,25	*

Hi havia un bitllet d'anada i tornada (Barcelona a Badalona) només per a la segona classe (0,50 pessetes).

En unificar-se les companyies el 1911 es fixaren les següents tarifes:

	1ª Classe	2ª Classe
Pl. Urquinaona a St. Martí	15 cts.	10 cts.
Sant Martí a St. Andreu	15 cts.	10 cts.
St. Adrià a Badalona	15 cts.	10 cts.
Tiradors a Badalona	40 cts.	30 cts.
Tiradors a St. Martí	15 cts.	10 cts.

Hi havia bitllets d'anada i tornada (70 cèntims a primera i 50 a segona).

El 1929, els itineraris i les tarifes s'havien reorganitzat de la manera següent:

	1ª Classe	2ª Classe
Pl. Urquinaona a Badalona	40 cts.	30 cts.
Pl. Urquinaona a St. Martí	15 cts.	10 cts.
St. Martí a St. Adrià	15 cts.	10 cts.
St. Adrià a Badalona	15 cts.	10 cts.

Es mantenia el bitllet d'anada i tornada amb la mateixa tarifa. Existia, a més, un bitllet especial a 15 cèntims per al trajecte Badalona-Quatre Camins, que s'expedia de 4 a 6 de la matinada.

Durant la Guerra Civil, quan els tramvies havien estat col·lectivitzats, va establir-se un bitllet únic per a totes les línies de TB al preu únic de 40 cèntims. L'any 1946, amb només una única classe, el preu per anar de Barcelona fins a Badalona era de 0,85 cèntims, mentre que entre Sant Adrià i Badalona el bitllet costava 0,30 cèntims.

Pel que fa a la línia de Montgat, en començar la seva explotació s'establí una tarifa única de 10 cèntims (des de les 8 fins a les 17 h.) i de 5 cèntims la resta de l'horari. L'any 1930 només existia la tarifa de 10 cèntims, mentre que després de la guerra (1946), el preu del bitllet era de 25 cèntims.

ABREVIATURES UTILITZADES

CGA Compañía general de Autobuses.

CGT Compañía General de Tranvías.

TB Tranvías de Barcelona.

TBL Compañía Anónima de los Tranvías de Barcelona y el Litoral.

TBSAE Tranvías de San Andrés y Extensiones.

URBAS Urbanizaciones y Transportes.

NOTES

1. Una referència a aquest servei d'òmnibus es troba al *Diario de Barcelona* del 23.8.1866.
2. Arxiu Històric ciutat de Badalona. Fons Municipal. Memòria sobre la travessia de Badalona. 22.10.1881.
3. Tot i que la transferència es va aprovar oficialment per R.O. de 7 de març de 1883, el diari *La Vanguardia* de 27 de gener de 1883 ja donava la notícia de la represa de les obres. Això fa pensar que ja devia ser Tranvías de Barcelona y el litoral l'empresa que va començar aquestes obres, malgrat que la transferència encara no havia estat autoritzada pel Ministeri de Foment.
4. Dada recollida per J. Novell Lladó. «Recuerdo al desaparecido tranvía». *Revista de Badalona*, 11.8.1964.
5. El *Diario de Barcelona* del 12 de febrer de 1890 reproduceix íntegrament la sessió del ple de l'Ajuntament de Barcelona en la qual es va discutir aquest assumpte.
6. Cfr. F. Armengol, M.A. Haro, E. Luque, C. Urquiola. *El tranvía de Montgat a Tiana*. Argentona. L'Aixernador, 1994, pàg. 19.
7. El servei entre el riu Besòs i Badalona, així com el de Montgat, es prestava amb tres cotxes que en el moment del bombardeig del pont sobre el riu Besòs havien quedat en aquesta banda del riu.
8. Aquesta situació va quedar ben palesa amb la introducció d'uns «serveis» pirates de taxis i autobusos que sortien del mateix carrer Trafalgar.
9. A. del Castillo-M. Riu. *Historia del transporte colectivo en Barcelona*. Barcelona, 1959, pàg. 216. Les dades fan referència al total de viatgers que circulaven per les línies interurbanes, que coincidien bàsicament amb les de Badalona, Sant Adrià i Sant Martí.
10. Can Martri era el nom popular del cafè Can Martiri, davant del qual se situava la parada del tramvia. Cfr. J. Abril. «El tramvia de foc». *Revista de Badalona*, 5 i 8.04.1988.
11. Tramvies de Montgat a Tiana (1916-1954) i Mataró a Argentona (1926 a 1965). Per a més informació, vegeu bibliografia.
12. Es tracta d'una agulla de fabricació nacional (SAESA) de tipus elàstic.
13. Hem d'assenyalar, però, que no podem precisar quines d'aquestes sèries procedien del tramvia de Badalona. En tot cas, totes elles estaven integrades al parc de TBSAE, que les utilitzava indistintament a les seves línies, llevat que sorgís algun impediment de caràcter tècnic.

AGRAÏMENT: Arxiu Històric Ciutat de Badalona i Sr. Solsona.

BIBLIOGRAFIA

- ARMENGOL, Ferran; HARO, M.A. i URQUIOLA, Carlos. *El tranvía de Mataró a Argentona*. L'Aixernador, Argentona, 1992. Col·lecció El Montalt, núm. 11.
- ARMENGOL, Ferran; HARO, M.A.; LUQUE, Eugeni i URQUIOLA, Carlos. *El tranvía de Montgat a Tiana*. L'Aixernador, Argentona, 1994. Col·lecció El Montalt, núm. 16.
- CASALS i CORTÈS, N.; PADRÓ i WERNER, J. *Història gràfica de Badalona (II) 1939-1975*. Museu de Badalona, Badalona, 1993.
- CASTILLO, Alberto del i RIU, Manuel. *Historia del Transporte Colectivo de Barcelona (1872-1959)*. Barcelona, 1959.
- CUYÀS TOLOSA, J.M. *Història de Badalona*, Volum VII.
- GONZÀLEZ MASIP, A. *Els tramvies de Barcelona. Història i explotació*. Barcelona, 1992.
- HEFTI, W. *Tramway Lokomotiven*. Birkhäuser.
- ZURITA, Fèlix; *Tramvies de Barcelona, catàleg de material mòbil*. MAF, Barcelona, 1987.
- Diario de Barcelona*
- Guía Diamante*, 1904
- La Vanguardia*. Diversos anys.
- La Voz de Badalona*. Diversos anys.
- Revista de Badalona*. Diversos anys.
- TRANSPORTES DE BARCELONA. *Boletín Informativo*. Diversos números.

L'HOSPITAL DE BADALONA. 1931-1939

MONTSERRAT CARRERAS I GARCÍA

Estudiar la fundació i el desenvolupament històric de l'Hospital Municipal de Badalona és parlar d'un capítol de la història local lligat, sens dubte, als canvis polítics i, per tant, a les diferents formes de concebre i organitzar la sanitat local. L'Ajuntament de Badalona es preocupà a poc a poc pels problemes relacionats amb la sanitat pública. Així, l'any 1913 s'inaugurava el Laboratori Municipal en compliment d'un decret publicat el 22 de desembre de 1908 que afectava les poblacions amb més de 10.000 habitants. Aquest organisme era el responsable dels exàmens de productes i matèries destinades al consum, l'anàlisi de les aigües que abastaven la població i la comprovació de les malalties d'origen tòxic.

Durant la Dictadura de Primo de Rivera es construí una extensa xarxa de clavegueres, es millorà l'abastament d'aigua corrent a la ciutat i s'inicià una campanya d'informació sobre el consum perillós, per a ús domèstic, de l'aigua de pou. Aquestes accions contribuïren a millorar la salut pública frenant les epidèmies periòdiques provocades pels gèrmens patològics que transmetien les aigües estancades dels pous. Malgrat tot, la situació sanitària dels treballadors era molt precària a causa dels pocs recursos econòmics de què disposaven i alhora per la manca d'una xarxa sanitària pública que permetés fer front a les necessitats assistencials dels obrers.

La fundació i els primers anys de l'Hospital Municipal

En proclamar-se la República, Badalona era una població amb greus problemes d'equipaments. La ciutat havia experimentat un creixement espectacular i sense precedents durant la dècada dels anys vint.

Així, tenia 29.361 habitants l'any 1920, i n'assolia 44.292 l'any 1930, convertint-se en la tercera ciutat catalana després de Barcelona i Sabadell. Badalona patia un dèficit d'equipaments considerable, sobretot en els barris. La majoria estaven faltats d'escoles i mercats, i a la ciutat en general mancaven, entre d'altres serveis, enllumenat, fonts públiques i un centre sanitari.

El consistori republicà sorgit de les eleccions municipals del 12 d'abril, es proposà dotar d'aquests serveis la població. Així, la construcció d'un hospital municipal s'inscriu dins un programa més ampli de millores a la ciutat.

L'any 1931 es disposava només d'un dispensari municipal per atendre els ciutadans de la localitat. Els obrers malalts que havien d'ésser hospitalitzats eren traslladats als Hospitals o Cases de Salut de Barcelona, on sovint no eren ingressats per falta de llits. L'Ajuntament de Badalona pagava quatre llits a Barcelona, però eren insuficients atès que, per terme mitjà, hi havia 10 malalts hospitalitzats i el mateix nombre de desatesos.

En el marc d'aquesta situació sanitària tan pèssima, el govern municipal, presidit per l'alcalde Josep Cases Costa i integrat per una Coalició d'Esquerres i l'Alianza Republicana, acordà, el 21 de maig de 1931, la construcció d'un Hospital Municipal. L'edifici, propietat de l'Ajuntament, havia estat anteriorment caserna de la Guàrdia Civil. Per tal d'adequar l'esmentat local s'hi destinaren 20.878,48 pessetes. En la mateixa sessió es llegí un document signat per la corporació de Metges Municipals –V. Bonet, J. Domingo, J. Carpa Gaya, F. Fabregat, F. Soler, J. Cuyàs, R. Pijoan, F. Escofet, Botey, Soler Badia, Josep Agustí i J.M. Rubiés– defensant la construcció d'un hospital i oferint-se a prestar serveis mèdics gratuïts durant el primer any.

El 17 de gener de 1932 s'inaugurava l'Hospital Municipal, i la premsa local –*El Clamor*, *El Eco de Badalona* i *Aubada*– es feien ressò de l'acte. Des de la seva fundació l'Hospital es definí com una institució sanitària de caire benèfic i així ho reflectia el Reglament aprovat el 1932 en el l'article que deia: «La finalitat o objecte que persegueixen les Cases de Guariment de Badalona i La Conreria, és atendre i donar la necessària assistència als malalts pobres residents en aquesta població i als transeünts que sofreixin malalties de caràcter agut, traumàtic o infeccios».



Façana de l'Hospital. *Memoria del Hospital de Santa María y San José de Badalona*, 1943.

Al llarg de la seva història, i així ho expressen els estatuts del centre, l'Hospital també atengué persones amb mitjans econòmics, però aquests malalts havien de fer front a les despeses ocasionades per la seva hospitalització.

El govern de l'Hospital fins que esclatà la guerra estigué en mans d'un patronat que presidia l'alcalde. Durant els primers quatre anys de funcionament, la institució hospitalària es regí per dos reglaments diferents. El segon fou el resultat de les reformes que aplicà l'alcalde-gestor Pere Borràs, nomenat després de la destitució de l'Ajuntament a causa de la participació en els fets d'octubre de 1934.

El primer reglament, aprovat el 3 de març de 1932 pel ple de l'Ajuntament, fou vigent fins a l'abril de 1935, en què entrà en funcionament el segon. Ambdós estatuts definien la institució sanitària com de caràcter benèfic i especialment dirigida als veïns de Badalona. El 1935 s'afegia també la possibilitat d'assistir els malalts pobres de localitats veïnes que prèviament haguessin concertat aquest servei amb l'Ajuntament badaloní.

Els dos estatuts especificaven les fonts d'ingressos de l'Hospital, essent la principal l'Ajuntament de Badalona, que hi dedicava una quantitat en els pressupostos municipals. També els donatius, llegats i almoines que poguessin fer els particulars o les entitats, i els ingressos que efectuessin en concepte d'estades els malalts benestants. Finalment, el reglament de 1935 incloïa també les quotes concertades amb ajuntaments veïns que volguessin disposar del servei sanitari, i les subvencions que s'obtinguessin del govern de la República o de la Generalitat de Catalunya.

La principal diferència que hi havia entre els dos estatuts era la composició de l'òrgan de govern de l'Hospital, o sigui del Patronat. El reglament de 1935 introduïa una competència més a desenvolupar per aquest organisme, com era l'elaboració d'un projecte anual de pressupost que havia de sotmetre's a l'aprovació de l'Ajuntament.

La composició del Patronat segons el reglament de 1932 era la següent:

- President:
- L'Alcalde.
- Vocals:
- Dos regidors en representació de l'Ajuntament.
- Dos representants de les Societats Patronals.
- Dos representants de les Societats Obreres.
- Dos representants de les Germandats Obreres.
- Un mestre i una mestra.
- Un farmacèutic.

Una mare de família.

Director tècnic i Vice-President:

L'inspector municipal de Sanitat que portés més temps de servei a la població.

Els càrrecs tenien una durada de quatre anys i podien ser elegits només una vegada.

La composició del Patronat segons el reglament de 1935 era la següent:

President nat:

L'Alcalde, Pere Borràs.

Vocals nats:

Jutge municipal, Ricard Terradell.

Comandant militar de la plaça, Jesús Torralva.

Rector de més edat de les parròquies, Antoni Briàs.

Notari més antic de la ciutat, Ramon Torras.

Director tècnic de l'Hospital, Víctor Bonet.

Secretari de l'Ajuntament, Josep Kíes.

Vocals representatius:

Un delegat del Departament d'Obres públiques i assistència sanitària de la Generalitat de Catalunya, Lluís Gubern.

Dos consellers municipals de Badalona, Ramon Gassió i Joan Borràs Canals.

Un conseller municipal dels Ajuntaments concertats amb l'Hospital.

Un farmacèutic designat pel Col·legi de Farmacèutics local, Joan Mongió.

Un mestre i una mestra nacionals designats pel Consell local de primera ensenyança, Esteve Vendrell i Joana Ferrer.

Un representant de la premsa designat per l'associació de la premsa local, Marc Giró Ros.

Vocals protectors:

Els benefactors de l'Hospital sense limitació de nombre i designats pel Patronat, Miquel Font i Enric Molina, de la Unió Patronal.

I Enric Sabater Borràs de les Germandats Obreres.

Els càrrecs eren renovats cada dos anys i podien ser reelegits.

El càrrec del director tècnic tenia una durada de cinc anys i també podia ser reelegit. Era nomenat per l'Ajuntament, a proposta del cos mèdic, entre els metges numeraris de l'Hospital residents a Badalona.

El Patronat passà de tenir 11 membres a 18 com a mínim, cosa que representà un 64,63% d'augment en la composició de l'organisme. El 1935 foren introduïdes en el govern hospitalari, persones notables de la ciutat, que hi eren incloses per la seva condició social benestant, poder polític o econòmic –notari, jutge, comandant militar i benefac-

tors–, a diferència de la composició patronal de 1932, molt més reduïda i amb un caire més popular.

El 1932 l'Hospital entrà en funcionament, amb capacitat per a 24 malalts, distribuïts en dues sales, una per a homes i l'altra per a dones. La resta de la planta baixa fou destinada a la cuina, el magatzem, l'administració i una sala de parts.

De l'assistència als malalts se'n feu càrrec el Cos Mèdic Municipal i un equip d'infermeres. Fou nomenat director el Cap de Sanitat local, Víctor Bonet.

Els metges que prestaren servei el primer any foren: Artur Botey, Joan Domingo, J.M. Rubiés, Joan de Déu Soler Badia i Francesc de P. Soler Escales. I les llevadores: Antònia Bellavista, Elvira Collell, Teresa March, Magdalena Navarro, i Anna Palou.

L'Administrador de l'Hospital i Sanatori Antituberculós fou, durant tota la República, Andreu Sansa.

Tradicionalment, les institucions hospitalàries i benèfiques havien estat en mans de l'església. No obstant això, durant el període republicà, i fonamentalment en el primer bienni, l'estat se secularitzà. En aquesta línia els serveis d'infermeria de l'Hospital foren encarregats a infermeres. Aquest fet despertà l'animadversió de la premsa i els sectors catòlics locals. Concretament el setmanari catòlic *Aubada*, en donar notícia de la inauguració de l'Hospital, es manifestà així: «El servei no serà prestat per monges, sinó per infermeres, per seguir la moda sectària actual».

El sistema de finançament de l'Hospital es basava en els ingressos que l'Ajuntament hi destinava i també en d'altres aportacions, com eren els donatius que individualment o per mitjà d'entitats culturals, recreatives o polítiques rebien l'Hospital i el Sanatori Antituberculós. D'aquests donatius, se'n feia ressò la premsa local, concretament *El Eco de Badalona* els publicava setmanalment. Els festivals, balls, tómboles i festes pro-hospital també eren freqüents i constituïen un cabal important d'ingressos.

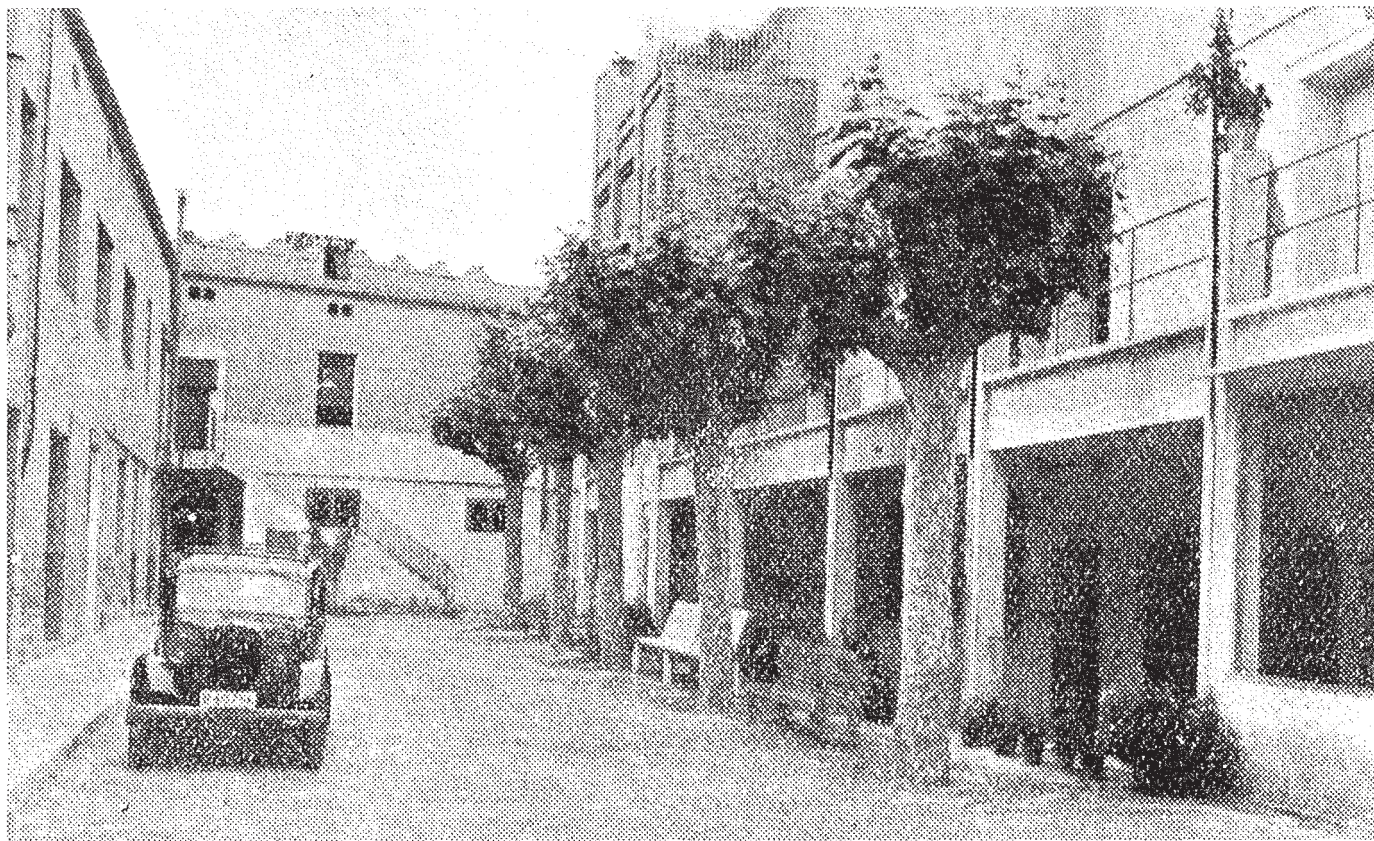
Aquest sistema d'aconseguir diners era força precari, ja que depenia de la voluntat benèfica i de la situació econòmica dels ciutadans i entitats locals, en un moment en què la crisi econòmica que afectava la República es feia cada cop més aguda. Aquesta font d'ingressos amb el decurs dels anys es veié reduïda, situant l'Hospital en un moment difícil econòmicament. Aquest fet el trobem recollit pel setmanari *L'Era*, en un article publicat pel Dr. Mascaró, en el qual es feia una crida a la població per recaptar diners.

Malgrat que l'Hospital s'inaugurà el 1932 l'edifici no estava acabat. Així, la primera ampliació s'inaugurava a l'octubre de 1933, quan encara no feia dos anys que l'Hospital havia entrat en funcionament. Es posaren en servei un quiròfan i s'instal·laren 30 llits per als malalts intervinguts quirúrgicament. També començà a funcionar un dispensari amb diverses especialitats mèdiques per atendre les consultes externes.

Per l'abril de 1935 les obres d'ampliació continuaven en les dependències del primer pis. La Generalitat hi contribuï subvencionant les obres amb 2.000 pessetes. Estava projectat habilitar dues sales per a tuberculosos amb capacitat per a 10 homes i 2 dones, a

més de dues sales més per a malalts infecciosos, amb capacitat per a 12 persones. El projecte incloïa la construcció de quatre sales individuals de pagament, una per a parts i un quiròfan, a més de la construcció de galeries cobertes a fi que els malalts poguessin fer «cures de sol i aire».

Les especialitats que oferia l'Hospital eren força àmplies segons un article publicat pel Dr. Mascaró, aparegut al setmanari *L'Era* al maig de 1935. Aquestes eren les següents: Medicina general, Cirurgia general, Malalties de l'aparell respiratori, Ginecologia i Obstetrícia, Pediatria, Oto-rino-laringologia, Dermatologia, Urologia, Oftalmologia, Aparell digestiu i serveis de transfusió sanguínia.



Pati de l'Hospital. *Memoria del Hospital de Santa María y San José de Badalona*, 1943.

L'Hospital de la guerra

En esclatar la revolta militar es produí el trencament de l'ordre republicà vigent. Durant els primers mesos, el país travessà una fase d'atomització del poder. Als diversos pobles i ciutats, un comitè d'àmbit local amb representació de les diverses forces polítiques i sindicals antifeixistes, prengué el control de la vida política enfrontant-se sovint a l'autoritat de múltiples comitès de barriada, de fàbrica i de sindicats que actuaven per iniciativa pròpia. D'altra banda, les autoritats legítimes anteriors a la revolta subsistiren, però sense força real. Aquesta situació no fou superada fins a la constitució, a finals d'octubre de 1936, dels ajuntaments catalans.

A Badalona, durant els tres primers mesos de la guerra, el Comitè Antifeixista i de Salut Pública prengué diverses iniciatives.

Pel que fa a la sanitat, el 24 de setembre aparegué publicat en el *Diari Oficial del Comitè* la dissolució del Patronat de l'Hospital aduint «que la tasca que ha realitzat no respon a les necessitats urgents que s'han d'atendre en l'esmentat establiment benèfic». També fou cessat el director del centre, Víctor Bonet, d'acord amb la nova estructuració directiva, en la qual desapareixia el càrrec de director mèdic, present des de la fundació de l'Hospital en el màxim organisme directiu.

En substitució del Patronat fou nomenat un Comitè que havia de confeccionar un nou reglament i dirigir la vida del centre. Formaven part del Comitè les persones i representacions següents:

Titular de la Delegació de Sanitat i Assistència Social del Comitè Antifeixista: Joan Manent Pesas (CNT).

En representació de l'Ajuntament: Manuel Ripoll (ERC).

En representació d'ERC: Àngel Rossell.

En representació del PSUC: Jaume Julià Sunyent.

En representació del la CNT: Lluís Balanco.

En representació de les Germandats: Isidre Vives.

En representació de les Corals: Manuel Barceló.

L'ascensió al poder de les organitzacions obreres i la necessitat d'abordar els problemes que la nova conjuntura de guerra plantejava provocaren canvis profunds en la vida local i en les institucions.

Un cop constituït, el 19 d'octubre, l'Ajuntament de Badalona, es prengueren els primers acords sobre el govern de l'Hospital. A finals de novembre de 1936 fou aprovat el reglament que regiria la vida hospitalària al llarg de tota la guerra.

La institució es definia amb «caràcter social destinada a prestar assistència gratuïta», i acollí els malalts necessitats de Badalona i d'aquells municipis que hi haguessin concertat el servei.

L'Hospital passava a ser competència de la Conselleria de Sanitat i Assistència Social de l'Ajuntament. El govern del centre sanitari era delegat a un Consell directiu del qual formaven part:

President: Conseller de Sanitat i Assistència Social
Secretari

Vice-Secretari

Revisor i tres vocals

L'esmentat Consell era nomenat pel Ple de l'Ajuntament a proposta de la Conselleria de Sanitat i Assistència Social. Hi estaven representats els sectors culturals, cooperatius i polític de la ciutat. La composició del primer Consell, nomenat al desembre de 1936, fou la que segueix:

Representant de l'Ajuntament: Manuel Ripoll Saborit (ERC).

En representació de la CNT: Vicenç Turon.

En representació del PSUC: Jaume Julià Sunyent.

En representació d'ERC: Àngel Rosell Fàbrega.

En representació de les Corals: Manuel Barceló.

En representació de les Germandats: Isidre Vives.

Els estatuts de l'Hospital deixaven el personal sanitari fora del Consell directiu, convertint aquest organisme en una direcció política amb representació dels sectors culturals i cooperatius de la ciutat, però proporcionalment amb una influència inferior.

El recurs de l'Hospital provenien, segons els estatuts, de l'Ajuntament de Badalona mitjançant una assignació en el pressupost de la Conselleria de Sanitat i Assistència Social. També comptava amb els donatius de la Generalitat de Catalunya, les quotes dels Ajuntaments veïns concertats i, per últim, els donatius i subscripcions voluntàries.

Durant la guerra l'Hospital es mostrà del tot insuficient perquè, a més d'assumir les necessitats sanitàries que ja de per si tenia la població, hagué d'enfrontar-se a la creixent demanda que havia ocasionat la guerra, en augmentar la població amb l'arribada de refugiats –sobretot infants– i pels ferits provocats durant els bombardeigs.

Les víctimes dels bombardeigs eren ateses principalment als centres sanitaris existents a la ciutat: Cooperativa Sanitària Germanor, Dispensari i Hospital Municipal. Els dos darrers cobrien més de les dues terceres parts del servei.

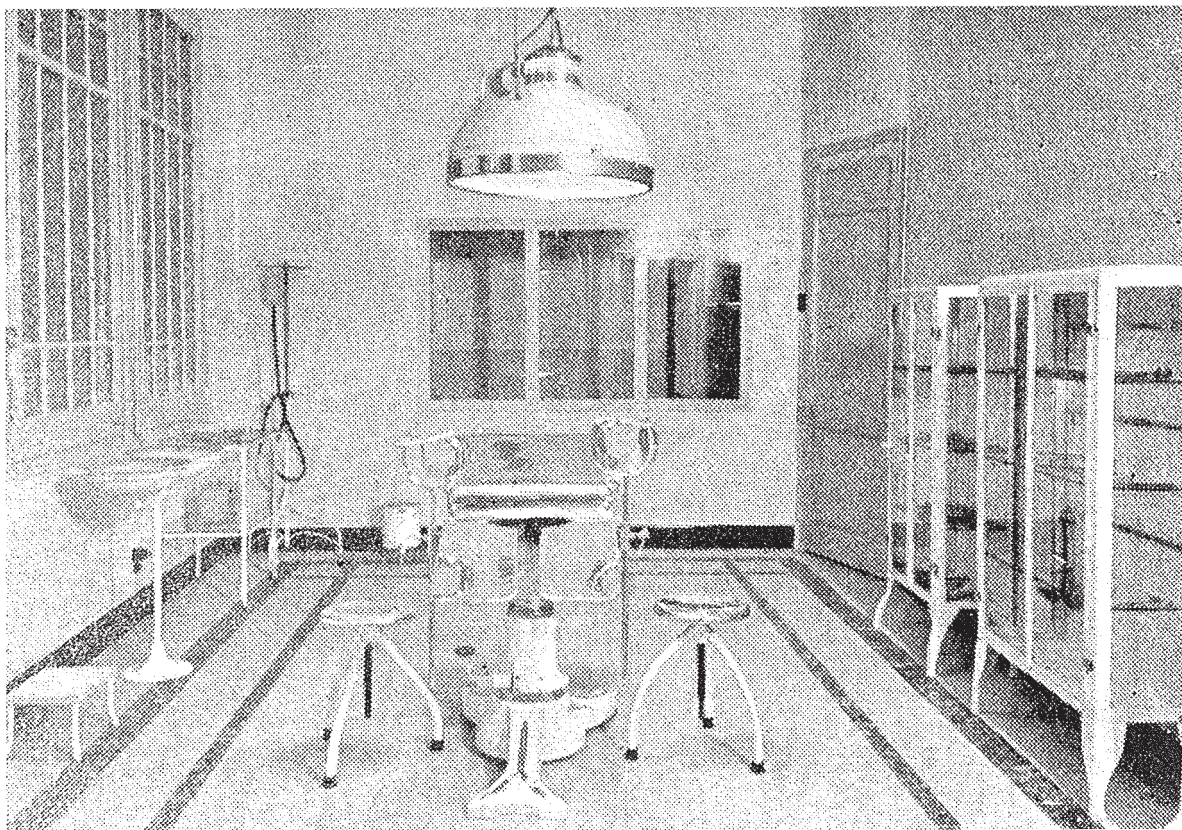
Els bombardeigs sobre la ciutat es produïren regularment des de març de 1937 fins a acabar la guerra ocasionant, segons que avalua J. Villarroya en la seva obra *Revolució i guerra civil a Badalona 1936-1939*, 119 ferits greus, 426 ferits lleus i 154 morts.

La situació de col·lapse sanitari fou estudiada per la Comissió de Govern de l'Ajuntament que acordà, el 28 de juliol de 1938, traslladar l'Hospital i Dispensari a l'edifici del Col·legi de Sant Andreu, que havia estat confiscat. La mesura no es pogué dur a terme perquè la guerra finalitzà uns mesos després.

Des que s'inicià la guerra, les autoritats municipals s'abocaren a resoldre els problemes plantejats en el camp de la sanitat i l'assistència social. Aquest esforç per millorar les condicions sanitàries i assistencials de la població es veu reflectit en l'augment espectacular de les partides de Beneficència i Assistència Social. Així, en el pressupost municipal de 1937 es dedicaven 198.961,75 pessetes a Beneficència i 613.000 a assistència social, mentre que el 1936 –pressupost aprovat abans de la guerra– s'hi dedicaren respectivament 160.795 pessetes i 27.000 pessetes.

L'Hospital Municipal, inaugurat el 1932, fou el primer centre hospitalari públic que funcionà a Badalona, fet que va representar un avanç important en el camp social i va beneficiar una gran massa obrera, ja que el centre sanitari els permeté gaudir d'assistència hospitalària gratuïta a la ciutat. El funcionament ordinari aviat es veié trencat per l'esclat de la guerra civil. Durant el conflicte el centre s'adaptà a la nova conjuntura bèl·lica.

La normalitat hospitalària tornaria acabada la guerra, després d'un període de depuracions en què foren expulsats dos metges i se substituïren les infermeres laiques per religioses. Un altre signe dels nous temps fou el canvi del nom «Hospital Municipal» per «Hospital de Santa Maria i Sant Josep». La resta de fets pertanyen a un altre capítol de la història de l'Hospital que algun dia desenvoluparem.



Quiròfan de l'Hospital. *Memoria del Hospital de Santa Maria y San José de Badalona, 1943.*

LA FILMOGRAFIA DELS NYSSSEN

JOAN MAYNÉ I AMAT

La tardor de 1982 Carles Nyssen donà al Museu de Badalona tot el material conservat d'una pel·lícula sobre Badalona filmada l'any 1928. Uns mesos més tard, al maig de 1983, juntament amb la donació del fotògraf Josep Cortinas, el Museu de Badalona organitzà l'exposició *50 anys d'Història Gràfica de Badalona (Cortinas-Nyssen)* i la revista *Carrer dels Arbres* hi dedicà un parell d'articles preliminars glossant la personalitat de Carles Nyssen i del seu cinema¹.

Sumant-nos a la commemoració del centenari del cinema, i transcórrer una bona colla d'anys d'aquella donació, volem abundar en el coneixement d'aquell material –que, com veurem, contenia a més altres filmacions–, i en el dels seus autor i productor, a fi de poder valorar-los en el futur, en el marc de la producció cinematogràfica badalonina.

Aquest treball analitza de forma àmplia aquell film de la Badalona de 1928, atès el seu valor documental avui dia i atesa la seva singularitat en el context de la filmografia badalonina del primer terç de segle –aspecte aquest en el qual encara estem treballant i que deixarem per a una propera ocasió– i també dóna a conèixer la resta de produccions menys notòries realitzades pel propi Carles Nyssen o pel seu pare Juli Nyssen i Flò.

Per fer-ho, ens hem basat en el material d'aquella donació i en la documentació continguda a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Badalona (AHCB), especialment en la seva hemeroteca. Malauradament no hem pogut comptar amb l'ajut de Carles, ja que fa set anys que va morir, però hem comptat amb les amables atencions de la seva família, especialment del seu germà, Juli Nyssen i Vicente, i de la seva vídua, Joaquina Banús Inglès, i també de Teresa Nyssen, filla de Juli. A tots ells el nostre agraïment.

Com passa sovint, la publicació d'aquest article pot fer sorgir nous materials filmats i noves notícies en relació a produccions on apareix la pròpia ciutat o bé que han estat realitzades per cineastes locals, amb les quals poder ampliar el coneixement de la filmografia badalonina i valorar l'obra dels seus autors, ampliant, així, el fons documental del Museu. No cal dir que, en aquesta tasca, agraïrem tota mena d'informació i de col·laboracions.

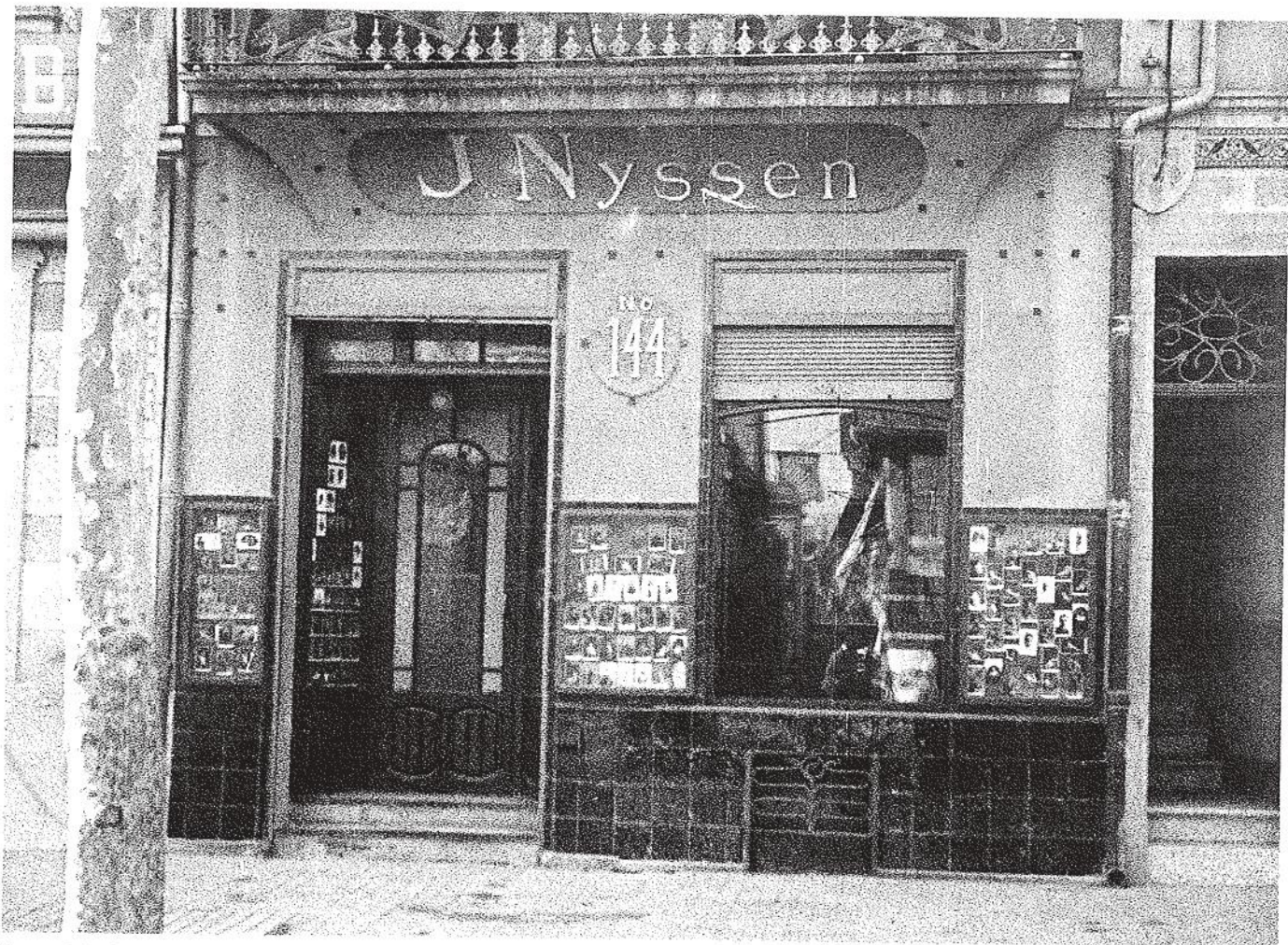
BIOFILMOGRAFIA DELS NYSSSEN

No es pot parlar de Carles Nyssen sense referir-se necessàriament a la influència de l'entorn familiar en la seva orientació cap a la fotografia i el cinema. Efectivament, Carles Nyssen i Vicente representa un graó dins una gran família de fotògrafs de Badalona i de Barcelona, que avui dia encara perdura a la nostra ciutat a càrrec dels descendents de Juli Nyssen i Vicente.

Els Nyssen eren d'ascendència holandesa: un avantpassat seu, de cognom *Nijssen*, ostentava una representació del govern d'aquell país a Barcelona, on es casà i s'hi establí definitivament. Els pares de Carles, el fotògraf Juli Nyssen i Flò i Concepció Vicente i Prades vivien a Palamós quan ell va néixer, l'any 1906. El 1910 els quatre membres de la família –l'any anterior havia nascut la seva germana Conxita– es traslladaren a Badalona, obrint un negoci de fotografia al núm. 17 del carrer de Sant Isidre. Allí, dos anys més tard –el 1912–, naixeria el seu germà Juli. A principis d'agost de 1917 es traslladaren a viure a la riera d'en Folch, núm. 144 (avui avinguda Martí Pujol) obrint un nou local de fotografia². Aquí, naixeria l'any 1919 el darrer dels germans, Francisco, que moriria a l'edat de 9 anys.

El pare era un home emprenedor i tenia una clara vocació pictòrica. Havia estat deixeble de Martí Alsina i havia fet d'ajudant seu a l'estudi que el pintor tenia a Argentina, traduïnt en pintura a l'oli retrats que prèviament havien estat presos fotogràficament. Aquesta vocació pictòrica va aplicar-la amb destresa a la fotografia. L'any 1926 la premsa glossà la seva qualitat artística amb motiu d'una exposició

que realitzà, on es posava de manifest la mestria en el retoc i la coloració fotogràfiques³. A la dècada de 1910, a més de mantenir una certa pugna comercial amb Xatart, l'altre gran fotògraf de la ciutat, basada en la barator dels seus productes, sempre estava atent a totes les innovacions tècniques que experimentava la fotografia aquells anys: «Lo nunca visto! Postales dobles a una peseta la media docena.



Façana de la Casa Nyssen, a l'avinguda de Martí Pujol. Fotograma de la pel·lícula *Fotografias de la ciudad de Badalona*, 1928.

Queda inaugurada la làmpara elèctrica para retratar de noche. Igua-les precios que de dia»⁴ «El mayor de los inventos. Fotografias de movimiento. Único concesionario para toda la provincia de Barcelona»⁵. «invent» que –s’hi podria confondre– no es tractava pas del cinema, sinó d’una tira de fotografies seriades que, aplicant una trama ratllada al negatiu, en desplaçar-les ràpidament, feien la il·lusió òptica del moviment; i encara una altra mostra del seu constant esperit artístic i innovador ho palesa l’anunci de la «Nueva instalación del Flu Artístico» l’any 1928⁶.

Ben aviat els fills de Juli entraren a treballar al negoci familiar i se’n feren càrrec. Beneficiant-se de la ciutadania holandesa que tenien, els nois pogueren esquivar els tràngols del servei militar i, posteriorment, el del reclutament a la guerra. Juli es dedicà a les tasques de laboratori i Carles mostrà molta traça en el retoc fotogràfic. Com el seu pare, també assistí a classes de pintura, amb els pintors Eduard Flò i Antoni Ros i Güell. Els Nyssen van adquirir una gran destresa en el retoc fotogràfic: es retocaven els negatius i les ampliacions grans, les quals, primer, eren virades a to sèpia amb productes químics a fi que aguantessin molts anys, després hi pintaven al damunt amb colors a l’oli fent veladures molt suaus, amb un cotó per retocar les galtes, i finalment les envernissaven. Les postals petites –en sortien moltes per Carnaval– no eren retocades amb colors a l’oli sinó amb aquarel·les.

De ben jove, Carles s’afecionà al cinema, sobretot en la seva vessant tècnica, i anava setmanalment a ajudar al Sr. Mora, maquinista del Cine Zorrilla, a «tirar» les pel·lícules que s’hi projectaven. Però la possibilitat de produir les seves pròpies pel·lícules no li arribaria fins l’any 1928, a l’edat de 22 anys. Com recorda el seu germà, aquell any, per reis, els pares havien regalat a en Juli –que comptava 16 anys i era d’afeccions esportives– una *pushing* i a en Carles –molt pacient i minuciós– una senzilla màquina de filmar i un trípode adequat, més robust que els que ja tenien per fotografiar. El mateix Carles es va fabricar un tanc de revelar negatius capaç de contenir els 15 metres de cada rodet filmat. No sabem si amb finalitats comercials o simplement d’entreteniment, també foren fruit de la seva destresa alguns «llibrets» realitzats en paper fotogràfic amb còpies de negatius de pel·lícula que mostren, en passar ràpidament els fulls, el retrat d’una persona o uns personatges en moviment.

Segons totes les notícies de què disposem, però, l’activitat com a productora de la «Casa Nyssen» de Badalona i la filmografia realitzada tant per Carles com pel seu pare és molt reduïda –cosa, d’altra banda, freqüent en la cinematografia catalana del moment– i està centrada en aquest any de 1928. Carles Nyssen realitzà, a més de les lògiques provatures inicials en què es dedicà a filmar seqüències familiars i per a algunes amistats⁷, una esplèndida pel·lícula documental, *Fotografias*

de la ciudad de Badalona, que recull, fonamentalment, les millores urbanístiques i arquitectòniques portades a terme pel consistori badaloní en el període de la dictadura de Primo de Rivera i, finalment, també féu un petit documental inèdit sobre *La reparació del pont del Besòs*, aquell mateix any.

Arran de la pel·lícula *Fotografias de la ciudad de Badalona* es despertà a la ciutat, sobretot entre els joves, un cert interès cap a noves produccions atès que el pare, Juli Nyssen i Flò, seguint els passos de Carles, s’engrescà a realitzar una altra pel·lícula, *Blanco de alma negra*, en aquest cas d’argument, convocant un *casting* entre els joves de la ciutat a fi d’escollir-ne els actors⁸. Aquesta filmació inacabada, la primera i única que intentà el pare, va restar desconeguda fins a la realització del present treball.

Sens dubte, les dificultats per les quals passava la indústria cinematogràfica a Catalunya no propiciarien el futur filmogràfic de Carles i, malgrat que la seva afeció pel cinema continuaria uns quants anys més, atès que Carles es va arribar a comprar una màquina de projectar molt senzilla i, de vegades, llogava algunes pel·lícules a Barcelona per veure-les a casa, no tenim notícia de cap altra producció seva en els anys successius, per bé que sí que continuà, com el seu germà, el treball fotogràfic, concursant en algunes exposicions locals de Belles Arts, en la postguerra⁹.

EL CONTEXT DELS FILMS BADALONINS DE 1928

El cop d’estat de Miguel Primo de Rivera, al setembre de 1923, havia instaurat un règim dictatorial que duraria fins al gener de 1930, reprimint de manera especial l’anarco-sindicalisme i el catalanisme. La conjuntura econòmica favorable d’aquests anys, les obres de l’Exposició Internacional de 1929 i l’allargament del metro de Barcelona atrauen una forta immigració que s’assentarà a les poblacions industrials de l’entorn. Resultat d’això, Badalona, que era una ciutat eminentment obrera, rep un elevat nombre d’immigrants, sobretot murcians i d’Almeria, passant dels 29.000 habitants el 1920 als 38.500 l’any 1928, en què es filma el documental¹⁰, i es desenvolupen els primers barris suburbials, mescla de barraquisme i autoconstrucció, com és el cas de la Salut –anomenat popularment el Gurugú– que, havent nascut arran de les migracions experimentades durant la primera Guerra Mundial, en aquest període viurà un creixement notable i desordenat¹¹.

L’alcalde Pere Sabaté, que en la seva presa de possessió havia dit que faria una tasca purament administrativa, seguí les directrius governa-

mentals i endegà una pretensiosa política d'obres públiques –influit, sens dubte, per la concepció monumentalista i quimèrica de la Badalona del futur de l'arquitecte municipal Josep Fradera–, política que pretenia redreçar –al seu entendre– la timidesa i l'esperit pusil·lànim de consistoris anteriors. Per fer-ho, Sabaté trencà amb «la política econòmica que en aquell entoncs constituïa la norma dogmàtica de los que sucesivamente regían los destinos municipales, [la cual] no permitía el poder disponer de los recursos indispensables para afrontar la realización de obras de esta naturaleza¹³» i, estirant més el braç que la màniga, no dubtà a endeutar els futurs consistoris recurrent, sobretot, a emprèstits i a quantioses emissions municipals d'obligacions i, també, a subvencions governamentals i a l'increment de la recaptació ciutadana, comptant amb la col·laboració d'alguns terratinents, industrials i financers, i amb la concurrència de destacades personalitats polítiques i militars de l'Estat que sovintejaven la ciutat amb motiu de solemnes inauguracions, autohomenatges i distincions recíproques¹³ gens ben vistes per una bona part de la població.

Moltes d'aquestes obres responien a necessitats reals (com les escoles Ventós Mir i Martínez Anido, el mercat Torner, l'escorxador, el cementiri nou, la xarxa de clavegueram i la canalització de les rieres, etc.) i es van arribar a realitzar, mentre que d'altres, clarament fastuoses o innecessàries (com la d'un sobredimensionat ajuntament situat en una immensa plaça de la Vila, o la construcció d'un tramvia des de l'estació a la Conreria que, a partir d'una idea de Sabaté, impulsava l'industrial Jacint Fanés) no arribaren a materialitzar-se¹⁴, ja fos per causa de l'elevat endeutament municipal o bé fos per raó de la fi d'aquella «comèdia»¹⁵. La caiguda de la Dictadura al gener de 1930 arrossegaria també l'Ajuntament, esclatant el rebuig popular tants anys reprimat: es trencaren algunes plaques de carrers amb nom d'aquells generals que ens sovintejaven, i la del carrer de Pere Sabaté, anteriorment anomenat carrer de Guifré, que el propi alcalde s'havia atorgat¹⁶.

En un altre ordre de coses, la Dictadura exercí una forta repressió de les entitats catalanistes, de les llibertats de premsa i de la vida associativa i cultural en general. El lema del partit governamental que l'inspirava tradueix prou bé l'ideari d'allò que podria ser permès pel règim: «Patria, Religión, Monarquía». A Badalona, mentre el Foment de la Sardana continuava organitzant ballades a la Rambla, que eren tolerades com a tipisme provincià artísticament mut, l'Orfeó Badaloní havia estat clausurat per catalanista ja a finals de setembre de 1924¹⁷.

Pel que fa al cinema, durant aquesta tercera dècada del segle la producció cinematogràfica catalana vivia hores baixes i era només una ombra de l'esplendor que havia tingut en el període de 1914-1918, en

el qual, per raó de la neutralitat espanyola en el conflicte bèl·lic de la primera Guerra Mundial, havia recollit l'efecte del tancament de les indústries europees dels països bel·ligerants, efecte que s'acabaria en finalitzar la guerra. Cal tenir en compte que a Barcelona, durant els deu anys que van entre 1923 i 1933, només es produí el mateix nombre de pel·lícules que en el sol any de 1916, una bona part de les quals eren documentals. «Malgrat els molts intents de reanimar la indústria del cinema a Catalunya, la impressió és que aquells intents foren de molt poc abast. Moltes vegades les empreses productores no tenien força per anar més enllà de la seva primera pel·lícula [com seria el cas dels Nyssen], els directors apareixien i desapareixien amb una velocitat de meteorits, l'elecció de gèneres, estils i temes cinematogràfics depenia de la rendibilitat a curt termini»¹⁸.

A Badalona, la vitalitat de l'ambient ciutadà d'antany empal·lidia progressivament i restava reduïda, sobretot, a activitats de caràcter religiós i de lleure recreatiu o esportiu. Les publicacions que s'editaven a la ciutat en aquells moments, que estaven subjectes a censura governativa prèvia, mostren clarament o bé el caràcter descolorit d'allò que és permès –les revistes badalonines *Juventut* i *Jovent d'Ara*, bàsicament dedicades a la literatura popular, la xafarderia i la vida social dels joves i damiselles, en són un bon exemple– o bé el necessari to esabonador de tot allò oficial. En aquest context sovintegen els balls de societat –els més lluïts eren per Carnaval i per la Festa Major– en els quals s'atorgaven obsequis i premis als balladors, el cinema d'esbarjo de factura americana, aquí encara mut¹⁹, que anava consolidant l'admiració dels badalonins per les estrelles sorgides de les factories de Hollywood, i un teatre –que compartia locals amb el cinema– de feia anys en franca regressió per causa seva, que ara oferia sobretot obres d'entreteniment, espectacles de cançonetistes i varietats. Tot plegat subjecte a les normes de la moral i la decència oficials. Però els darrers anys de la dècada, la debilitat de la Dictadura ja era manifesta, cega –entre d'altres– als canvis que, de la mà del cinema i de la moda, s'operaven en el domini dels costums, com es pot observar, per exemple, en aquest diàleg irònic aparegut a *Juventut* al març de 1928²⁰: «El pare diu que ara és més fàcil sapiguer el color de les lligacames tot i portar-les un pam més enlaire que abans, que no pas sapiguer el color de les mitges. –Miri, Raffles, parlem d'una altra cosa perquè això de les mitges és llarg [diu la Nuri]. –Ja ho crec, més que les faldilles. I lo bonic és que en el cine [les noies] es posen en els palcos i se les apanyen tapant-se les cames amb els abrics». Amb la feblesa de la Dictadura els darrers anys de la dècada, la vida ciutadana aniria progressivament recuperant parcel·les de llibertat, donant pas al ressorgiment de les antigues entitats clausurades i a l'empresa de noves iniciatives cíviques i culturals.

«FOTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE BADALONA» de CARLES NYSSSEN VICENTE

Fitxa tècnico-artística

TÍTOL ORIGINAL: «Fotografías de la Ciudad de Badalona»

ALTRES TÍTOLS QUE APAREIXEN A LA PREMSA²¹: «Badalona en 1928», «Badalona», «Revista badalonina 1928».

CLASSIFICACIÓ: Documental

ANY DE PRODUCCIÓ: 1928

COST DE LA PRODUCCIÓ: El cost total no se sap, però sí que es coneix una subvenció de l'Ajuntament de 542,50 pessetes, corresponents als costos de material de 290 metres de pel·lícula²².

DATES RODATGE: Probablement del 13 de febrer –dia en què l'Ajuntament li atorga la subvenció– fins al dia 19 –dia en què filma les seqüències de la rua, les sardanes i la dels «Jóvenes de Badalona...»–. Pot ser que els dies 20/21 filmés els títols.

LLOC I DATA DE L'ESTRENA: Teatre Guimerà (Cine Picarol) i Cine Zorrilla, el dissabte dia 25 de febrer de 1928²³.

LLENGUA DELS RÈTOLS: Castellà

METRATGE: En total 771,45 metres, repartits en tres bobines: 1a. bobina: 291,40 metres (plans núms. 1 a 48); 2a. bobina: 273,54 metres (plans núms. 49 a 98); 3a. bobina: 206,51 metres (plans núms. 99 a 143).

DURADA: 28 minuts i 23 segons, aproximadament

FORMAT: 35 mm

CADÈNCIA DE PAS: 24 i.p.s.

PIGMENTACIÓ: Genèricament, tintada amb anilina ambre clar en la majoria de les seqüències, i blanc i negre, sense tintar, per als rètols, ja que utilitza el propi negatiu de filmació per al muntatge. A més dels rètols, algunes de les seqüències també apareixen en blanc i negre (el firaire del mico, el mercat Maignon i la polleria Borràs; el cementiri nou; la riera des de l'estació, la casa Nyssen i les obres a la riera; la fàbrica de gas; el carnaval i els «Jóvenes de Badalona...» –aquestes dues filmades just el diumenge abans de l'estrena de la pel·lícula–). Aquest recurs al blanc i negre no sembla que respongui a la intenció de mostrar així determinats continguts. Apuntem una pos-

sible coherència de caràcter pràctic si fos que es tractés d'incorporar al muntatge unes imatges filmades a darrer moment.

SONORITZACIÓ: Silent

SISTEMA DE RÈTOLS: Rètols intercalats

MATÈRIA: Nitrat de cel·lulosa, marca EAGLE, per als titulars, i nitrat de cel·lulosa, marca AGFA, per a les imatges en positiu, ja siguin tintades en ambre o sense tintar.

LABORATORIS: El propi Carles Nyssen revelà els negatius, i probablement, a Laboratorios CYMA (P.B., S.A.E.) Manufactura cinematogràfica, Rbla. Catalunya, 8. Barcelona, realitzaren el positiu Agfa i el tintat ambre, segons que es dedueix de l'etiqueta vella de la capsula.

NOMBRE DE PLANS: 143 en total, inclosos els rètols. Cal tenir en compte que alguns petits talls en les imatges, dins una mateixa presa, no suposen un canvi de pla sinó que es donen pel fet que el propi autor ha suprimit els 2 o 3 fotogrames velats en cada aturada de la màquina de filmar, els quals sí que apareixen al negatiu original.

MÀQUINA EMPRADA: Màquina de filmar de tracció manual «de maneta», probablement de marca ICA Cameran²⁴.

PRODUCTORA: Casa Nyssen [Badalona]

PRODUCTOR EXECUTIU: Juli Nyssen Flò

GUIÓ: [probablement Juli Nyssen Flò]

DIRECCIÓ, REALITZACIÓ, FOTOGRAFIA I MUNTATGE: Carles Nyssen i Vicente

COL·LABORACIÓ UTILLATGE SEQÜÈNCIA DEL MERCAT DE LA PLANA: El Sr. Antoni Amorós, un veí que també vivia a la riera d'en Folch i que tenia un cotxe descapotable, es va prestar perquè Carles Nyssen hi plantés el seu trípode i la càmera al damunt per filmar, en un desplaçament en *travelling* molt interessant, una llarga seqüència de punta a punta del mercat ambulant de la plana del Corb, avui carrer dels Arbres²⁵.

FIGURANTS SEQÜÈNCIA «JÓVENES DE BADALONA...»: En Culí, en Tugas, en Pardo, en Bru Umbert, en Josep Puig, entre d'altres²⁶.

PROCEDÈNCIA DELS ORIGINALS: Donació Carles Nyssen i Vicente al Museu de Badalona, [setembre de 1982].

ESTAT DE CONSERVACIÓ DEL POSITIU ORIGINAL: Bo

TÍTOL DE LA CÒPIA VISIONADA: «Fotografías de la Ciudad de Badalona»

FORMAT: Videograma de 1/2 polzada, sistema BETA

QUADRE: L'enquadrament és més petit que l'original, retallant una part substancial de tot el perímetre, aproximadament un 30% del quadre original.

DURADA: 24 minuts i 25 segons

CADÈNCIA DE PAS: 25 i.p.s.

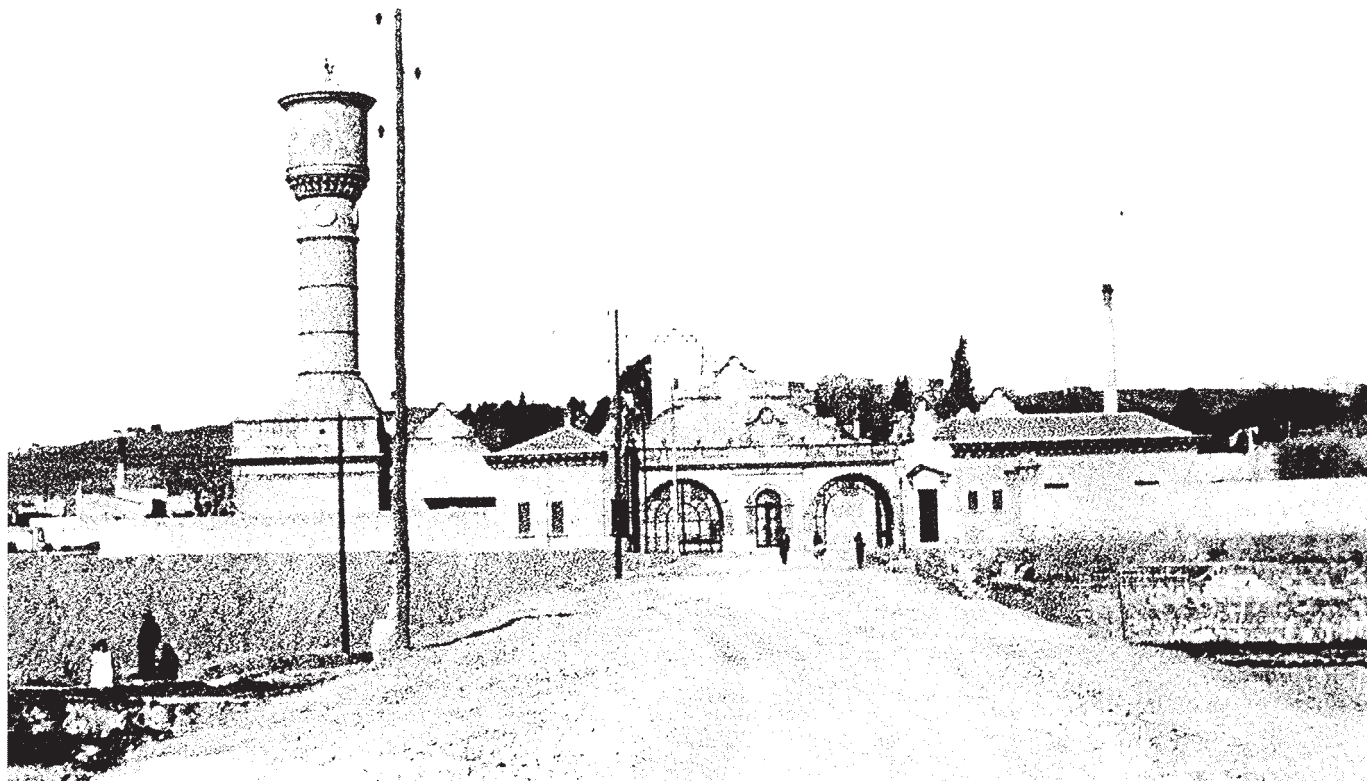
PIGMENTACIÓ: Blanc i negre, no respectant el tintatge ambre de l'original.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: En general bo, però no és una bona còpia, ateses les alteracions en l'enquadrament i en la pigmentació originals.

PROCEDÈNCIA: Arxiu d'imatges del Museu de Badalona

DATA DE LA CÒPIA: [Hivern 1982]

ALTRES CÒPIES: Tenim notícia de la realització d'una altra còpia, segons que consta en l'etiqueta d'una de les capsas que conté el material on, entre d'altres, diu «contratipo 16 mm y copia 16 mm», la qual fou realitzada per Video Spot (Barcelona), per encàrrec de Vidal-2 (Badalona). Probablement, aquesta còpia fou realitzada per a la seva projecció a Cine Club Studio, atès que el format de 16 mm era l'utilitzat habitualment, ja que tenim notícia oral que la pel·lícula hi va ser projectada, ara fa uns 20 anys.



L'escorxador. Fotograma de la pel·lícula *Fotografias de la ciudad de Badalona*, 1928.

Guió de planificació²⁷

1. Rètol (5'' B/N): **LA CASA «NYSSSEN» presenta**
2. Rètol (4'' B/N): **Fotografías de la ciudad de BADALONA.**
3. Rètol (4'' B/N): **Fotografía de D. Carlos Nyssen.**
4. Rètol (10'' B/N): **BADALONA perla del Mediterráneo, ciudad de primer orden en cuanto a Fábricas y Comercios.**
5. Panoràmica general de Badalona, de Montgat a Sant Adrià, des d'un terrat situat al carrer de Sant Isidre quasi a la cantonada del carrer de Marina (potser era a la seva antiga casa de Sant Isidre, 17), on s'observa, entre d'altres, la teulada de la fàbrica Can Casacuberta en primer terme. (34'' Ambre).
6. Rètol (13'' B/N): **Sintiéndose orgullosa de poseer hermosa playa, paseos y edificios públicos, y centros de cultura. Escuela elemental del trabajo.**
7. Façanes de l'Escola Elemental del Treball, que havia estat inaugurada el 29 de desembre de 1927 per l'aleshores ministre de Treball, Eduardo Aunós. Imatge presa des de l'avui carrer de Francesc Layret (aleshores, carrer Reial o camí Ral) cantonada amb carrer del Carme. A la part superior de la façana s'hi observa el rètol de l'escola. (10'' Ambre).
8. Imatge igual a l'anterior. Es tracta d'una segona presa, més fosca. (10'' Ambre).
9. Interior de l'aula de pintura i dibuix. (12'' Ambre).
10. Detall de l'interior d'una aula amb pupitres, taula del mestre, bola del món i mapes. (10'' Ambre).
11. Rètol (4'' B/N): **Grupo escolar Ventós Mir.**
12. Façana exterior de l'escola Ventós Mir, situada al passatge del mateix nom, que havia estat inaugurada al desembre de 1926 pel ministre de la governació, general Martínez Anido, i que en els seus inicis albergava també l'Escola Municipal de Música. La imatge mostra les portes per a nens i per a nenes, a l'hora d'entrada a l'escola. La càmera es desplaça de baix a dalt fins veure la cornisa dibuixada. (22'' Ambre).
13. Panoràmica d'esquerra a dreta de l'interior d'una aula amb pupitres, taula del mestre, armari, pissarra escrita, mapa d'Espanya i foto de Primo de Rivera a la paret. (6'' Ambre).
14. Imatge similar del mateix interior amb enquadrament lleugerament més a l'esquerra, on s'observa millor l'armari de l'aula. (8'' Ambre).
15. Rètol (4'' B/N): **Casa para Maestros.**
16. Façana exterior de la casa per a mestres situada al darrera de l'escola, al carrer d'Àngel Guimerà (actualment de Mn. Anton Romeu) que va ser construïda al mateix moment. La imatge està presa des de la cruïlla del carrer d'Anton Romeu/Indústria amb la riera de Sant Ignasi de Loiola (d'en Jornet). (11'' Ambre).
17. Rètol (5'' B/N): **El grupo Cañadó próximo a terminar.**
18. Pla general de l'edifici de l'escola en construcció quan encara no estava cobert el primer pis. L'edifici s'acabaria l'any següent i, també, rebria el nom del general Martínez Anido, fill predilecte de Badalona, que sembla que era molt amic de Sabaté. La imatge està presa des de la cruïlla dels actuals carrers de Jacinto Benavente i Lola Anglada. S'observen al seu voltant els camps de la masia de Can Canyonó. (8'' Ambre).
19. Rètol (7'' B/N): **Calle Real donde están enclavadas la Casa Consistorial..**
20. Panoràmica, d'esquerra a dreta, del pas del tramvia pel carrer Francesc Layret (aleshores carrer Reial) i de la façana de l'Ajuntament, la planta baixa del qual i el segon pis havien estat profundament remodelats aleshores. La imatge està presa des del carrer de Francesc Layret (davant les actuals oficines municipals d'hisenda). Li segueix un desplaçament de la càmera, en panoràmica de baix a dalt, de la façana de l'Ajuntament on es pot observar l'escut de Catalunya, les quatre barres, i no el nou escut de la ciutat –l'actual– que havia dissenyat Domènech i Muntaner. (16'' Ambre).
21. Rètol (14'' B/N): **...y la Caja de Ahorros Provincial de la Diputación de Barcelona, donde se efectúan operaciones de cuentas de contribuyente, ahorros a la vista y ahorros a plazo.**
22. Façana de la sucursal, situada al carrer Reial núm. 149, que havia estat inaugurada el 15 de gener d'aquell any. S'hi observa un bidell a la porta mentre que una dona i un home vells amb una criatura passen de pressa en adonar-se que estan filmant. El bidell entra a la sucursal i tanca la porta. (35'' Ambre).
23. Imatge, en pla 3/4, de l'interior amb el bidell que té la mà al pom de la ventalla que acaba de tancar. (5'' Ambre).
24. Pla mitjà de l'interior de la sucursal amb les taquilles enreixades d'atenció al públic i la caixa forta al fons. (5'' Ambre).

25. Rètol (4'' B/N): **El moderno mercado Forner.** [hauria de dir Torner]
26. Façana i parades exteriors del mercat –obra, com quasi totes les d'aquest període, de l'arquitecte municipal Josep Fradera Botey, probablement la més ben aconseguida–, que havia estat inaugurat solemnement al setembre de 1926. La imatge està presa des de la cantonada del carrer Güell i Ferrer cantonada amb Torner/Príncep de Bergara. La càmera fa una panoràmica de dreta a esquerra per mostrar la porta d'entrada al mercat en aquesta cruïlla. (10'' Ambre).
27. Similar a l'anterior, presa des de major distància, panoràmica de dreta a esquerra i de baix a dalt, per mostrar millor tota la façana del carrer Torner, fins a la teulada. (12'' Ambre).
28. Imatge de l'interior del mercat amb una parada de gra cuit en primer terme. Un xicot sacseja una escorredora per mostrar el gra. (8'' Ambre).
29. Imatge d'una parada de peix, a l'interior del mercat. Un home agafa, de la panera de vímet de la parada, un peix i el mostra a la càmera. Al seu voltant molts homes s'hi han posat bé per sortir-hi. Entre ells hi ha l'agutzil d'abastos. (7'' Ambre).
30. Imatge de l'interior, amb una parada de bou al fons. Les dones i homes que hi ha en primer terme baden davant la càmera. (10'' Ambre).
31. Rètol (4'' B/N): **Mercado central de Pescado.**
32. Façana exterior de l'aleshores Mercat Central del Peix, al carrer d'Eduard Maristany (on avui hi ha una piscina municipal, al costat de l'actual caserna de la Guàrdia Civil), el qual va ser inaugurat el 29 de juny de 1926. A la part superior hi ha el nou escut de la ciutat dissenyat per Domènec i Montaner. A la base de l'enquadrament apareix la via del tren. Probablement, la presa està feta des de la terrassa de la seva casa del carrer de Sant Isidre. (10'' Ambre).
33. Rètol (4'' B/N): **El mercat de los viernes.**
34. *Travelling* de la gent i les parades del mercat ambulant, que es feia a l'aleshores carrer Feliu i Vegués (avui carrer dels Arbres), quan encara era un camí envoltat d'arbres que travessava la plana del Corb, des de la riera de Martí Pujol fins a la riera de Sant Ignasi de Loiola. La seqüència està presa en aquesta mateixa direcció. S'observa com la gent va obrint lentament pas al cotxe descapotable del Sr. Amorós –que no es veu en l'enquadrament– damunt el qual hi anava plantada la càmera. (18'' Ambre).
35. Una segona presa, continuació del *travelling* anterior, on ara s'observa que una colla d'homes i joves van davant del cotxe per sortir a la imatge. (13'' Ambre).
36. Una tercera presa, també continuació de les anteriors, on l'enquadrament ens mostra, a la dreta, un carro i s'observa, al fons, la masia de Cal Corb. També apareix un venedor de vetes i fils que insistentment mostra a la càmera les vetes que porta penjades al coll. (30'' Ambre).
37. Imatge en pla 3/4 d'un semicercle de gent en el qual hi ha un firaire que aguanta un peu dret damunt del qual hi ha un mico que fa equilibris i es posa i es treu un barretet que porta al cap. L'home té també una maleta oberta amb altres estris circenses. La imatge està presa des de la cruïlla dels actuals carrers dels Arbres i de Marina. (11'' B/N).
38. Panoràmica, de dreta a esquerra, de les parades exteriors del Mercat Maignon, del carrer de Lleó fins a la cantonada amb el carrer de la Pietat. El mercat havia estat construït molt abans, l'any 1889, però els anys anteriors s'havia instal·lat el clavegueram dels carrers que l'envolten. S'observa una parada de plàtans i un venedor ambulant de rastos d'all. La imatge està presa des de la cruïlla d'aquests dos carrers. (8'' B/N).
39. Continuació de la panoràmica anterior, en una altra presa des del mateix punt, on ara s'observa el carrer de la Pietat mirant cap a la riera. (6'' B/N).
40. Imatge de les parades exteriors del Mercat Maignon, al carrer d'Arnús. S'observa una tenda de bacallà situada en aquest carrer. La imatge està presa des de la cantonada amb el carrer de la Pietat. (7'' B/N).
41. Rètol (5'' B/N): **La acreditada casa de pollería y huevería Borrás.**
42. Panoràmica, de dreta a esquerra, de la façana de la botiga Comerç d'Ous Borràs, de la qual surt moltíssima gent amb cistelles plenes de compra. S'observen els pollastres penjats a l'aparador i la mestressa que despatxa a l'interior. Passa un pagès amb un sac i una aixada a l'espatlla que no s'adona del rodatge malgrat les indicacions que li fan. La imatge està presa al carrer de la Pietat mirant cap a la riera. (31'' B/N).
43. Rètol (8'' B/N): **La Caja de Pensiones para la vejez y de ahorros situada en la calle S. Francisco.**
44. Panoràmica, d'esquerra a dreta, del carrer de Sant Francesc fins a mirar la façana de l'oficina d'aquesta caixa, la qual es traslladaria al desembre de l'any següent a la carretera reial cantonada amb el

carrer del Temple. Al començament de tot, s'observa el campanar de l'església de Santa Maria. La imatge està presa des del carrer de Sant Francesc cantonada amb el carrer de Fra Basili de Sant Josep. (14'' Ambre).

45. Continuació de la mateixa presa, ara fixa, on es llegeixen els rètols de la caixa. Hi arriba un nen que s'asseu a la vorera davant la porta. (12'' Ambre).

46. Continuació de la imatge anterior. El nen s'aixeca fent saltirons davant la càmera, torna enrera i s'asseu al portal. (6'' Ambre).

47. Rètol (11'' B/N): **Compre usted en la acreditada ferreteria LA BADALONESA, situada en la calle Prat de la Riba.**

48. Perspectiva del carrer de Mar amb la façana d'aquesta ferreteria a mà esquerra, amb gent que surt i amb un carro a la porta que està carregant productes, mentre altres persones passen pel carrer. La imatge està presa mirant cap a la plaça de la Vila. (29'' Ambre).

49. Rètol (10'' B/N): **y en la alpargatería zapatería CASALS, situadas en la calle Sagunt y Prat de la Riba.**

50. Imatge de la façana de l'espardenyeria Casals, al carrer de Güell i Ferrer. A la façana, a més de «Despacho Güell y Ferrer» es llegeix «Variado surtido de calzado para caza y sport» i, sobre la porta, «Gran alpargatería al gusto del día». (22'' Ambre).

51. Imatge de la façana de la sabateria Casals, al carrer de Sagunt, núm. 6. Com en altres seqüències, surt molta gent de l'establiment. (8'' Ambre).

52. Continuació de la imatge anterior, en la qual, finalment, el botiguer es queda al portal. (9'' Ambre).

53. Panoràmica de dreta a esquerra, de les façanes de la sabateria Casals situada a la cantonada del carrer de Mar amb el carrer d'en Cueta. La imatge està presa des del carrer de Mar, davant la farmàcia Serentill. S'observa que la gent que surt carregada amb capses per la porta del carrer de Mar torna a entrar per la porta del carrer d'en Cueta. (19'' Ambre).

54. Imatge similar, presa al carrer de Mar uns metres més amunt, on s'observa, a l'interior de la sabateria, una senyora que s'emprova sabates. La imatge evoluciona amb una panoràmica d'esquerra a dreta, des de la porta del carrer d'en Cueta a la del carrer de Mar, davant la qual hi ha una camioneta que, d'una forma preparada, descarrega caixes. Al llarg de la filmació, apareixen –des de darrera la càmera– un braç i una mà que manen la pressa als vianants que des- torben la filmació. (31'' Ambre).

55. Rètol (10'' B/N): **Los tan ponderados perfumes de MYRURGÍA pueden adquirirse Casa VIOLÁN. Prat de la Riba, 99 y 101.**

56. Façana de la sastreria Violan, que estava situada al carrer de Mar, amb clients i dependents als portals. (15'' Ambre).

57. Rètol (4'' B/N): **La rambla con las Sardanas.**

58. Pla general de la Rambla plena de gent que passeja. La càmera fa una petita panoràmica cap a la dreta, on s'observa el banc circular i l'estació transformadora d'electricitat que hi havia a la confluència amb el carrer de Mar. La imatge està presa des del balcó de l'actual McDonalds. (11'' Ambre).

59. Pla general de la Rambla amb el monument a Roca i Pi, que estava situat al mig del passeig, al fons. Uns nens juguen davant la càmera i un jove s'asseu en una cadira al mig del passeig, i una colla de joves que van de bracet (probablement convocats prèviament) avancen cap a la càmera. La imatge està presa aproximadament des de davant del Cor de Marina i mira en direcció a Montgat. (7'' Ambre).

60. Contrallum des de l'interior de la gruta de rocalla de la cascada que hi havia a la Rambla, en la seva confluència amb el carrer de Santa Madrona, enfront l'edifici que avui és l'Escola del Mar. Aquesta cascada, que segons la premsa de l'època era un focus d'immundícia i pretext d'immoralitats, seria enderrocada l'estiu d'aquell any instal·lant-s'hi una font circular, en el marc de les reformes que es realitzaven en l'ajardinament del passeig. (9'' Ambre).

61. Pla general de la Rambla, en direcció a Montgat, molt a prop del monument de Roca i Pi, que aleshores estava situat al mig del passeig. S'observen dos joves que avancen, de dreta a esquerra, cap a la càmera, el segon dels quals sembla que és el propi Carles Nyssen. Al fons, una colla de joves que camina en direcció a la càmera, probablement, convocats per a aquest fi. (10'' Ambre).

62. Pla general de la ballada de sardanes que organitzava habitualment el Foment de la Sardana, a 2/4 de 12 a la Rambla, que era molt concorreguda, com es pot observar. Aquell 19 de febrer la Cobla Barcelonina tocà les sardanes «La festa major» de Casademont, «Neu rodona» de Serrat, «Aplec de Joventut» de Rimbau, «Cantant l'amor» de Vicens, «La Molina» de Font-Palmerola, i «La boja» de Gassó. A la imatge es veuen tres rotllanes de balladors i les barques de bou al fons. S'observa també que les palmeres eren molt baixes en comparació amb l'actualitat. La imatge està presa, probablement, des d'una de les finestres del Cor de Marina, mirant cap a llevant. (10'' Ambre).

63. Altre pla general de la mateixa ballada de sardanes. S'hi observen, en primer terme, les taules del Cor de Marina i, al fons, la cobla

- que toca d'esquena a la platja. Aquesta imatge està presa des del mateix lloc que l'anterior però mira cap a migjorn. (4'' Ambre).
64. Un tercer pla general de la ballada de sardanes, mirant la zona intermèdia entre les dues preses anteriors. (6'' Ambre).
65. Panoràmica d'esquerra a dreta, en pla americà, d'una rotllana de joves, el primer dels quals es treu la gorra saludant la càmera. Al final del recorregut, s'observa al fons, només un instant, la finestra del Cor de Marina. La imatge està presa des de l'interior de la rotllana. (10'' Ambre).
66. Primer pla de les cames i peus dels balladors. El de la dreta porta espadenyes i els altres dos, sabates, empolsinades ja que el passeig era de terra. La imatge, com l'anterior, està presa des de l'interior de la rotllana. (12'' Ambre).
67. Una altra presa, continuació de l'anterior, fent una panoràmica de baix a dalt per veure la cara dels balladors, on també s'observa l'expectació que hi ha darrera la rotllana. (6'' Ambre).
68. Rètol (4'' B/N): **Nuevo edificio de Casa Amparo.**
69. Panoràmica, de dreta a esquerra del pati interior de la «Casa Amparo» (que havia estat inaugurada al desembre de 1913), amb uns avis que prenen el sol. En aquest edifici s'hi havien realitzat importants obres de reforma, la primera fase de les quals s'havia inaugurat al desembre de 1926 i, la segona, al febrer de 1928. La càmera torna ràpidament cap a la dreta per observar una monja que s'amaga darrera d'una columna, torna a anar cap a l'esquerra i s'enfila per veure les finestres del nou pis superior. (23'' Ambre).
70. Pla sencer dels avis que prenen el sol al mateix pati interior. (2'' Ambre).
71. Rètol (4'' B/N): **Elementos de Servicio Público.**
72. Panoràmica, de dreta a esquerra, de les 8 unitats –entre camions de bombers i de regatge, i maquinària i camions d'obres– que havien estat adquirits per l'Ajuntament en aquests anys, amb els corresponents operaris posant al costat dels vehicles. (18'' Ambre).
73. Rètol (3'' B/N): **El moderno Matadero Público.**
74. Gran pla general del conjunt de l'escorxador, amb l'emblemàtica torre de l'aigua, el qual havia estat pre-inaugurat el 22 de desembre de 1927 pel rei Alfons XIII i reinaugurat per l'alcalde uns dies més tard, el dia 1 de gener. La imatge està presa frontalment des del camí d'accés que l'unia amb la carretera de Barcelona. La imatge resulta de gran interès en contrastar aquell entorn sense cap altra edificació amb la gran saturació de pisos d'avui dia. (10'' Ambre).
75. Pla general, pres des del mateix lloc però més a prop, de la façana d'entrada, amb la torre d'aigües, on s'hi observa el rellotge. (9'' Ambre).
76. Pla sencer de la façana d'entrada, pres cada cop més a prop que l'anterior. (9'' Ambre).
77. Pla sencer de la porta principal, on dos porters obren les portes de ferro treballat. (13'' Ambre).
78. Panoràmica, d'esquerra a dreta, de les construccions interiors, des del monòlit commemoratiu de la seva inauguració per Alfons XIII, passant per les portes d'accés –en contrallum– fins a trobar el basament de la torre de l'aigua. (18'' Ambre).
79. Panoràmica de baix a dalt, de la torre d'aigües amb el rellotge. La imatge està presa des del pati interior, en contrallum. (10'' Ambre).
80. Interior del laboratori d'anàlisi. (7'' Ambre).
81. Interior de l'oficina, amb dos administratius que s'estan quietos per a la presa. (7'' Ambre).
82. Interior de la nau de matar. (14'' Ambre).
83. Panoràmica d'esquerra a dreta, en pla general, de l'exterior de les naus, des de la porta principal fins a la nau de la mocaderia situada al fons del conjunt, darrera la qual s'hi observa la torre de Ca l'Anglès. La imatge està presa en el pati interior, mirant cap al Besòs. (26'' Ambre).
84. Interior de la sala d'especejar. La imatge mostra diversos homes que escalden un porc abans d'afaitar-lo. (10'' Ambre).
85. Interior de la sala dreta de la mocaderia. (9'' Ambre).
86. Distribuïdor d'accés a les dues sales de la mocaderia, on s'observa un home mig amagat darrera una paret. Al fons, la sala de la dreta mostrada a la presa anterior. (8'' Ambre).
87. Instal·lacions de la sala de matar. (9'' Ambre).
88. Taquilla de control de la sala de matar. (5'' Ambre).
89. Perspectiva frontal de la instal·lació de la sala d'especejar. (8'' Ambre).
90. Trapa del forn. (4'' Ambre).
91. Cobert exterior entre naus, que aixopluga els carrils de transport de les peces de carn. (2'' Ambre).
92. Panoràmica, de dreta a esquerra, del carril de transport entre naus. (4'' Ambre).

93. Un treballador, calçat amb esclops, empeny, al llarg del carril, la carn d'un porc, obert en canal, cap al «carro de la carn». (3'' Ambre).

94. Una segona presa, d'un altre treballador, amb brusa de carreter, fent el mateix treball que l'anterior. Un altre treballador ho recull i l'empeny cap al mateix carro. (17'' Ambre).

95. Panoràmica, d'esquerra a dreta, on s'observen els porxos del corral de descàrrega i espera del bestiar. La imatge està presa des del fons del pati dret del conjunt, mirant cap al Besòs. (10'' Ambre).

96. Panoràmica, de dreta a esquerra, de la mateixa zona. La imatge està presa, simètricament a l'anterior, des del pati esquerra, mirant cap a Montgat. (15'' Ambre).

97. Panoràmica, d'esquerra a dreta, des de la porta principal fins al lateral de la primera nau. (7'' Ambre).

98. Panoràmica, de dreta a esquerra, en gran pla general i un xic elevada, de tot el conjunt. La imatge està presa des de l'angle del Turó d'en Caritg. S'observen, successivament, al fons Ca l'Anglasell, la nau de mocaderia, els porxos de descàrrega de bestiar, tres naus, la torre d'aigua i la porta principal d'entrada al recinte. Al fons, hi resta la plana del Gorg, mirant cap al Besòs. (13'' Ambre).

99. Rètol (7'' B/N): **El nuevo Cementerio.**

100. Gran pla general de la vall de Pomar amb el nou cementiri al fons, el qual seria batejat amb el nom del santoral del propi alcalde, a proposta seva. La imatge està presa des de l'antiga carretera de Pomar. (10'' Ambre).

101. Panoràmica, d'esquerra a dreta, de la primera filada de nínxols del cementiri nou, en la qual s'observa que només han estat ocupats poc més d'uns quaranta nínxols ja que s'havia inaugurat feia poc, oficialment al març de 1927, després de cinc anys de litigis. La imatge té al fons la riera de Pomar i mira cap al Besòs. (8'' Ambre).

102. Panoràmica, de dreta a esquerra, dels primers nínxols ocupats, que corresponen als mesos de novembre i desembre de 1927. La panoràmica mostra, cap a l'esquerra, els altres blocs desocupats mentre l'enterraments camina cap a la càmera mirant-se'ls. (8'' Ambre).

103. Rètol (4'' B/N): **Avenida General Martínez Anido.**

104. Pla general d'aquesta avinguda (avui, Martí Pujol), des de l'estació. Aleshores s'acabava de canalitzar la riera. Les obres havien estat iniciades al desembre de 1926 amb l'acte de col·locació de la primera pedra pel general Severiano Martínez Anido, vice-president del consell de ministres, el qual també descobrí la placa que donava el seu nom a la, fins aleshores, riera d'en Folch. Per bé que ben valorades en

general, les obres del col·lector reberen queixes dels veïns per l'elevat preu de 47 pessetes per metre lineal que hagueren de pagar per fer-les. A la imatge s'observa el carrer encara sense paviment i, a l'esquerra, uns cotxes amb un municipal, i més enllà, es veu la cruïlla amb el carrer d'Anton Romeu i la modernista casa Pavillard. (8'' B/N).

105. Rètol (3'' B/N): **Gran Fotografia «NYSSEN»**

106. Façana de la botiga de fotografia de J. Nyssen, situada a l'avinguda General Martínez Anido, 144 (Martí Pujol). S'observen retrats als aparadors, en els vidres dels quals s'hi emmirallen dos espectadors, un dels quals és el propi operador. La imatge està presa des del mig del carrer, perpendicularment. (9'' B/N).

107. Rètol (3'' B/N): **Canalización Riera.**

108. Seqüència de les obres de canalització de la riera de Martí Pujol, a l'alçada del «pas de la guineu». La imatge mostra la boca coneguda com «el ràpid» i està presa al costat de Ca l'Andal, mirant cap a mar, on avui es veuria el pont de l'autopista A-19. Precisament, defectes de càlcul en la canalització de la riera –que havia estat projectada per l'oficina tècnica de l'Estat–, atès que no engolia prou, provocaren les queixes dels veïns, espavilant-se l'alcalde a explicar que ell no hi tenia res a veure, però que ho arranjarà. La imatge mostra les obres d'aquest arranjamet. (7'' B/N).

109. Rètol (5'' B/N): **Fábrica PARERA La mejor marca de perfumería.**

110. Façana de la fàbrica Parera, a la riera de Martí Pujol. La imatge està presa des de la cantonada amb el carrer d'Enric Borràs. (9'' Ambre).

111. Panoràmica, de dreta a esquerra, seguint el pas d'una velleta amb mocador de cap i vestit negres, de les façanes de la fàbrica, en la confluència de la riera amb el passatge Maignon. Imatge presa des de la cantonada amb el carrer dels Arbres. (12'' Ambre).

112. Rètol (3'' B/N): **LA PROPAGADORA DEL GAS**

113. Portal de la fàbrica de gas, al carrer de la Indústria, amb diversos operaris de la companyia, abillats amb gorra de plat, portant un fanal i un altre aparell. En aquelles dates l'enllumenat públic de gas estava essent substituït per l'elèctric atesos els problemes que presentava. La imatge està presa frontalment des de l'exterior. (10'' B/N).

114. Rètol (9'' B/N): **el gas es útil para todas las operaciones domésticas. Es el combustible más cómodo y barato.**

115. Seqüència de demostració de com es fa el gas, a l'interior de la fàbrica, en la qual un grup d'homes porten uns carretons de carbó de

- coc encès i l'aboquen a terra tirant-hi seguidament galledes d'aigua i desprenent gran quantitat de vapor, «de gas». El gas produït mitjançant aquesta destil·lació seca d'hulla o coquitació, era emprat per a l'enllumenat i per a l'abastament domèstic. (13'' B/N).
116. Rètol (2'' B/N): **El Carnaval.**
117. Imatge de la rua celebrada a la tarda del dia 19 de febrer organitzada pel Casino Apolo, amb el pas de les carrosses «Selva de monos» i ampolla «Kaol» amb noies vestides de minyones. Després de 14 anys que no se'n feia, atesa la recent canalització de la riera, la rua se celebrà recurrent amunt i avall la riera de Martí Pujol, des del carrer Reial (avui Francesc Layret) fins a la plaça de l'estació (la de l'any 1914 havia tingut un recorregut per entre els carrers del Centre, amb problemes de circulació). La imatge està presa des de prop del carrer dels Arbres mirant cap a la voravia de les monges franceses. (13'' B/N).
118. Imatge de la rua. Amb la carrossa «Kaol» al fons, passen unes tartanes i quatre «parelles gauxes a cavall». Al fons, la tanca del pati de les «franceses». La imatge està presa des de la mateixa zona que l'anterior, però des del balcó de la botiga de fotografia. (9'' B/N).
119. El pas d'una altra carrossa. Imatge presa des del mateix balcó, però mirant en direcció al passatge Maignon. (3'' B/N).
120. Carros i carrossa de la «Legía Barretina». (18'' B/N).
121. Carro i cotxe. (6'' B/N).
122. Carrossa del Casino Apolo, estacionada. «Llàstima que la carrossa presentada per l'Apolo, i de quina un no sabia què més admirar si la bellesa de la carrossa o la de aquell estol de damisel·les que feren perdre la xaveta a la majoria dels espectadors [perquè anaven vestides de tenistes], li vagi succeir l'encallar-se, doncs a més de destorbar-ho tot, va deixar a molts sens poguer-la veurer [...] A la carrossa de l'Apolo hi anaven l'[Enric] Garriga i en [Joan] Caballeria i les formoses damisel·les Annetta Surrà, Elena Yürguens, Rosita Bertrán, Maria Pous, Esperança Jordá, Florentina Palou, Anita Nadal, Irene Cardona, Encarnació Olaria, Dolores Arenas i Enriqueta Porta³⁸». La imatge està presa des de la cantonada amb el carrer de la Granota mirant al carrer d'Enric Borràs. (4'' B/N).
123. Pas de la carrossa «Glorieta Xina», amb carrossa de la «Sastreteria Violán», estacionada. Imatge presa enfront la tanca del convent de les «franceses». (20'' B/N).
124. Pas de la carrossa «Selva de monos», seguida d'un carro amb pie-rrots. Imatge presa des del carrer de la Granota, mirant les cases del costat de l'actual escola Gitanjali. (6'' B/N).
125. Camió-carrossa de «Kaol». Presa des del mateix lloc. (5'' B/N).
126. Carrossa de la «Casa Fornells» (comerç de mobles). (10'' B/N).
127. Vista general amb carrossa. Imatge presa des de prop de la cantonada amb el carrer dels Arbres. (1'' B/N).
128. Pas de la carrossa «Violán» i de la carrossa de la fàbrica de sifons de Santiago Puértolas. Presa des del mateix lloc. (19'' B/N).
129. Rètol (7'' B/N): **VIOLÁN Presenta en este certamen a la perfumería de fama mundial MYRURGÍA**
130. Imatge de la carrossa «Mirurgia», estacionada (era el revers de la carrossa Violán). (4'' B/N).
131. Pas de la carrossa «Violán» seguit de la carrossa de sifons «Puértolas». Imatge presa des de la cantonada del carrer de la Granota. Al fons, s'observa la cantonada del carrer d'Anton Romeu. (9'' B/N).
132. Pla sencer d'un carro amb participants llançant boles de pape-rets. Imatge presa des del mateix lloc. (4'' B/N).
133. Espectadors, dalt d'un terrat, que també participen a la guerra de «confetti». (11'' B/N).
134. Rètol (8'' B/N): **Jóvenes de Badalona que tomarán parte en la película NO HAGAN MÁS EL PAYASO**
135. Pla general i desfilada del grup de joves, al badiu interior del Teatre Guimerà (Picarol), filmat el diumenge dia 19 de febrer, entre les 12 i la 1 del migdia. (24'' B/N).
136. Continuació de la desfilada dels joves, al mateix lloc. (9'' B/N).
137. Rètol (2'' B/N): **El oleaje.**
138. Panoràmica, de dreta a esquerra, en gran pla general, de la platja mirant cap a la costa de Montgat, on dos homes s'avancen caminant per la sorra i s'aturen a fer un cigar davant la càmera. Són Juli Nyssen Flò, i el Sr. Ramon Morros. (10'' Ambre).
139. Rètol (2'' B/N): **Amún vá.**
140. Seqüència d'una barca de vela llatina sortint de l'aigua. La barca és estirada amb una corda per «la màquina» de varar, que no apareix en el quadre. La imatge està presa mirant la costa cap a Sant Adrià. (3'' Ambre).
141. Continuació del pla anterior, amb un enquadrament més proper. (9'' Ambre).
142. Continuació del pla anterior, des d'un punt de visió similar al primer, però protegint-se del sol, a l'ombra d'una altra barca. (2'' Ambre).
143. Rètol (2'' B/N, fos en negre): **FIN**

Comentari del film

Fotografías de la ciudad de Badalona és un documental bastit fonamentalment a partir de les realitzacions que portà a terme, sobretot en obra pública, l'Ajuntament de la Dictadura de Primo de Rivera, i està amanit amb imatges d'alguns establiments comercials i d'alguns actes ciutadans del moment, el més destacable dels quals és la rua de carnaval. Més enllà de voler mostrar com era la ciutat en aquell febrer de 1928, el film té un caràcter marcadament propagandístic i altisonant que queda clarament expressat en les primeres paraules que es mostren: «BADALONA perla del Mediterráneo, ciudad de primer orden en cuanto a Fábricas y Comercios. Sintiendo orgulloso de poseer hermosa playa, paseos y edificios públicos, y centros de cultura». Aquest fragment suposa tota una clara declaració d'intencions: sentir-se orgullós d'allò que la ciutat ara ja tenia, la qual cosa, qui pagava el film, volia que així fos reconegut.

Segons totes les fonts consultades²⁹, es tracta, sens dubte, d'una obra d'encàrrec del propi Ajuntament, encobert en forma de subvenció i consignat com a «fomento de los intereses comunales». Efectivament, el dia 13 de febrer de 1928, en sessió ordinària de la Comissió Municipal Permanent, presidida per l'alcalde Pere Sabaté Curto, fou aprovada la subvenció: «Se lee una instancia de D. Juli Nyssen, fotógrafo, solicitando se acepte su proyecto de proyectar en los cines de esta ciudad vistas cinematográficas de los principales edificios públicos construidos por este Ayuntamiento, como són el Grupo Escolar de la plana de Tapias, Casa-vivienda para los maestros; Mercado Central de Pescado, Casa Amparo, Escuela Elemental del Trabajo, Mercado de Torner, Nuevo Matadero, Nuevo Cementerio, Grupo Escolar de la Plana de Cañadó y camiones automóviles adquiridos para distintos servicios municipales, mediante que se le otorgue la subvención de 542,50 pesetas, coste de los 290 metros de película; acordándose como se pide³⁰». Com es veu, a més de deixar clar el contingut a filmar, inclosos els «camiones automóviles adquiridos para distintos servicios municipales» –no fos cas que ens els deixéssim!–, l'Ajuntament es fa càrrec «oficialment» de la despesa del 40% del metratge, és a dir, de totes les imatges que l'afecten, no sabem si a preu real o sobreestimat per, així, poder costejar les seqüències més lúdiques amb què es disfressa el film. És molt probable que en el finançament també hi col·laboressin, amb petites aportacions, tots els establiments que apareixen a la cinta, com es pot deduir observant detalladament el contingut dels rètols –en forma d'eslògan– amb què són presentats cadascun d'ells.

De feia anys, el pare de Carles realitzava habitualment treballs fotogràfics per a l'Ajuntament i coneixia l'alcalde Pere Sabaté, el qual vivia a prop del seu establiment de fotografia. La possibilitat de

fer una pel·lícula que recollís la «maravillosa transformación que ha experimentado nuestra ciudad³¹» devia agradar a l'alcalde, tan avesat com era a la grandiloqüència i a l'autocelebració. No es tractava pas de fer un documental («pel·lícula natural» se n'hi deia aleshores) que deixés testimoni, per a les generacions futures, de totes les facetes de la realitat badalonina, incloent-hi també –per exemple– la cara lletja del barraquisme del populós barri de la Salut o la crua realitat de l'elevada població infantil que treballava a les fàbriques i tallers, sinó que es tractava de fer un gran anunci disfressat, destinat a ser projectat als cinemes de la ciutat, probablement amb la finalitat d'augmentar el reconeixement i l'admiració dels propis conciutadans. En aquest sentit, *Fotografías de la ciudad de Badalona*, que es produeix al febrer de 1928 just en el moment en què ja s'havien realitzat les grans obres urbanes i només restaven per fer alguns arranjaments menors, és un element més de l'operació propagandística que Sabaté ja portava a terme, però és el primer element que té per finalitat mostrar la síntesi magníficent de la seva obra, al qual li seguiria la publicació, en l'extra de Festa Major de *El Eco de Badalona* d'aquell mateix any, d'una doble pàgina de couché amb fotografies d'algunes d'aquestes obres públiques³², mentre que l'interventor municipal, Óscar Ávila, ja elaborava el material de la memòria de l'actuació municipal del període 1924-1928 que apareixeria publicada, de forma luxosa i excedint l'estricta acompliment del precepte legal, a l'abril de l'any següent³³.



Interior del mercat Torner. Fotograma de la pel·lícula *Fotografías de la ciudad de Badalona*, 1928.

Amb l'atorgament de la «subvenció», és a dir, amb l'encàrrec a les mans, Juli Nyssen i Flò, home emprenedor i ben relacionat, actuant com a productor, degué convèncer alguns establiments comercials a col·laborar-hi i posà el seu fill Carles a la feina, atès que ell mateix li havia regalat una màquina de filmar per reis. Carles, que era qui veritablement tenia afecció al cinema, féu el treball amb molt pocs dies, i de manera diligent si tenim en compte la multiplicat de llocs a filmar, el notable metratge de la cinta i el senzill equipament amb què comptava.

En les dates en què es filmà, se celebraven les festes de Carnaval i havia despertat gran interès a Badalona l'anunci de la realització, el diumenge 19 de febrer, d'una cavalcada-rua organitzada pel Casino Apolo, a causa que feia 14 anys que no se n'havia fet cap. No ha d'estranyar, doncs, que Carles ho recollís i li donés un ampli tractament.

Tècnicament, Carles va haver de posar tota la seva traça per filmar-la, atès que la màquina de què disposava era de rodament manual i amb un diafragma limitat, factors que malgrat tot van deixar la seva petja a la cinta i serien motiu d'ironia en alguna publicació de l'època. Efectivament, en algunes seqüències s'observa un cadenciós moviment vertical del quadre resultat del rodament manual de la maneta. A la vegada, també s'observa, en les seqüències filmades en interiors, en què hi havia poca llum, el ràpid desplaçament de les persones que sembla que vagin a corre cuita, el qual és resultat del rodament més lent que Carles va fer –inferior a les 24 imatges per segon– a fi de donar major temps d'exposició al cel·luloide però que, en projectar-se a una velocitat constant, produeix un efecte còmic de càmera ràpida, com es el cas de la seqüència interior de l'escorxador.

Formalment, la pel·lícula té pocs elements a destacar si tenim en compte el notable desenvolupament que ja havia assolit el llenguatge cinematogràfic en aquell moment. Conceptualment, Carles s'expressa en cinema filmant fotografies, sens dubte per deformació professional, obtenint un resultat molt estàtic. Malgrat tot, mostra un cert sentit de la planificació, en la qual dominen massa els enquadraments en pla general o pla sencer. En el moviment de càmera, fa un ús repetitiu de les panoràmiques, probablement perquè –segons la seva percepció, i comptant amb una màquina que no disposava d'objectiu gran angular– devien ser el recurs fílmic que millor s'adaptava a la funció descriptiva de l'arquitectura que havia de reflectir. Però ell, que era prou conscient d'aquesta limitació, introduí en totes les seqüències que pogué algun element dinàmic que trenqués aquella monotonia: aprofitant el pas del tramvia davant l'Ajuntament o el d'una velleta travessant el carrer davant la fàbrica Parera, resseguint una monja que s'amagava darrera una columna, fent entrar i sortir

gent de les botigues, fent jugar un nen davant la façana d'una caixa d'estalvis, o fent que el conserge de l'altra caixa ens obri i ens tanqui la porta, per exemple. On obtingué un millor resultat, pel dinamisme que adquireix la seqüència, fou en el *travelling* del mercat ambulat de la Plana, el qual endinsa l'espectador en l'acció del propi mercat. És una llàstima que no n'hagués introduït d'altres. Des del punt de vista del temps, malgrat que hi ha uns quants plans curts, allò que domina són les preses llargues. Uns i altres apareixen a tongades, i no són motivades per un interès narratiu. Pel que fa al muntatge, els diferents temes que conté la pel·lícula ens són mostrats a la manera d'inventari, l'un darrera l'altre i de forma atomitzada, precedits cadascun d'ells pel rètol corresponent. Conceptualment, l'única construcció narrativa que trenca aquesta reiteració és un gran *feed-back* que, amb les imatges de la platja i les barques al final de la pel·lícula, dóna resposta a les primeres paraules que se'ns presenten al començament: «Badalona, perla del Mediterráneo [...] Sintiéndose orgullosa de poseer hermosa playa...» En síntesi, planificació i muntatge confereixen al film un ritme lent. Paradoxalment, però, aquesta atomització lenta li dóna una major utilitat i valor documentals avui dia, cosa que, d'altra banda, tampoc devia desagradar els que pagaren la pel·lícula.

Creiem que tota la cinta, llevat dels rètols, devia ser tintada d'ambre i els rètols, en negatiu blanc i negre, els quals, com el negatiu de tot el film, foren revelats per ell mateix. Però el compromís d'estrenar-la el dissabte 25 de febrer féu que la producció s'hagués de realitzar en 15 dies escassos i que probablement hagués de renunciar a la pigmentació de les seqüències filmades a darrera hora, ja que positivat i tintat eren dos passos que es realitzaven als laboratoris de Barcelona i el pas de tintar hauria gastat un temps del qual no disposava.

Contràriament al que podríem suposar, l'estrena de la pel·lícula fou anunciada tímidament pels empresaris dels cinemes i per la premsa local, limitant-se en quasi tots els casos a un tractament en lletra menuda dins les programacions del Picarol i del Zorrilla, que a més la

TEATRO GUIMERA (El Coliseo de Moda)	
Selectísimo programa de Cine y Fin de Fiesta para el Sábado y Domingo días 25 y 26 de Febrero de 1928.	
FLOR DE CAPRICHIO por CLARA BOW y PERCY MARMONT	LA MANO DE DIOS por LOIS MORAN y LYA DE PUTTI
BADALONA EN 1928 película natural impresionada por el Sr. Nyssen e hijos	
FIN DE FIESTA	
HERMANAS NELSON bailarinas y cancionistas	Los 4 MORALES y su ex-céntrico
SÁBADO y DOMINGO PRÓXIMOS. CINEFON. Canciones · Bailes · Música	

batejaren amb noms diferents atès que encara no tenia títol: «Además se proyectará la película de Badalona de gran interés, tomada por el reputado fotógrafo Señor Nyssen e hijos», «Se proyectará la película del Carnaval de Badalona con la Cabalgata celebrada el pasado domingo», «Badalona en 1928, película natural impresionada por el Sr Nyssen e hijos³⁴».

Però la pel·lícula havia despertat força interès, sobretot entre els joves, com recull aquest comentari de *Juvent d'Ara*: «... dissabte i diumenge vinent es projectarà en tots els cines la pel·lícula que de Badalona han fet els coneguts fotògrafs Nyssen i fills en la que's destaca la millora que ha obtingut Badalona durant l'actuació de l'actual Ajuntament, i que al mateix temps servirà per a veurer quins són els joves i damiselles que prendran part a l'altre pel·lícula en projecte³⁵». Efectivament, l'estrena als cinemes de la ciutat es féu amb una gran concurrència de públic, que venia augmentada pel fet que la cinta contenia un *casting*, convocat el diumenge anterior, en el qual apareixien nombrosos joves que volien prendre part en una futura pel·lícula que volia fer el pare de Carles.

Fotografías de la ciudad de Badalona, títol amb què finalment la presentà el seu realitzador, Carles Nyssen, va rebre poca crítica, cosa que ja era de suposar si tenim en compte la finalitat ensabonadora del film i el règim de censura prèvia a la premsa que havia imposat la Dictadura. *El Eco*, que havia copsat bé la seva finalitat, ho enllestí amb una de les seves habituals notes breus: «Impresionada por el fotógrafo Sr. Nyssen, durante los pasados sábado y domingo fué exhibida en los cines de esta ciudad una cinta conteniendo vistas de las mejoras realizadas por este Ayuntamiento, así como de las principales vías de la población.³⁶» *Juventut* en canvi, que la interpretà més com un entreteniment, l'esmentà amb els elogis propis de les normes d'urbanitat a la usança, dins el diàleg en to de broma que publicava setmanalment: «-Ja vas veurer la pel·lícula *Badalona*? -Sí! -I què m'hi dius? -Vols que't parli com a costum sempre? [...] Quan va sortir a la tela el rètol diguent *La Casa Nyssen presenta Badalona...* -Què vas fer tu? -Tremolar d'emoció i posar-me nerviós com tot el públic. Crítica sana? -Vinga! -Que felicito al senyor Nyssen per la bona fotografia i tinc la complerta seguitat que ja vista la pel·lícula presentada pot fer molt per la pantalla, que jo no sóc com molts que tot ho censuren [...] que celebros la bona acollida que varen donar-li els empresaris i espero que aviat veurem una altra exhibició amb argument, tot local.³⁷»

La poca crítica que es féu la trobem a *Juvent d'Ara*, dins d'un dels seus diàlegs irònics «A cal perruquer»: «-Què li va semblar la revista aquella de Badalona, Manel? -Si vol que li sigui sincer, Pepeta, em va decepcionar bastant, doncs com que no estava ben presa resultava

que feia mals als ulls. Això en quan a la part tècnica que de riurer cregui que m'en vaig fer un bon tip. I a vostè li va agradar? -Ja ho crec! Sobretot quan vareig veurer amb quina lleugeresa treballaven al Matadero. Si semblava que anessin a preu fet! Ah, ja el vaig veurer a sardanes i que estava amb molt bona companyia, Manel. -Jo, en canvi, veu, no la vaig veurer a vostè, Pepeta. Com és que no va sortir amb tota la colla de joves que no tenen de fer més el pallasso? -És que el dematí que varen filmar-los havia anat a dormir a les cinc en sortint del ball de màscares i la mare no em va volguer cridar. Però escolti, Manel, aquells són els que hi han de pendrer part? -Ca! No li diré que alguns d'ells hi intervinguin, doncs té de saber que tota aquesta setmana a casa del senyor Binué [que era l'empresari d'espectacles del Teatre Gimerà-Cine Picarol] hi ha una qua de damiselles i joves pitjor que si haguéssim tornat als temps aquells en que no hi havia tabac. -Ai! Respiro. Perque miri que fora d'en Culí, en Tugas i en Pardo tots els altres són molt baixos per a mí. Ho veu, però, en Bru Umbert em va semblar que li escaurien els papers còmics i a n'en Josep Puig els papers d'avi li han de venir que ni pintats.³⁸» Com veiem, aquesta crítica era en bona part encertada, qualificant amb força perspicàcia el contingut com a «revista» i, desmesuradament, la tècnica com a «decepcionant», per bé que matisant-la amb encert «com que no estava ben presa resultava que feia mal als ulls», en al·lusió al moviment del quadre provocat pel rodament manual de la càmera, i criticant amb fina ironia la comicitat de les preses interiors de l'escorxador i amb jocositat els «Jóvenes de Badalona que tomarán parte en la película. NO HAGAN MÁS EL PAYASO» que, desfilant davant la càmera, amb pas majestuos els uns, o fent el graciós els altres -tots ells ben coneguts en els ambients joves de la Badalona del moment- segur que devien fer esclatar la rialla, de cinema en cinema, aquells 25 i 26 de febrer de 1928. Com recull en to de broma *Juventut*³⁹, la projecció de la pel·lícula i, sobretot, la inclusió d'aquesta seqüència desencadenaren els somnis d'artista de pantalla entre jovent de la ciutat: «... són molts els joves badalonins que volen fer pel·lícules, però tots voldrien fer de galan jove [...] que la Peña XX també volen fer pel·lícules...», somnis però que no arribarien a materialitzar-se.

Sabem per fonts orals que, ja molt posteriorment, una còpia del film va ser projectada en algunes ocasions, sense que puguem precisar-ne les dates, en els cercles culturals antifranquistes de la ciutat -entre d'altres, es projectà en les sessions del Cinema Club Studio, ara fa uns 20 anys- els quals començaren a descobrir la vàlua del film.



Obres de reparació del pont del Besòs. Fotograma extret del documental de Carles Nyssen sobre aquest tema, 1928.

LA REPARACIÓ DEL PONT DEL BESÒS, de CARLES NYSSSEN

Aquest petit documental, que ha estat inèdit fins avui, forma part de la donació de Carles Nyssen al Museu de Badalona. Pel fet que només existeix el negatiu i per no disposar dels aparells adequats no hem pogut visionar-lo, i la descripció que oferim és resultat d'una observació manual del negatiu i, per tant, cal entendre-la com a provisional.

Fitxa tècnica

SENSE TÍTOL

CLASSIFICACIÓ: Documental

DATES DE RODATGE: Probablement, entre el dijous dia 1 i el dissabte dia 3 de març de 1928.

ESTRENA: Inèdit

METRATGE: 14 metres (quasi un rodet)

DURADA: 31 segons, aproximadament

FORMAT: Estàndard 35 mm

MATERIAL: Negatiu de nitrat de cel·lulosa, Kodak

LABORATORIS: El propi Carles Nyssen

MÀQUINA EMPRADA: De rodament manual, probablement ICA Cameran

NOMBRE DE PLANS: 5

REALITZACIÓ I FOTOGRAFIA: Carles Nyssen

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo

PROCEDÈNCIA: Donació de l'autor al Museu de Badalona

Guió de planificació

1. Pla general de l'ensorrament dels fonaments dels arcs que unien l'extrem de la banda de Badalona, del pont metàl·lic que aleshores creuava el riu Besòs, amb els murs de la carretera. Imatge presa des de baix del llit del riu.

2. Pla general de la barana i del pal de la catenària del tramvia ensorrats, amb el forat produït a la calçada. S'observa que el riu baixava ple. Al fons, la riba oest del riu. Imatge presa des del començament del pont metàl·lic, mirant cap a la Verneda.

3. Perspectiva del pont metàl·lic amb un guàrdia civil a primer terme. S'hi observen les vies i els pals de la catenària del tramvia. Al fons, la ribera del riu. La imatge està presa des del mateix lloc que l'anterior.

4. Obrers traient les llambordes del paviment del pont. Al seu voltant, molts curiosos que s'ho miren. Imatge presa des del pont, mirant cap a l'est (cap a Sant Adrià).

5. Una altra presa, similar, des del mateix lloc. Es veu, al fons, la riba est del riu. Sembla que hi hagi alguns homes amb gorra de plat (potser operaris de les companyies de transports) que s'ho miren.

Comentari

A partir del cap de setmana del 25 i 26 de febrer de 1928 (que són els dies en què s'estrena la pel·lícula *Fotografías de la ciudad de Badalona*), s'inicià un fort temporal de pluges que durà diversos dies i el Besòs va baixar molt ple. El pont va quedar afectat, cosa que va fer que s'interrompés la comunicació amb Barcelona durant uns quants dies.

El fet que el Besòs baixés tant revestia un caràcter excepcional i el succés de l'ensorrament del pont congregà un gran nombre de curiosos tal com reflecteix Carles Nyssen en les imatges. *El Eco* de la setmana següent ens ofereix una informació més àmplia de la qual podem extreure, entre d'altres, la datació de la filmació, ateses les imatges que mostren la brigada d'obrers traient les llambordes: «Les aigües persistents d'aquests dies socavaren els fonaments dels arcs que uneixen l'extrem del costat de Badalona del pont metàl·lic que creua el riu Besòs amb els murs de la carretera i, a conseqüència d'això i davant el perill que significava, abans d'ahir a la tarda (en què s'observà el forat) va ser suspès absolutament el trànsit rodat i de vianants. A les poques hores s'autoritza el de vianants, quedant suspès el de vehicles de totes classes. Els passatgers del tramvia i autobús han de fer transbordament. Una nombrosa brigada d'obrers està treballant en l'arranjament de l'avaria. Si la pluja no entorpeix els treballs, dins de dos o tres dies serà reobert el tràfic»¹⁰.

Però ni els treballs van anar tant de pressa ni l'arranjament satisfieia l'opinió pública, que veia en el vell pont un perill per raó de l'elevat trànsit que havia de suportar. El Governador Civil, que s'esforçava a desmentir-ho, acabà posant-se de peus a la galleda, donant-li implícitament la raó: «El Sr. Gobernador Civil ha manifestado a los periodistas había recibido la visita del Ingeniero del circuito nacional, quien le había informado que el puente del río Besós volvía a estar ya en buenas condiciones para todo uso. Añadió el Sr. Gobernador eran exageradas las noticias publicadas [seguramente a la prensa barcelonina] acerca del estado deficiente del puente, considerando empero que debido al actual tráfico no es el actual el puente que corresponde, y que por si acaso debe practicarse en el mismo una buena reforma»¹¹.



Fotograma extret de la pel·lícula *Blanco de alma negra*, 1928.

«BLANCO DE ALMA NEGRA» de JULI NYSSEN FLÒ

Una de les tres bobines de negatius de la pel·lícula *Fotografías de la ciudad de Badalona* de Carles Nyssen donada al Museu, contenia al final, empalmats de manera desordenada, bona part de plans en negatiu d'una altra pel·lícula, en aquest cas d'argument, que restà inacabada. En una altra caixa hi havia unes cues amb alguns plans solts. Atès que la reconstrucció que oferim ha estat realitzada a partir del visionat manual del negatiu original, cal entendre-la com a provisional.

Fitxa tècnica

TÍTOL: «Blanco de alma negra»

CLASSIFICACIÓ: Ficció (suspens)

ESTRENA: Inèdita

DATES RODATGE: Probablement, la primera quinzena de març de 1928

ESCENARIS: El castell de La Roca del Vallès i, probablement, la carretera d'accés al propi poble.

METRATGE DEL NEGATIU: Els fragments conservats sumen 55,19 metres (Fragment de 48 metres: plans 8, 10, 11, 12, 7, 3, 4, 5, 6, 21, 22, 20, 19, 9, 16, 13, 18 i 17. Es tracta d'un empalmat per visionar el resultat del negatiu. Fragment de 3,43 metres: plans 1 i 2. Imatges quasi sense impressionar rodades en interiors foscos. Fragment de 2,51 metres: pla 14; Fragment d'1,26 metres: pla 15).

FORMAT: Estàndard de 35 mm

LABORATORIS: Casa Nyssen [Badalona]

MÀQUINA EMPRADA: De rodament manual, probablement ICA Cameran

NOMBRE DE PLANS: 22

OPERADOR CÀMERA: Carles Nyssen Vicente

GUIÓ, DIRECCIÓ I PRODUCCIÓ: Juli Nyssen Flò

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo

PROCEDÈNCIA: Donació de Carles Nyssen al Museu de Badalona

Reconstrucció del guió

3. En un carrer urbanitzat i prop d'un bosc, un senyor, vestit amb abric, barret i bastó, surt de casa a passejar, tot fent un cigar: pla general, perspectiva frontal, d'un carrer (d'una urbanització o una carretera) amb torretes ajardinades a banda i banda, en un indret boscos. Ha plogut i hi ha bassals al paviment de terra. Al fons, apareix un cotxe que circula en direcció a la càmera. A l'esquerra, un senyor, vestit amb barret, abric i bastó a la mà, surt del barri d'una de les torretes, travessa el carrer, d'esquerra a dreta, passant per darrera el cotxe que acaba de passar. Camina per la dreta en direcció a la càmera.

4. El senyor passeja per la riba d'un bosc i el segueix un lladregot: pla sencer del senyor passejant per un bosquet situat a la vora d'un riu o riera d'un cert cabal. S'endinsa al bosc per la dreta. Al moment, de la dreta apareix mig ajupit darrera uns arbustos un lladregot que estava amagat i el segueix bosc amunt.

5. El senyor es dirigeix cap a observar les restes d'un castell que hi ha dalt del turó d'aquest bosc: pla general del bosc situat en un turó. A dalt, entre pins, hi ha les ruïnes d'un gran castell (es tracta del castell de la Roca del Vallès)⁴². El senyor apareix caminant de darrera els pins en direcció al castell.

6. El senyor arriba al castell: pla sencer d'una part de l'exterior del castell, que té una torre circular i una gran paret mig enrunada. Al fons s'observa un territori més o menys planer. Darrera el castell, pujant el pendent del turó, apareix el senyor fins a arribar-hi.

7. El senyor visita l'entorn del castell amb una guia a la mà: pla general dels exteriors del castell on el senyor camina pel centre de l'enquadrament cap a la càmera. Porta una guia o un llibre a la mà.

8. El senyor passeja per l'interior del castell: des de l'interior del castell, a través d'una obertura en una paret enrunada s'observa una pineda i camps. El senyor entra en l'enquadrament per la dreta, mira l'obertura de la paret, desapareix per l'esquerra de l'enquadrament, sense travessar la paret.

9. El senyor entra per la porteta d'una torre: una porteta en la torre, darrera unes mates. El senyor, que porta un llibre o una guia a la mà, entra per la porteta a l'interior de la torre.

10. El lladregot camina pel bosc: pla general, en contrapicat, del pendent de la pineda, amb grans pedres. Darrera d'una d'elles apareix, caminant, el lladregot, del centre cap a la dreta.

11. El lladregot camina pel bosc: una altra presa de la pineda. El lladregot la travessa caminant d'esquerra a dreta. Pla general, en contrapicat.

12. El lladregot, al bosc, s'atura i encén un cigar: primer pla, en contrapicat. El lladregot, a la pineda, s'ha aturat. Du gorra i va amb les solapes de l'americana aixecades, porta un cigar a l'orella. L'encén i fa unes quantes pipades.

13. El lladregot arriba a la torre i entra per la porteta, amb una navalla a la mà: davant la porteta de la torre, apareix, en pla 3/4, per la dreta, el lladregot. Es posa la mà a la butxaca i es treu una navalla. Observa al seu voltant i entra dins la torre.

14. A l'interior de l'estança, el senyor està ajupit encenent un petit foc i li surt el lladregot: el senyor de l'abric i el barret està dins la torre ajupit fent un petit foc. Mentre remena el terra, li surt, al fons de la imatge, el lladregot. (La imatge és molt fosca i potser això féu que l'autor la desestimés).

15. El lladregot ataca el senyor i el mata: el senyor, que encara remenava per terra, potser atiant el foc, és atacat pel lladregot. (La imatge és molt fosca i potser això féu que l'autor la deixés a part, sense empalmar).

16. El lladregot, que ja ha matat el senyor, surt de la torre amb la cartera(?) del senyor, s'esvera pel crim comès i marxa corrents: entre les ruïnes del castell, a través d'un petit portal que dona a una torre, surt, en pla 3/4, un lladregot observant l'entorn. Porta a la mà el llibre o la cartera del senyor de l'abric. Es mira la mà (potser ha pres els diners?), llença la cartera i arrenca a córrer gesticulant al cel, i es posa la mà a la butxaca (potser hi posa els diners?).

17. Un pastor passeja per l'entorn admirant les ruïnes del castell: primer pla del pastor, vestit amb samarra i barretina, mirant amunt la part alta de la torre, fent una ganyota, com d'admiració per les ruïnes.

18. El pastor descobreix a terra unes peces de roba i continua buscant: pla sencer d'un turó amb arbustos. A l'esquerra, hi ha roba abandonada a terra. Apareix el pastor, veu la roba i continua caminant cap a la dreta (en direcció a la torre).

19. El pastor troba darrera unes mates una navalla tacada de sang i surt corrents: pla sencer del pastor que passeja pels volts de la torre del castell. Hi ha algunes portes baixes. Toca unes herbes (potser tacades de sang), continua unes passes, aparta unes altres herbes, s'ajup i troba una navalla. Se la mira, es gira i marxa corrents.

20. El pastor crida demanant auxili i hi arriben dos homes a ajudar-lo: pla general, amb les ruïnes d'una torre a l'esquerra, el paisatge de pins i la plana al fons a la dreta de l'enquadrament, apareix per l'esquerra, en pla sencer, el pastor de la barretina esverat, crida i gestricula cap a la plana demanant auxili. Tot seguit, puguen dos homes, parlen un moment, el pagès els mostra quelcom que porta a la mà, i marxen corrents tots tres cap a l'esquerra.

21. Tots tres treuen de la torre, arrossegant-lo, el cos del senyor i l'estiren a terra: pla sencer del pastor amb barretina i un altre home amb armilla i gorra estirant el cos de l'home del barret d'una petita porta que dona a l'interior d'una torre del castell. Un tercer home, amb armilla llisa, els ajuda, agafant-lo pels peus. Un cop a fora, l'estiren a terra.

22. L'ausculten, però el senyor està mort: pla sencer, continuació de la presa anterior. Un dels homes l'ausculta mentre el que fa de pastor es posa, amb grans gesticulacions, les mans al cap (sembla que el socorregut està mort).

Existeix també un fragment de 3,43 metres que conté els plans 1 i 2, que l'autor devia desestimar perquè són molt foscos. Són dos plans que han estat rodats a l'interior d'una casa, on apareix el lladregot assassí protagonista, però que no encaixen dins la reconstrucció de quió que hem realitzat i que creiem que corresponen narrativament a una seqüència anterior a l'inici d'aquesta reconstrucció:

1. Pla mitjà, en contrallum, de l'interior d'una casa en la qual es veu una finestra a mitja alçada plena de teranyines. A través de la finestra, a l'exterior, es veu mig braç amb un ganivet al puny.

2. També a l'interior de la casa, en una altra estança que té un arrambador de rajoles a les parets i que té una finestra gairebé llarga fins a terra plena de teranyines, contrallum del lladregot que, sense gairebé moure's, mira a través de la finestra cap a l'exterior.

Comentari

A l'interior de la capsula vella de la bobina de negatius, hi havia un tros antic de paper, en el qual hi ha, manuscrita en llapis, una relació dels temes que conté la bobina. A continuació dels temes de la pel·lícula documental, hi apareix anotat *Blanco de alma negra*, que de bon començament vam veure que no corresponia a cap imatge del documental, observant que s'ajusta prou a l'argument filmat. Efectivament, segons que hem pogut saber per Juli Nyssen Vicente, aquest era el nom que havia de tenir la pel·lícula, el qual imitava, invertint les paraules, el títol d'una pel·lícula, *El negro que tenía el alma blanca*, que havia estat projectada al Cinema Nou el dia 17 de gener, just unes setmanes abans de l'inici d'aquest rodatge⁴³.

Aquesta nova producció, però, no seria obra de Carles sinó que era una realització del seu pare Juli Nyssen i Flò. Com ja hem comentat anteriorment, va convocar un *casting* entre els joves, el dia 19 de febrer –el que surt a *Fotografías de la ciudad de Badalona*– per escollir-ne els actors. Amb l'ajut de Carles a la càmera, la va començar a rodar cap a començaments de març. Amb aquest fi s'havia traslladat alguns dies al castell de la Roca del Vallès –que era l'escenari de l'acció, com s'observa a les imatges– acompanyant-lo també, a més dels actors, els seus fills, però no la va arribar a acabar.

Com veiem pel fragment filmat, tant l'argument del lladregot saltejador i assassí «d'ànima negra» que, en un indret allunyat, mata un pobre senyor ric i culte, el qual és trobat per un pastor que, vés per on!, casualment passava per allà, com la caracterització dels personatges (un perdulari amb gorra, americana i pantalons esparracats, un senyor ben vestit amb abric, barret i bastó, un pastor amb samarra, barretina i espadenyes), són molt tòpics i tenen un tractament absolutament caricaturesc. En les obres de referència cinematogràfiques que hem consultat, no hem trobat cap notícia de la pel·lícula antònima projectada al Nou, cosa que ens hauria permès conèixer millor potser les parts que ens falten. Amb tot, el contingut del propi títol, un «blanc» que té «l'ànima» negra, és prou explícit i no amaga el caràcter moralitzant del film, sobretot si tenim en compte aquell altre al qual segurament vol respondre: de blancs, com de negres, també n'hi ha amb «l'ànima» negra.

Malgrat l'expectativa generada arran de l'estrena de *Fotografías de la ciudad de Badalona*, explícita en el comentari, redactat ficticiament en primera persona, que apareixia a la revista *Juventut* «... tinc la complerta seguretat que ja vista la pel·lícula presentada [el Sr. Nyssen] pot fer molt per la pantalla [...] i espero que aviat veurem una altra exhibició amb argument, tot local⁴⁴», el film restaria inacabat, sense que en sapiguem les raons concretes. Amb tot, no seria estrany

ni és gens difícil d'imaginar que motius de caire econòmic, ateses les modestos recursos de la major part de cases productores d'aquells anys, n'haguessin estat el motiu.

EPÍLEG

Amb argument tòpic i caricaturesc, inacabada i tot, però, *Blanco de alma negra* de Juli Nyssen Flò és un exponent, fins avui el més antic, de filmografia badalonina d'argument, que suposa un intent, ja l'any 1928, de producció cinematogràfica comercial autòctona. Per si sola, aquesta raó hauria de justificar la seva estrena en aquest any del centenari.

És una sort que *Fotografías de la ciudad de Badalona* hagi perdurat fins als nostres dies i que tingui el futur garantit, atès que molts dels films d'aquells anys o foren reciclats com a cel·luloide o bé oblidats i perduts. El film de Carles Nyssen ha adquirit ja un excepcional encant: permet identificar i conèixer amb cert deteniment una bona part de la realitat física de la Badalona de 1928, però sobretot ens ofereix la possibilitat de retornar-li virtualment uns minuts de vida en qualsevol moment.

Avui, a les acaballes del segle, podem valorar aquesta pel·lícula com una peça singular de la filmografia badalonina, no tan sols dins el migrat panorama d'aquells anys sinó també dins el conjunt de tota la producció de la primera meitat de la centúria.

A la vegada, *Fotografías de la ciudad de Badalona* afegeix una peça més, una peça documental més, no gens menyspreable, a la curta llista de les produccions documentals catalanes d'aquells anys vint, i obre un espai al reconeixement del seu autor dins la història cinematogràfica de Catalunya.

NOTES

1. LÓPEZ, M. «En Carles Nyssen». NIETO, D. «La ciutat i la seva gent vistes pel cinema de Carles Nyssen». Dins *Carrer dels Arbres*. Badalona. Núm. 34/35 (abril/maig 1983) [1a. època].
2. Vegeu anuncis a *La Cotorra*, 11-08-1917, i *El Eco de Badalona*, 14-8-1917.
3. Siluetes ciutadanes: Juli Nyssen i Flò. Dins *Pum-Baft!*, 5-1-1926, p. 2.
4. *El Eco de Badalona*, 6-11-1915.
5. *El Eco de Badalona*, 19-2-1916.

6. *El Eco de Badalona*, 14-4-1928.
7. Al Museu es conserven quatre fragments amb escenes familiars i un fragment d'una maqueta simulant un vaixell en un temporal.
8. *Juventut*, 18-2-1928, p. 12.
9. Arxiu Històric de la Ciutat de Badalona (AHCB), caixa 1218/1, agost 1942.
10. *Ayuntamiento de Badalona: Su labor desde 1924 y enumeración gráfica y descriptiva de sus propiedades*. Badalona: Ayuntamiento de Badalona, [abril] 1929, p. 28.
11. Per una visió més àmplia del període, consulteu CASALS, N.; PADRÓ, J. *Història Gràfica de Badalona 1880-1939 (Vol.I)*. Badalona: Ajuntament, 1987, p. 121-168. Sobre el naixement i creixement del barri de la Salut, vegeu l'article de PUIG MANS, Pere: «La barriada de la Salut», *El Eco de Badalona*, 24-3-1928, p. 3-4.
12. *Ayuntamiento de Badalona...* op.cit., p. 134.
13. Sobre els comptes d'aquest període, vegeu op.cit., p. 187-224. Sobre les visites i inauguracions de les personalitats de l'Estat, a més d'aquesta obra, vegeu CUYÀS, J.M. *Història de Badalona*, Vol. VII. Badalona: [J.M. Cuyàs], 1982, p. 288-302.
14. L'*Heraldo de Badalona*, del 15 d'agost de 1926, publica un article amb una il·lustració del projecte de nou ajuntament. *El Eco de Badalona* dels dies 4 i 11-2-1928 es fa ressò de l'interès que desperta entre la població el projecte de fer un tramvia des de la riera, enfront de l'estació del tren, que passant per Bufalà i Canyet (Can Ruti), arribi fins a Montalegre (enfront de l'Hotel). El projecte, que preveia inaugurar el tram fins a Canyet la primavera de 1929 i l'any següent fins al final, era impulsat per l'industrial badaloní Jacint Fanés, el qual, en l'entrevista que li fa *El Eco de Badalona* el dia 4, diu que la idea havia estat de l'alcalde Sabaté. Fanés, que comptava amb la meitat del capital per fer-lo, no aconseguí la resta de finançament, atès que l'Ajuntament estava entrampat i tampoc no podia fer front al compromís contret anys abans amb la Diputació per a la construcció de la carretera de Canyet.
15. En el traspàs de poders als nous regidors, l'alcalde accidental Enric Mir, president de la Unió Patriòtica a Badalona (el partit governamental) i que havia estat màxim responsable de la política d'obres públiques de l'Ajuntament, saludà els nous regidors al despatx de l'alcaldia amb la frase «Vengo a representar el último acto de la comedia». *El Eco de Badalona*, 1-3-1930.
16. CUYÀS, Josep M. (1982). Op. cit. p. 295 i 303.
17. Op. cit., p. 290.
18. Sobre la producció filmogràfica catalana i barcelonina, vegeu GONZÁLEZ, Palmira. *Història del Cinema a Catalunya I. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Barcelona: La llar del llibre/Els llibres de la frontera, 1986, p. 123-124.
19. Sobre l'arribada del sonor a Badalona, vegeu, en aquest mateix número de *Carrer dels Arbres*, l'article de Margarida ABRAS i Núria CASALS.
20. Diàleg irònic sobre les faldilles de les noies, que ara són un pam més curtes (*Juventut*, 2-3-1928, p. 9). Vegeu també el poema irònic sobre els instints que desperten els seus vestits vaporosos (*Juvent d'Ara*, 12-7-1928, p. 3).

21. «Badalona en 1928» (*El Eco de Badalona*, 25-2-1928, p. 1), «Badalona» (*Juventut*, 2-3-1928, p. 11), «Revista badalonina 1928» (*El Eco de Badalona*, 17-2-1934, p. 3).
22. El pagament es va fer efectiu amb data 15-3-1928 segons que consta al llibre *Diario de Intervención de Pagos. Ejercicio de 1928*, p. 34 (AHCB).
23. La seva estrena apareix explícitament anunciada dins les programacions del Teatre Guimerà-Cine Picarol: «Además se proyectará la película de Badalona de gran interés, tomada por el reputado fotógrafo Señor Nyssen e hijos» (*Juventut*, 25-2-1928) «Badalona en 1928, película natural impresionada por el Sr. Nyssen e hijos» (*El Eco de Badalona*, 25-2-1928), i també dins la del Cine Zorrilla: «Se proyectará la película del Carnaval de Badalona con la Cabalgata celebrada el pasado domingo» (*Juventut*, 25-2-1928). Podria ser que també s'hagués passat al Cine Nou atesa la nota de *El Eco de Badalona* de 3-3-1928: «Impresionada por el fotógrafo Sr. Nyssen, durante los pasados sábado y domingo fué exhibida en los cines de esta ciudad una cinta conteniendo vistas de las mejoras realizadas por este Ayuntamiento, así como de las principales vías de la población.» Sabem, pel seu germà, que Carles va anar corrent amb les bobines de la pel·lícula d'un cinema a l'altre a fi de passar-la al final de cada sessió.
24. Informació de Juli Nyssen Vicente.
25. LÓPEZ, M. (1983) op.cit.
26. *Jovent d'Ara*, 1-3-1928, p. 10.
27. Al final de cada pla hi figura, entre parèntesi, la durada en segons i la pigmentació.
28. *Jovent d'Ara*, 23-2-1928, p. 9. També, a la p. 11, es publica la relació dels premis atorgats a la Rua. Vegeu també *Juventut*, 25-2-1928, p. 8-13: «Que peis anys que no se'n havia fet va resultar més del que'm pensava...», es crítica l'encallada de la carrossa de l'Apolo, l'organització i l'assignació dels premis.
29. Inclosa la informació facilitada pel Sr. Juli Nyssen i Vicente.
30. L'acord d'atorgament de la subvenció apareix a *Actes de la Comissió Municipal Permanent 1928*, p. 136, op.cit. El pagament es va fer efectiu amb data 15-3-1928 segons que consta al *Diario de Intervención de Pagos. Ejercicio de 1928*, p. 34, despesa que va ser consignada al capítol «Fomento de los intereses comunales» del pressupost municipal ordinari (AHCB).
31. *Ayuntamiento de Badalona...*, op.cit., p. 28.
32. *El Eco de Badalona*, agost 1928, p. 10-11.
33. *Ayuntamiento de Badalona...*, op.cit.
34. *Juventut*, 25-2-1928, p. 12 i 7; *El Eco de Badalona*, 25-2-1928, p. 1, respectivament.
35. *Jovent d'Ara*, 23-2-1928, p. 11.
36. *El Eco de Badalona*, 3-3-1928, p. 6.
37. *Juventut*, 2-3-1928, p. 10-11.
38. *Jovent d'Ara*, 1-3-1928, p. 10.
39. *Juventut*, 2-3-1928, p. 10.

40. *El Eco de Badalona*, 3-3-1928.
41. *El Eco de Badalona*, 17-3-1928, p. 4.
42. Informació facilitada pel Sr. Juli Nyssen Vicente.
43. *El Eco de Badalona*, 14-1-1928, p. 3.
44. *Juventut*, 2-3-1928, p. 10-11.

BIBLIOGRAFIA

- Ayuntamiento de Badalona: Su labor desde 1924 y enumeración gráfica y descriptiva de sus propiedades*. Badalona: Ayuntamiento de Badalona, [abril] 1929.
- CASALS, Núria. «La introducció del cinema a la nostra ciutat». Dins *Carrer dels Arbres*. Badalona. Núm. 11 (maig 1980) [1a. època].
- CASALS, Núria; PADRÓ, Jordi. *Història Gràfica de Badalona 1880-1939 (Vol. I)*. Badalona: Ajuntament, 1987.
- CUYÀS, Josep Maria. «Historia del Cine en Badalona». Dins *Platea*. Badalona. (Nadal 1970; Abril 1971; Nadal 1971).
- CUYÀS, Josep Maria. *Història de Badalona, Vol. VII*. Badalona: [J.M. Cuyàs], 1982.
- GONZÁLEZ, Palmira. *Història del cinema a Catalunya I. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Barcelona: La llar del llibre / Els llibres de la Frontera, 1986.
- LÓPEZ, Miquel. «En Carles Nyssen». Dins *Carrer dels Arbres*. Badalona. Núm. 34/35 (abril/maig 1983) [1a. època].
- LLULL FREDIANI, Arturo. «Música, músics y teatros. Datos biográficos y generales». Dins *Cataluña Histórica. Reportaje histórico de la ciudad de Badalona*. [Badalona: Arturo Llull, 1951].
- NIETO, Dolors. «La ciutat i la seva gent vistes pel cinema de Carles Nyssen». Dins *Carrer dels Arbres*. Badalona. Núm. 34/35 (abril/maig 1983) [1a. època].
- OLTRA, Romà. *Seixanta anys de cinema català (1930-1990)*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1990. Col·lecció Orphea, núm. 1.
- PORTER, Miquel. *Història del cinema català (1895-1968)*. Barcelona: Tàber, 1969.
- PORTER, Miquel; GONZÁLEZ, Palmira. *Las claves de la historia del cine*. Barcelona: Ariel, 1988.
- PORTER, Miquel; GONZÁLEZ, Palmira; CASANOVAS, Ana. *Las claves del cine y otros medios audiovisuales*. Barcelona: Planeta, 1994.
- ROMAGUERA, Joaquim. *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1992. Col·lecció Orphea.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes. (12a. ed)*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

L'ARRIBADA DEL CINEMA SONOR A BADALONA

MARGARIDA ABRAS POU, NÚRIA CASALS CORTÈS

Al llarg d'aquest any han estat moltes, arreu, les iniciatives destinades a commemorar el centenari de la primera realització cinematogràfica, *Sortie des usines Lumière à Lyon*, projectada a París el 22 de març del 1895. Uns mesos després, el 28 de desembre, tenia lloc, també a París, la primera exhibició cinematogràfica totalment pública, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, un breu reportatge de Louis Lumière que va causar gran impacte.

Aquell invent de Lumière, que per a ell tenia un interès purament científic, es convertí molt aviat en un negoci de primer ordre, en un espectacle de masses i, sovint, en una activitat artística, objecte de la dedicació de grans creadors. Com que el naixement del cine a Badalona ja ha estat tractat a la revista *Carrer dels Arbres*¹, per sumar-nos als homenatges d'aquest centenari ens hem centrat en un dels aspectes més revolucionaris de la història del cine: l'aparició del sonor i la seva arribada a Badalona.

El naixement del cinema sonor

La recerca del cine sonor i les primeres experimentacions en aquest camp són tan antigues com el cine mateix. Les diverses aportacions dels inventors i els investigadors, però, no sempre eren viables, i la incorporació del so, mentre va ser un procediment complex, car i poc rendible, no resultava gens estimulants.

Com passa amb altres descobriments, el del cinema sonor va ser, també, més o menys simultani en diferents països, on investigadors que treballaven separadament aportaren diverses solucions. Podríem considerar com a antecedents, per exemple, els experiments realitzats a principis de segle pel francès Auguste Lacoste (1906) o els del nord-

americà Eugene Luste (1908), que aconseguiren enregistrar el so sobre pel·lícula. Fruit d'aquest i d'altres avanços, a la dècada dels vint ja existien diversos sistemes viables, com el del productor francès Gaumont, aconseguit en col·laboració amb els danesos Poulsen i Peterson (1923); el Triergon, aplicat per la Tobis (1928) a Alemanya; o el sistema utilitzat pels enginyers A.F. Chorin i V. Tager a la Unió Soviètica. Als Estats Units, d'altra banda, van aparèixer diverses solucions gairebé al mateix temps, com el sistema Fonofilm (1924) de Lee De Forest; el Vitaphone, adoptat per la Warner Bros i responsabilitat de la companyia Western Electric, o el sistema Movietone, de Theodor W. Case i Earl S. Sponable, explotat per la productora Fox. Un altre procediment amb possibilitats, el Photophone, va ser desenvolupat per la Radio Corporation of America i adoptat per la productora RKO, nascuda amb el cinema sonor. Aquesta situació tan complexa va comportar que tots defensessin el seu sistema i que s'imposés el caos en la primera aplicació del sonor, víctima de la gran diversitat de mètodes, moltes vegades incompatibles entre ells. Per aquest motiu les companyies nord-americanes es van posar d'acord ben aviat –a principis de la dècada dels trenta– per treballar a partir del Movietone i entorn de la Western Electric, que només tindria com a rival, per al mercat europeu, l'alemanya Tobis.

Com ja és sabut, *El cantor de jazz* es considera la primera pel·lícula sonora de la història. Dirigit per Alan Crossland i interpretat per Al Jolson, aquest film, estrenat el 1927, reuneix per primera vegada imatges, música i diàlegs. Havia estat produït per la Warner Bros, que buscava en el sonor una urgent solució a la crisi que patia, i que, impulsada per aquesta necessitat, el 1926 ja havia presentat diverses filmacions i una pel·lícula amb banda d'efectes sonors i música –però sense diàlegs–, que s'aconseguia mitjançant el sistema Vitaphone en

la seva versió més primitiva, que combinava l'ús de discos sincronitzats amb la pel·lícula. Es tracta de *Don Juan*², dirigida pel mateix Alan Crossland i interpretada per John Barrymore. Paral·lelament (1927) la companyia Fox s'iniciava en el sonor exhibint algunes filmacions musicals, amb la intervenció de Raquel Meller, pel sistema Movietone, en què el so estava enregistrat a la mateixa pel·lícula que les imatges.

L'arribada del sonor va representar una autèntica revolució, va ser l'inici d'un camí sense retorn, i va obligar els professionals del món del cine a plantejar-se una nova manera de realitzar la seva feina. Però també és necessari matisar aquestes afirmacions, recordant que el tall no va ser tan sobtat ni radical: d'una banda les pel·lícules anomenades mudes s'havien presentat sempre amb acompanyaments musicals, sovint de partitures elaborades específicament per al cine, que s'interpretaven en viu o que s'emetien enregistrades durant les projeccions; d'altra banda, la primera època del cine anomenat sonor és, moltes vegades, un híbrid que bé es podria definir com a cine mut amb so. Aquesta afirmació és vàlida per a algunes produccions que, ja sonores, repeteixen els tics del cine anterior, i ho és encara més justament per definir algunes pel·lícules que, concebudes com a mudes, foren ràpidament sonoritzades *a posteriori* pels estudis, a fi de poder-les fer competitives, ja que, des d'un primer moment, la reacció del públic va ser inequívocament favorable al sonor. La seva aplicació, en tot cas, va representar un nou impuls per al cine, tant a Europa com a Nord-Amèrica, on l'Acadèmia de Ciències i Arts Cinematogràfiques va apostar de seguida per l'invent, atorgant un premi especial a la Warner Bros per haver introduït el so a *El cantor de jazz*, en el marc d'una competició instituïda aquella temporada, 1927-28, els guardons de la qual serien coneguts més endavant (1931) amb el nom d'Òscars³.

Algunes conseqüències gairebé immediates de l'aplicació del sonor van ser, per exemple, canvis de tipus tècnic, derivats de la necessitat de l'ús del micròfon, i també molts altres de tipus estètic, que afectaven la concepció global dels continguts i l'estil cinematogràfics. Així, al costat de la producció de cine musical com a gènere recurrent, el nou cinema parlat va buscar la font per als seus arguments en obres teatrals, alhora que molts autors i actors de teatre es posaven al servei de la indústria del cine. En el cas concret dels actors, la qualitat de la veu va començar a tenir gran importància, situació que reflecteix molt bé la pel·lícula *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen i Gene Kelly, 1952). També es va fer necessari que els intèrprets s'expressessin correctament pel que fa a l'idioma, aspecte molt important als Estats Units que, des d'un principi, havia importat actors estrangers. Des del punt de vista del negoci, l'idioma va plantejar dificultats a

l'hora de distribuir les pel·lícules als diferents països. Aquest nou handicap, que va afectar també de manera especial la indústria nord-americana –gran exportadora de films, tant a Sud-Amèrica com a Europa i a l'Extrem Orient– es va resoldre amb la realització de dobles versions, amb l'ús de rètols i, sobretot, mitjançant el doblatge, que acabaria imposant-se.

L'aplicació del sonor va representar, també, l'obertura d'un debat sobre el tema, que va provocar reaccions ben contradictòries entre els professionals. Alguns es miraven el fenomen amb reticència o, fins i tot, s'hi oposaven de pla, de vegades només per protegir els seus interessos davant el canvi. Altres, contràriament, s'hi van mostrar de seguida favorables, interpretant l'arribada del sonor com l'obertura d'un món nou ple de possibilitats. Els exemples de les diverses actituds podrien ser nombrosos, però citarem només el cas de Charles Chaplin que, tot i ser un director i actor de gran talent, va rebutjar el sonor amb tenacitat, tant en les seves declaracions com en la seva pràctica cinematogràfica, ja que no va incorporar diàlegs parlats fins al 1940, amb *El gran dictador*.

El cinema sonor arriba a Badalona

Què va passar a Catalunya amb l'aparició del sonor? Tenim, d'una banda, l'exhibició de diverses pel·lícules produïdes a fora, sobretot als Estats Units, que van ocupar ben aviat les pantalles dels cines catalans, i que també van servir de demostració dels diferents sistemes de so que hi havia aleshores. La falta d'equipaments a les sales als primers temps i els inconvenients de l'idioma van fer que, sovint, el públic s'hagués de conformar a sentir música i sorolls, mentre que les escenes dialogades no sempre resultaven audibles i, en tot cas, s'exhibien subtítulades. A partir de la dècada dels trenta es va anar alterant el sistema de rètols amb la introducció del doblatge (els actors que s'hi dedicaven eren anomenats «dobles»), que utilitzava gairebé sempre l'idioma castellà. Pel que fa, d'altra banda, al tema de les produccions pròpies, hem de dir que Barcelona va ser la primera ciutat de l'estat a tenir uns estudis per a cine sonor, els Orphea Films, ubicats a Montjuïc i fundats el 1932. Però no podem ometre, tampoc, que el primer cinema sonor produït a Catalunya i en català, resulta força precari. Es creu que algunes pel·lícules van ser molt poc exhibides i, de vegades, es dubta fins i tot que arribessin a ser estrenades a causa de les importants deficiències tècniques que presentaven. No obstant això, també es van assolir alguns èxits, i encara que les nostres produccions no podien competir amb les de fora, la història hauria estat molt diferent si no hagués esclatat la guerra civil, que va acabar per frustrar tota possibilitat d'expressió catalana⁴.

A la nostra ciutat trobem la primera al·lusió al cine sonor a la revista local *El Eco de Badalona* del dia 25 de febrer de 1928, en una notícia que ens parla de la seva presentació al cine Kursaal de Barcelona. Les pel·lícules exhibides durant aquesta demostració havien estat: «Breves discursos, Sexteto de Saxofones, Excéntrica musical, Vistas de una granja con los diversos ruidos producidos por máquina y animales y tres couplets por Conchita Piquer, un fado, un baile español i una jota aragonesa». S'havia utilitzat el sistema inventat pel nord-americà Lee de Forest, anomenat Fonofilm, en què la imatge i el so estaven enregistrats a la mateixa pel·lícula, que es podia reproduir gràcies a les vibracions lumíniques d'una làmpada disposada de forma especial.

Uns dies més tard, el dissabte 3 de març de 1928 i el diumenge 4, el sonor arriba a Badalona amb una demostració al teatre Guimerà (cinema Picarol). Anunciat com «la maravilla del siglo XX», i especificant que el so està enregistrat a la pròpia pel·lícula, el programa de «Cinefon (el cine hablado)» inclou «Cantos. Bailes. Música», i s'acompanya de la projecció de dues pel·lícules mudes⁵. No sembla que el fenomen tingués gran repercussió, ja que només hem trobat un comentari a la revista *Juventut* del 9 de març, on es destaca amb ironia el «so de trompa» que caracteritza les veus i que posa de relleu, per tant, el caràcter imperfecte i rudimentari de les primeres aplicacions.

Tant el Guimerà/Picarol com les altres sales existents aquells anys⁶ –Nou, Victòria i Zorrilla– tornaren a exhibir cine mut acompanyat sovint d'entreteniments en viu, sense que l'aparició del sonor tingués cap transcendència immediata. El públic badaloní havia d'anar a Barcelona o, més a prop encara, a Sant Adrià, per gaudir del nou invent. Crida l'atenció que, a partir de mitjan 1930, apareguin contínuament a *El Eco de Badalona* anuncis del cine Goya de Sant Adrià que, gràcies a la seva instal·lació de Cinefon Thompson, ofereix pel·lícules sonores. Tot i així, volem destacar l'estrena a Badalona, el 5 d'octubre del 1929, al cinema Victòria, de *El cantor de jazz* que, segons l'anunci publicat a la revista *Juventut*, es presentava «con la adaptación musical por el moderno aparato «Medolion» y cantada por el propio Al Jolson». Sembla, doncs, que el públic només en va poder sentir la part musical i no els diàlegs que eren, de fet, l'autèntica novetat que aportava el film. Segurament va ser per aquest motiu que la pel·lícula, avui tan famosa i tan important per a la història del cine sonor, va passar per la nostra ciutat sense pena ni glòria.

Havien de passar més de dos anys des de la primera exhibició perquè el cine sonor s'instal·lés a Badalona de forma estable. Seguint els anuncis de la premsa local, observem que el cinema Victòria va ser el primer⁷ a normalitzar-lo, mitjançant el sistema Vitacorde, i ho féu el 23 d'agost del 1930, just la setmana després de la Festa Major. Prèviament la sala havia estat tancada uns dies «debido al calor reinante»,

DIVERSIONES PÚBLICAS

PROGRAMAS PARA EL VIERNES, SABADO Y DOMINGO

CINE ZORRILLA

Días 14 y 15

**EL CONDE
DE MONTECRISTO**
(proyectándose entera)

Día 16

BARRIO LATINO
por Carmen Boni

Día 17

**EL CORREO
DE NAPOLEON**

SALÓN CINE VICTORIA

SÁBADO Y DOMINGO

días 23 y 24 de Agosto

Inauguración en este
local del Cine

SONORO

con un magnífico
programa de películas

CINE NUEVO

Durante los días de
Fiesta Mayor este
local permanecerá
cerrado

circumstància que també es donava en el cine Nou i que es repetiria altres estius. El programa de l'estrena del sonor al Victòria va ser: «Troika. Otra película sonora en una parte. *El terrible torador*. Entretenimiento sonoro. *Ojos azules*, superproducción muda». Com podem veure, era una programació mixta, cosa que va ser freqüent aquests primers anys i que ens il·lustra sobre la simultaneïtat del silenci i el sonor.

Pel que fa a aquell cinema, avui desaparegut, es trobava al costat de l'antiga masia de Can Llagosta, en un edifici que havia estat ocupat pel cine Nou fins al 1915. El Victòria seria objecte d'importants reformes el 1953, quan la desviació de la carretera general, amb motiu de la celebració del Congrés Eucarístic, va obligar a replantejar tota la distribució del local.

El 4 d'abril del 1931, coincidint amb la setmana santa, «se sonoritzava» el Guimerà/Picarol, amb el sistema Loetafoon. Per a l'ocasió es va estrenar la pel·lícula «*Con Byrd en el Polo Sur* –grandiosa documental sincronizada–», acompanyada de «*Pies para que os quiero*, por el Conejo Blas (sonora) y *El Repórter relámpago*». Per al dilluns de Pasqua hi havia canvi de programa: «*La Carta* (sonora en español), *Bataclan Clan Clan*, sonora por el Conejo Blas y *En Marcha*». El mateix dissabte 4 el cine va organitzar una sessió especial, gratuïta, destinada als nens i nenes de les escoles locals, que «servirà per donar a conèixer a la mainada l'expedició de l'explorador Byrd per l'Antàrtida i té, per tant, un gran valor instructiu». Sens dubte devia servir, també, per donar a conèixer a un públic prou ampli les excel·lències del sonor que s'acabava d'instal·lar. Assenyalem que *Con Byrd en el Polo Sur* era un documental de Wallace van der Veer i Joseph T. Rucker, que va aconseguir l'Òscar de Hollywood a la millor fotografia de la temporada 1929-30. Una altra de les pel·lícules exhibides, *La Carta*, era protagonitzada per Jeanne Eagles, candidata a l'Òscar a la millor actriu de la temporada 1928-29, que va obtenir Mary Pickford.

El teatre Guimerà, situat a la plaça de la Vila, havia estat inaugurat el 1911 amb el nom de cinema Picarol per l'empresari Bernat Binué, i alternava l'exhibició cinematogràfica amb les representacions teatrals i altres espectacles. Quan va morir Àngel Guimerà, el 1924, adoptà el seu nom en homenatge al dramaturg, però als anys trenta, recuperant la popular denominació primitiva, s'anunciava «Teatro Guimerà-Picarol Cinema». Passada la guerra, la delegació de Falange va prohibir expressament l'ús del nom de Guimerà. Després de diverses reformes, avui dia el Picarol es continua dedicant a l'exhibició cinematogràfica, per a la qual disposa de cinc sales des del 1994.

Només unes setmanes més tard que el Picarol, el 23 de maig del 1931, i sense haver interromput la programació, el cinema Nou s'anunciava equipat amb el sistema de so Singing Best. La primera programació comprenia «*El Presidio* (sonora), *Tienda de muñecas*, *Universidad perruna* (sonora en español)». Per al dilluns 25 s'anunciava «*Tempestat* (pel·lícula sincronizada)». Aquesta pel·lícula és un exemple de l'adaptació de so a realitzacions mudes, que, altrament, haguessin perdut competitivitat. Dirigida per Sam Taylor i interpretada per John Barrymore, Camilla Horn i George Fawcett, havia aconseguit l'Òscar a la millor decoració, obra de William Cameron Menzies, la temporada 1927-28.

El cinema Nou, propietat de Joan Salsas, va ocupar diversos locals al llarg de la seva història. El 1906, any en què fou inaugurat, estava situat a la carretera (actual Francesc Layret), i el 1913 es traslladava a l'edifici que es convertiria després en cinema Victòria. Va tenir la darrera seu al carrer de Mar i va tancar el 1991.

CINE NUEVO

Días 23 y 24

El presidio

totalmente hablada en español

Tienda de muñecas

100×100 sonora a todo color

Universidad perruna

en español por los perros sabios de M. G. M.

Día 25

TEMPESTAT

(sincronizada) por Jhon Barrymore

El piropeador

(sonóaa) por William Haynes Joan Crawford

Robo del joven príncipe

por los colosos Stan Laurel y Oliver Hardy

L'última sala que quedava a Badalona sense sonorització era la del Zorrilla, però l'11 de juliol del mateix 1931 tancava a fi d'instal·lar els aparells. El 5 de setembre es va reobrir, dotat amb el sistema Kinton, amb l'exhibició de «*El Rey de los Frescos* (Georges Milton) y *La Princesa del Caviar* (Anny Ondra)». Amb aquesta darrera incorporació Badalona començava a acomiadar-se del cine mut. El teatre Zorrilla, situat al carrer de Mar, havia estat arrendat com a cine a l'abril del 1905. Després del cinematògraf Mary, va ser el segon local estable dedicat a l'exhibició de pel·lícules a la nostra ciutat, tot i que alternava el cine amb espectacles teatrals i musicals. Més endavant, ja acabada la guerra civil, va canviar el nom pel de cine Aya. Actualment l'edifici és de propietat municipal i, després d'una àmplia restauració, es vol destinar a teatre.

Com a conclusió, i si tenim en compte que les primeres demostracions fetes a Barcelona daten de mitjan 1927, podem afirmar que a Badalona el cinema sonor es va donar a conèixer relativament aviat (1928). Pel que fa als equipaments de les sales, el balanç també és molt positiu: segons Joaquim Romaguera¹⁰, a l'inici dels anys trenta només hi havia cinc locals sonoritzats en tot l'estat (tres a Madrid i dos a Barcelona). Sembla, doncs, un fet destacable que Badalona ja comptés amb una sala adaptada (cinema Victòria) abans del 1931. Aquest autor comenta, també, que abans de la guerra civil un 47,28% de les sales estaven equipades per al so, circumstància que es donava en el 100% de les sales comercials badalonines ja des del 1931. No podem avaluar, en canvi, la qualitat de les audicions, però imaginem que devien anar millorant des de la presentació del Cinefon, de so tan deficient, fins a la instal·lació definitiva d'aparells a les sales.

És també molt difícil poder conèixer l'impacte que l'arribada del cine sonor va produir a la nostra ciutat: podem observar que hi ha continuïtat pel que fa als locals, i que els anuncis de la premsa esmenten els equipaments de què disposen tot destacant la «sonoritat» dels films. D'altra banda, aquesta nova situació provocaria un canvi d'hàbits en el públic, que es va haver d'acostumar a guardar silenci durant les projeccions, cosa que al principi no passava i que va provocar alguna queixa a la premsa local¹¹. En general, però, trobem a faltar articles, notes o comentaris que ens donin una idea de la reacció de la societat badalonina davant el nou invent, de la valoració que se'n feia o de la quantitat d'espectadors que assistia a les sessions. Aquesta mancança, de totes maneres, no ens ha d'estranyar, ja que, a la premsa local, els comentaris sobre cine eren molt escassos i solien estar dedicats a explicar l'argument d'alguna pel·lícula o a publicar anècdotes de la vida dels actors.

Tot i així, hem trobat dos articles que valoren l'aparició del cine sonor i que resulten força reveladors. El primer, publicat a *Marinada*¹², destaca l'èxit popular de la novetat, però s'hi mostra molt crític, ja que el so no aporta, en si mateix, més qualitat als films i presenta, en canvi, molts problemes d'ordre pràctic, com són la qüestió de l'idioma o la pobresa d'algunes sonoritzacions, que només es limiten a la música. Quant al segon article, es troba publicat al butlletí de l'Agrupació Excursionista Badalona¹³, la qual comptava, des del 1933, amb una Secció de Cinematografia dedicada a la realització amateur i a l'exhibició de pel·lícules escollides. És un escrit d'abast molt general que ofereix un resum de la història del cine, on l'adveniment del sonor és presentat com el responsable d'alguns disbarats cinematogràfics que, posteriorment, els directors més creatius han anat superant.

DIVERSIONES PÚBLICAS PARA EL SÁBADO Y DOMINGO			
CINE ZORRILLA INAUGURACIÓN DEL CINE SONORO EL REY DE LOS FRESCOS Georges Milton La Princesa del Caviar Anny Ondra	CINE NUEVO Aparatos sonoros «Singing Best» VIDA NOCTURNA Totalmente hablada en español por Stan Laurel y Oliver Hardy El Demonio del mar (sonora) por N. Asther i Raquel Torres Días, 7 y 8 Amor y Champagne (sonora) por Ivan Petrovich Piernas vencedoras (sonora) por Alice White COMICA (muda) - Dibujos sonoros	TEATRO GUIMERA - PICAROL CINEMA Aparatos sonoros «Loetafoon» ¿Que fenómeno? (sonora) por Harold (El) y Barba Kent UN LEON EN SOCIEDAD (sonora) por Jack Oakie y Mary Brian MARINO TENORIO dibujos sonoros Revisia Paramount película sonora Día, 8, tar e y noche Amor entre millonarios (sonora) por Clara Bow Carmen Larrabeiti en LA CARTA	SALÓN CINE VICTORIA Aparatos sonoros «Vitaacorde» Días, 5, 6, 7 y 8 CAMINO DEL INFIERNO Hablada en español por Juan Torená La adorable impostora Comedia sentimental (muda) A media noche en el Bazar Dibujos.—Sonora, de Febrer y Blay NOTICARIO FOX

Les programacions

La convivència entre el nou cinema sonor i el mut és ben evident a les programacions que ens ofereixen les sales de Badalona, on tots dos tipus de pel·lícules comparteixen cartellera amb absoluta normalitat. També hem pogut constatar, com ja s'ha vist, un fenomen ben curiós: la sonorització –segurament molt precària– de pel·lícules mudes per adequar-les als nous gustos del públic. Un exemple molt evident d'aquest cas, que no volem deixar de citar, és l'anunci a la premsa local¹⁴ de l'estrena, el 17 d'octubre del 1931, de «la obra más sensacional y más formidable de realización técnica: *El crucero Potemkin*, totalmente sonora con cantos, efectos y diálogos. Drama social de gran intensidad y transcendencia: la mejor producción rusa que se ha filmado. Esta película fue prohibida por las dictaduras de Primo de Rivera y Berenguer. Todo Badalona debe ver esta gran obra». Es tracta, evidentment, de *El acorazado Potemkin*, obra clàssica del cine mut, dirigida per Sergej M. Eisenstein el 1925.

Era habitual que cada sessió compregués dues pel·lícules, complementades amb noticiaris (*Noticario Fox* al cines Nou i Victòria, Gaudomont al Zorrilla i *Galas de la Paramount* al Picarol) i cintes còmiques de Lupino Lane, d'Oliver i Hardy (aquestes ja sonores i doblades per ells mateixos), o de dibuixos animats (eren molt populars el Conejo Blas, el Gato Periquito, el famosíssim Mickey o la sexy Betty Boop).

Pel que fa a l'origen de les pel·lícules, ens trobem amb un clar predomini del cine americà, però també s'estrenen alguns èxits europeus, sobretot francesos i alemanys, utilitzant sempre com a reclam els noms de les estrelles. També cal destacar la rapidesa en la distribució, que en algun cas arriba a l'extrem de l'estrena de la pel·lícula el mateix any de la seva realització, cosa que contrasta amb la lentitud que s'imposarà després de la guerra civil, molt probablement a causa

de l'aïllament en què vivia el país i dels obligats treballs previs de censura i doblatge¹⁵.

Al final d'aquest treball incloem la relació d'algunes de les pel·lícules sonores estrenades entre el 1930 i el 1933, acompanyades d'un breu comentari. No pretén ser cap antologia, ni és representativa del nivell del cine exhibit a Badalona: els títols han estat triats en funció de la seva fama posterior, dels professionals (directors, actors o actrius) que hi van intervenir o per la seva qualitat de pioneres del cine sonor. El procés de selecció, d'altra banda, ens ha permès veure que el cinema Picarol era el que oferia la programació més interessant, seguit del Victòria i del Nou, que tenien un nivell semblant; mentre que el cinema Zorrilla, amb projeccions de cintes avui totalment oblidades, queda molt endarrera dels altres.

La presència del cine espanyol i català d'aquests anys a les nostres pantalles és molt escassa, però no volem cloure aquest capítol sense parlar, almenys, d'alguns títols significatius¹⁶. Destaquem, així, que el 15 d'octubre de 1932 el cinema Picarol va estrenar *Carceleras*, de José Buchs, que va ser rodada a Orphea Films i és la primera pel·lícula sonora –en espanyol– realitzada totalment al nostre país. Pel que fa al cinema parlat en català, esmentarem els tres títols localitzats: *En Nandu va a Barcelona*, de Baltasar Abadal, era una comèdia sonora en la nostra llengua, però l'expressió «la primera pel·lícula amb rètols en català» que trobem a la nostra premsa¹⁷ ens indica que la versió estrenada al Picarol el 16 de gener de 1932 devia ser muda. Una altra producció, *Mercedes*, dirigida per Josep Maria Castellví, es va exhibir al Victòria el 23 de juny del 1933 «cantada y hablada en español»¹⁸, però sembla que incorporava alguns fragments en català. Finalment, però ja dins de l'any 1934 (31 de març), s'estrena al cinema Victòria *El Cafè de la Marina*, de Domènec Pruna, «formidable producción catalana, obra del escritor José M. de Segarra. Película hablada en catalán»¹⁹.

DIVERSIONES PÚBLICAS PARA EL SÁBADO Y DOMINGO			
CINE VICTORIA	CINE NUEVO	Teatro Guimerá - Picarol Cinema	CINE ZORRILLA
NOTICARIO FOX	NOTICARIO en español	Ojos y oídos del mundo revista mundial	La canción del tiempo explicada en español
Estreno en Badalona de la formidable producción catalana, obra del insigne escritor José M. de Segarra	Soldados de la Tormenta por Anita Page	Damas de la Prensa por William Gargan	Dos días felices
El Café de la Marina	Dos noches hablada en español	Adios a las Armas por Adolphe Menjou	FELIPE DERBLAY por Cabi Morlay
Película hablada en catalán DIBUJOS SONOROS	Tempestad de almas (solo noche)	DIBUJOS SONOROS	Una noche en el paraíso solo noches DIBUJOS SONOROS
Completarán el programa dos extraordinarias producciones	Almuerzo a las 12		

PEL·LÍCULES ESTRENADES A BADALONA

CUATRO DE INFANTERIA (*Westfront* 1918), 1930. Director: G.W. Pabst. Pel·lícula antibel·licista ambientada a la primera guerra mundial. Coincideix en el temps i en el tema amb *Sin novedad en el frente*, de Lewis Milestone. Motivà enfrontaments a Alemanya entre nazis, contraris a la pel·lícula, i comunistes, que hi estaven a favor, però finalment va ser prohibida.

Anunciada com a «totalment sonora, sistema Tobí». Estrenada al cinema Victòria el 25 d'octubre del 1930.

EL ANGEL AZUL (*Der blaue Engel*), 1929. Director: Josef von Sternberg. Basada en una novel·la (*Profesor Unrath*) de Heinrich Mann, aquesta pel·lícula és producte de la revifalla que va experimentar el cine alemany amb l'arribada del sonor. Així, el director Sternberg i el prestigiós actor Emil Jannings, que treballaven als Estats Units contractats per la Paramount, van tornar als estudis alemanys UFA, on van realitzar aquest film, considerat com el primer important del cine sonor alemany. Va ser el debut de Marlene Dietrich que, de la mà de Sternberg, es traslladaria després als Estats Units, on faria una gran carrera. Pel que fa a Emil Jannings, cal dir que havia estat el guanyador del primer Òscar atorgat a un actor (*La última orden*, 1928, dirigida també per Sternberg en la seva primera època a la Paramount). Sembla que els problemes idiomàtics de Jannings van impedir que desenvolupés posteriorment la seva carrera als Estats Units.

Estrenada al cinema Victòria el 21 de febrer del 1931.

ARRIBA EL TELON (*The show of shows*), 1929. Director: John G. Adolphi. Interpretada per John Barrymore, és una més de les pel·lícules musicals que la Warner Bros va produir acceleradament aprofitant les possibilitats del sonor, que tan bé havien funcionat en *El cantor de jazz*. Concebuda en un estil excessivament teatral, sembla que va ser un fracàs i és, actualment, una pel·lícula força desprestigiada.

Estrenada al cinema Victòria el 28 de març del 1931.

GALAS DE LA PARAMOUNT (*Paramount on Parade*), 1930. Realitzada per dotze directors, entre els quals destaquen Frank Tuttle, Edmund Goulding i, sobretot, Ernst Lubitsch, que va fer la seva part en colors. També va ser un motiu de lluïment per a molts artistes de la productora, entre els quals destacarem Clara Bow, Maurice Chevalier, Kay Francis, Jeanette Mac Donald, William Powell i Fay Wray. Estrenada al cinema Picarol el 18 d'abril del 1931.

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (*All quiet on the western front*), 1930. Director: Lewis Milestone. Amb Lew Ayres, Louis Wolheim,

John Wrey i Raymond Griffith, basada en la famosa novel·la d'Erich Maria Remarque. La pel·lícula també s'anunciava a la premsa badalonina amb el títol català (*Res de nou a l'oest*) perquè devia ser ja força coneguda, sobretot a la ciutat, la versió que l'editorial badalonina Proa havia publicat, amb traducció de Joan Alavedra, el 1929. A la publicitat s'hi feia constar, a més, que el seu autor havia cobrat 9 milions de pessetes, pels drets literaris, en el primer any de publicació. Va ser la gran triomfadora dels Òscars de l'any 1930 (va obtenir els concedits al millor film i a la millor direcció).

Estrenada al cinema Picarol el 9 del maig del 1931.

EL PRESIDIO (*The big house*), 1930. Director: George Hill. Chester Morris, Wallace Beery, Lewis Stone i Robert Montgomery interpretaven aquest film, considerat un dels millors drames carceraris de totes les èpoques, que va ser el primer en la història dels Òscars d'obtenir el premi al millor so (1930), categoria creada en aquella edició dels guardons de l'Acadèmia de Hollywood.

Estrenada al cinema Nou el 23 de maig del 1931.

EL PIROPEADOR (*The duke steps out*), 1929. Director: J. Cruze. Protagonitzada per William Haynes i Joan Crawford. Ella començà la seva carrera al cinema el 1925, i als anys trenta va ser el model cinematogràfic de la dona moderna i sense prejudicis.

Estrenada al cinema Nou el 25 de maig del 1931.

EL DESFILE DEL AMOR (*The love parade*), 1929. Director: Ernst Lubitsch. Amb Jeanette MacDonald i Maurice Chevalier. Inscrita dins el gènere musical, tan afavorit per l'arribada del sonor, aquesta pel·lícula significa el debut de Jeannette Mac Donald, que seria la reina indiscutible del gènere durant molts anys. Destaca també com a primer film sonor del prestigiós director Ernst Lubitsch que, tot i mostrar-se reticent en un principi, es va acabar integrant completament al nou invent.

Estrenada al cinema Picarol el 16 d'agost del 1931.

ROMANCE (*Romance*), 1930. Director: Clarence Brown. Amb Greta Garbo, Lewis Stone i Gavin Gordon. Una de les primeres pel·lícules parlades de la Garbo, i un dels seus grans èxits. Va ser nominada als Òscars 1929-30 al millor director i a la millor actriu.

Estrenada al cinema Nou el 3 d'octubre del 1931.

ME PERTENECES (*Tu m'appartiens*), 1929. Director: M. Gleize. Interpretada per Francesca Bertini, la gran diva del cinema mut italià, pràcticament retirada des del 1930, bé que amb posterioritat a aquesta data va fer algunes incursions al teatre i al cinema. Recordem que el 15 de juny del 1946, al cinema Nou, va interpretar *La dama de las camelias* en una funció de gala organitzada per Teatre Íntim per celebrar haver arribat a les cent representacions. Destaquem també

la seva intervenció el 1975, amb 87 anys, a *Novecento*, de Bernardo Bertolucci.

Estrenada al cinema Zorrilla el 10 d'octubre del 1931.

DRACULA (*Dracula*), 1931. Director: Tod Browning. Amb Bela Lugosi. Inscrita en la sèrie de terror i monstres produïda per la Universal, es basa en la cèlebre novel·la de Bram Stoker, *Dracula*, que plasma de manera ja clàssica el mite del vampir. Aquesta obra ja havia inspirat *Nosferatu* (1922), dirigida per Murnau, i al llarg del temps ha conegut gran quantitat de versions, essent la més recent la de Francis Ford Coppola (1992). La pel·lícula de Browning conté encara molts tics del cine mut, però va aconseguir la total identificació entre el personatge i l'actor, Bela Lugosi, assolint un gran èxit popular.

Estrenada al cinema Picarol el 14 de novembre del 1931.

EL TRIO DE LA BENCINA (*Der drei von tankstelle*), 1930. Director: Wilhem Thiele. Interpretada per Lilian Harvey i Willy Fritsch, que tornarien a fer parella a *El Congreso se divierte*, aquesta pel·lícula s'inscriu dins el corrent del cine musical propiciat per l'adveniment del sonor. Realitzada a Alemanya, recull la tradició de la comèdia d'embolics i de l'opereta.

Estrenada al cinema Victòria el 21 de novembre del 1931.

SALÓN CINE VICTORIA
Aparatos sonoros «Vitacorde»

EL TRIO DE LA BENCINA
comedia SONORA

El yate de los siete pecados
drama mudo

La Corte de Faraón
dibujos sonoros

NOTICIARIO FOX
revista sonora

MARRUECOS (*Morocco*), 1930. Director: Josef von Sternberg. Amb Marlene Dietrich, Gary Cooper i Adolph Menjou, és la segona col·laboració del tàndem Sternberg-Dietrich, després de *El Angel Azul*, i la primera realitzada als Estats Units (Paramount), on es va estrenar abans que la pel·lícula alemanya. Aquí una cantant de cafè renuncia a un matrimoni convenient per l'amor d'un legionari. Va ser nominada als Òscars al millor director, actriu i decoració de la temporada 1930-31.

Estrenada al cinema Picarol el 21 de novembre del 1931.

UN ASESINO ENTRE NOSOTROS (*M*), 1931. Director: Fritz Lang. Primera pel·lícula sonora d'aquest director germànic que per a l'ocasió va escollir el prestigiós actor teatral Peter Lorre, alhora que va utilitzar l'obra de Grieg *Peer Gynt* com a tema musical. El títol inicial *Asesinos entre nosotros* es va canviar a Alemanya, país d'origen de la pel·lícula, per evitar el boicot dels nazis, que s'hi sentien al·ludits. Per aquest motiu el títol original va ser *M (Mörder)*, i al nostre país va ser coneguda després com *El vampiro de Dusseldorf*. En l'anunci del film a Badalona trobem la frase següent: «conocida vulgarmente con el nombre de la pel·lícula M», però ignorem les circumstàncies d'aquest embolic de noms.

Estrenada al cinema Victòria el 13 de febrer del 1932.

EL DR. FRANKENSTEIN (*Frankenstein, the man who made a monster*), 1931. Director: James Whale. Amb Boris Karloff i Marilyn Harris. Pertanyent a la sèrie de terror i monstres de la Universal, Bela Lugosi n'havia d'haver estat el protagonista, però s'hi va negar a causa del pesat i excessiu maquillatge que havia de portar, i així, la pel·lícula va acabar essent una gran oportunitat per a Boris Karloff, que el va substituir. Encara que popularment el nom de Frankenstein es va identificar amb el monstre, la denominació fa referència al doctor que el va crear a partir de diversos cadàvers, tal i com ho descriu Mary Shelley en la seva novel·la, que va donar origen al mite. Aquesta versió cinematogràfica és avui considerada un clàssic, però n'hi ha hagut moltes altres, la més recent del 1994, dirigida per Kenneth Branagh.

Estrenada al cinema Picarol el 12 de març del 1932.

LA CANCION DE PARIS (*Innocence of Paris*), 1928. Director: Richard Wallace. Amb Maurice Chévalier. Autèntica demostració de cine sonor mitjançant el gènere musical, va ser la primera pel·lícula sonora estrenada a Barcelona (Coliseum, 29 de setembre de 1929) que no requeria l'ús de discos, segons el sistema Western Electric. Els diàlegs es van subtítular, però el públic va poder sentir la música original.

Estrenada al cinema Picarol el 9 d'abril del 1932.

EL DOBLE ASESINATO EN LA CALLE MORGUE (*Murders in the Rue Morgue*), 1931. Director: Robert Florey. Amb Bela Lugosi. Basada en un relat d'Edgar Alan Poe, s'inscriu dins la sèrie de pel·lícules de terror realitzada per la productora Universal al principi del sonor.

Estrenada al cinema Picarol el 21 de maig del 1932.

LA DIVORCIADA (*The divorcee*), 1930. Director: Robert Z. Leonard. Amb Chester Morris, Conrad Nagel, Robert Montgomery i Norma Shearer, que va rebre l'Òscar a la millor interpretació femenina de la temporada 1929-30. Al seu moment va provocar un gran escàndol per la manera com tracta el tema de l'adulteri.

Estrenada al cinema Nou el 20 d'agost del 1932.

EL EXPRESO DE SHANGAI (*Shanghai Express*), 1932. Director: Josef von Sternberg. Amb Marlene Dietrich i Clive Brook, és la quarta col·laboració de l'actriu, ja consagrada en el paper de dona fatal, i el director Josef von Sternberg, i la tercera que la parella va realitzar als Estats Units produïda per la Paramount. A la temporada 1931-32 va ser candidata a l'Òscar a la millor pel·lícula, director i fotografia. Només el va obtenir, però, per la fotografia, el responsable de la qual era Lee Garmes.

Estrenada al cinema Picarol el 29 d'octubre del 1932.

SCARFACE (*Scarface*), 1932. Director: Howard Hawks. Aquest clàssic del cine negre vol retratar amb verisme la vida dels gàngsters. Al·ludeix en concret a la figura d'Al Capone, batejat com a Tony Camonte a la pel·lícula i interpretat per Paul Muni, al costat d'altres actors famosos com George Raft o el cèlebre intèrpret de Frankenstein, Boris Karloff. El 1983 Brian de Palma va realitzar un *remake* d'aquesta pel·lícula titulada aquí *El precio del poder*.

Estrenada al cinema Nou el 12 de novembre del 1932.

LA ESCUADRILLA DEL AMANECER (*The down patrol*), 1930. Director: Howard Hawks. Interpretada per Douglas Fairbanks Jr., Richard Barthelmess i Neil Hamilton, aquesta pel·lícula reflectia el món de l'aviació durant la primera guerra mundial, i va ser premiada amb l'Òscar al millor guió de la temporada 1930-31. Va ser la primera pel·lícula sonora de Howard Hawks, que va filmar algunes seqüències des d'un avió amb càmeres incorporades, pilotat per ell mateix. Algunes de les seqüències obtingudes van ser utilitzades posteriorment per a altres pel·lícules.

Estrenada al cinema Nou el 14 de novembre del 1932.

CIMARRON (*Cimarron*), 1931. Director: Wesley Ruggles. Interpretat per Richard Dix, Estelle Taylor, Irene Dunne i Nance O'Neill, aquest western descrivia el naixement i l'evolució d'una petita ciutat d'Oklahoma. A la temporada 1930-31 va rebre diverses nominacions

als Òscars, i en va obtenir tres (millor film, decoració i guió adaptat), amb la qual cosa ha estat, durant molts anys, l'únic *western* guanyador del premi a la millor pel·lícula.

Estrenada al cinema Zorrilla el 19 de novembre del 1932.

EL CONGRESO SE DIVIERTE (*Der Kongress tanzt*), 1932. Director: Erik Charrell. Interpretada per la popular Lilian Harvey i Willy Fritsch, aquesta pel·lícula alemanya recrea en forma d'opereta (superopereta, segons Roman Gubern), i amb un to molt desenfadat, el Congrés de Viena de 1815. Aconseguí gran popularitat, però va ser prohibida per Hitler el 1937.

Estrenada al cinema Victòria el 17 de desembre del 1932.

LA ESTATUA VENGADORA (*The menace*), 1932. Director: Roy William Neill. Bette Davis, la seva protagonista, que esdevindria una de les actrius més personals de la història del cinema, havia fet la seva primera pel·lícula l'any anterior, el 1931.

Estrenada al cinema Nou el 5 de gener del 1933.

INDISCRETA (*Indiscret*), 1931. Director: Leo McCarey. Amb Glòria Swanson, la gran diva del cinema mut, que va viure un declivi progressiu en la seva carrera amb l'arribada del sonor. La seva història personal i de tants altres actors i actrius per als quals l'arribada del sonor va significar la fi de la seva carrera, va inspirar la pel·lícula *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, que ella mateixa protagonitzaria el 1950 amb William Holden i Erich von Stroheim, aquest un bon realitzador a l'època del cinema mut.

Estrenada al cinema Nou el 5 de gener del 1933.

SALÓN CINE VICTORIA

NOTICIARIO FOX

EL CONGRESO
SE DIVIERTE
divertida opereta sonora

DILEMA

por Anna Bella y Jean Perrier

D'BUJOS SONOROS

RECIEN CASADOS (*The first year*), 1932. Director: W. K. Howard. Interpretada per Janet Gaynor, actriu que va aconseguir el primer Òscar de la història corresponent a la millor actriu (temporada 1927-28). El 1937 interpretaria la primera versió de *Ha nacido una estrella*, de W. A. Wellman, amb Fredric March.

Estrenada al cinema Victòria el 5 de gener del 1933.

UN YANQUI EN LA CORTE DEL REY ARTURO (*A Connecticut yankee*), 1931. Director: David Butler. Amb Will Rogers i Mirna Loy. Basada en la novel·la de Mark Twain, descriu en clau d'humor les aventures d'un americà que retrocedeix en el temps i es troba a la cort del legendari rei Artur.

Estrenada al cinema Victòria el 7 de gener del 1933.

EL HOMBRE Y EL MONSTRUO (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), 1931. Director: Rouben Mamoulian. Protagonitzada per Miriam Hopkins i Fredric March, el qual va aconseguir per aquesta interpretació, *ex aequo* amb Wallace Beery (aquest darrer per la seva interpretació a *El campeón*), l'Òscar al millor actor l'any 1932 (també l'aconseguiria el 1946 per *Los mejores años de nuestra vida*, de W. Wyler). Aquesta és la versió cinematogràfica més famosa de la coneguda novel·la de R. L. Stevenson.

Estrenada al cinema Picarol el 7 de gener del 1933.

TARZAN DE LOS MONOS (*Tarzan the ape man*), 1932. Director: W. S. Van Dyke. Amb Maureen O'Sullivan i Johnny Weissmuller, un dels diversos actors que han interpretat al cinema el paper de Tarzán (el primer havia estat Elmo Lincoln, el 1918, i a Weissmuller el succeïrien Lex Barker i Gordon Scott i, més recentment, Christopher Lambert), i també el més famós de tots ells. Va ser un gran èxit internacional per la novetat de les localitzacions, per com eren tractades les escenes d'acció i per la càrrega d'erotisme de la relació entre Jane i Tarzán. O'Sullivan i Weissmuller van rodar cinc films sobre aquest tema.

Estrenada al cinema Nou el 25 de març del 1933.

ESTA ES LA NOCHE (*This is the night*), 1932. Director: Frank Tuttle. Va significar el debut al cinema del que després seria un dels actors més famosos de tots els temps, Cary Grant, que aquí interpretava a un famós llançador de javelina en una comèdia d'infidelitats força intranscendent. Al repartiment també hi figurava Lili Damita, una actriu llavors força coneguda, primera dona d'Errol Flynn.

Estrenada al cinema Picarol l'1 d'abril del 1933.

MATA HARI (*Mata Hari*), 1931. Director: George Fitzmaurice. Interpretada per Greta Garbo i Ramon Novarro. La «Divina» encarnava la mítica espia holandesa de tràgic final. A les escenes de dansa va ser substituïda per una doble.

Estrenada al cinema Nou el 15 d'abril del 1933.

LA VENUS RUBIA (*Blonde Venus*), 1932. Director: Josef von Sternberg. La seva protagonista va ser Marlene Dietrich, aquí en el paper d'una dona que es veu forçada a ser infidel, amb Cary Grant, al seu marit, Herbert Marshall. Aquest melodrama va ser la cinquena pel·lícula de les set del tàndem Dietrich-von Sternberg.

Estrenada al cinema Picarol el 22 d'abril del 1933.

EL MONSTRUO DE LA CIUDAD (*The beast of the city*), 1932. Director: Charles Brabin. La protagonitzaven entre altres, Wallace Ford, Walter Huston i Jean Harlow, actriu que havia començat al cinema el 1928, i que ben aviat es va convertir en el prototipus de la *vamp* dels anys trenta.

Estrenada al cinema Nou el 22 d'abril del 1933.

Teatro Guimera - Picarol Cinema

APARELLS SONORS PER A DISC I BANDA LOETAFOON

Dies 1 i 2 d'abril

La «Paramount» presenta, després del seu estupend èxit en el Coliseum de Barcelona, a LILY DAMITA, THELMA TODD, CHARLES RUGGLES, GARY GRANT i ROLAND YOUNG en la pel·lícula d'art i bon humor, parlada en espanyol per dobles

Esta es la noche

Si és vostè tímid en amor «Esta es la noche» pensenaria a ésser un terrible «Don Juan»

La «Cinamound» presenta després del seu gran èxit de públic en el Fénix de Barcelona, la bonica comèdia dramàtica

Desilusión

per Helen Twelvetrees, Eric Linden, Arline Judge, Cliff Edwards i Roscoe Ates

La Paramount presenta l'estrena dels magnífics dibuixos sonors

Mascarita

La revista mundial

Gráficos Sonors Paramount

AVIAT! «¿ANDA QUE TE ONDULEN!» colossal pel·lícula parlada en espanyol — Qui diu que el Guema es mort? Vegi «SOY UN FUGITIVO»

SUSAN LENNOX (*Susan Lennox*), 1931. Director: Robert Z. Leonard. Protagonitzada per Greta Garbo i Clark Gable. És un drama psicològic dels diversos que va interpretar la Garbo. Estrenada al cinema Nou el 6 de maig de 1933.

EL PUENTE DE WATERLOO (*Waterloo Bridge*), 1931. Director: James Whale. Va ser el tercer paper protagonista de Bette Davis. De la pel·lícula se'n va fer un remake el 1940, dirigit per Mervyn LeRoy i interpretat per Vivien Leigh i Robert Taylor, molt més famós que aquesta versió. Estrenada al cinema Picarol el 8 de juliol del 1933.

LA ESCUADRILLA DESHECHA (*The lost squadron*), 1932. Director: George Archainbaud. Richard Dix, Mary Astor, Joel McCrea i Erich von Stroheim protagonitzaven aquesta pel·lícula, que mostrava les interioritats del rodatge d'un film d'aviació, tema que com hem vist ja a *La escuadrilla del amanecer*, era molt del gust d'aquells anys en què s'establien les primeres línies del correu aeri, les primeres rutes comercials regulars i en què eren notícia destacada els vols transatlàntics. Estrenada al cinema Picarol el 9 de setembre del 1933.

LA CALLE 42 (*42nd Street*), 1933. Director: Lloyd Bacon. Transposició cinematogràfica d'un èxit de Broadway, aquesta és la pel·lícula musical més destacable de l'època. Va comptar amb la coreografia del celebrat Busby Berkeley, i amb la intervenció d'un nombrós conjunt d'actors, entre els quals citarem Ruby Keeler, Dick Powell, Warner Baxter i Bebe Daniels. Estrenada al Cinema Picarol el 14 d'octubre del 1933.

TITANES DEL CIELO (*Hell divers*), 1931. Director: George Hill. Interpretada per Clark Gable i Wallace Beery. Era un film bèl·lic amb escenes d'aviació espectaculars. Aquesta pel·lícula va ser homenatjada per John Ford a *Escrito bajo el sol* (1957), on el protagonista demana veure'n unes imatges. Estrenada al cinema Nou el 2 de desembre del 1933.

KING KONG (*King Kong*), 1933. Director: Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack. Amb Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot i Sam Hardy. Aquesta pel·lícula, basada en el tema de la bella i la bèstia, esdevindria ben aviat un clàssic del cinema fantàstic. Destaca pels seus efectes especials, obra de Willis O'Brien, més importants que el treball dels actors. Temps després de l'estrena es van deixar d'exhibir les escenes que podien resultar més truculentes. Estrenada al cinema Picarol el 9 de desembre del 1933.

DIVERSIONES PÚBLICAS PARA EL SÁBADO Y DOMINGO

CINE VICTORIA

Yo... y la Emperatriz

por Lillian Harvey

Estrella de Valencia

por Brigitte Helm

Noticario sonoro - Dibujos sonoros

CINE NUEVO

Curiosidad 215 en español
TITANES DE CIELO

por Clark Gable

CORAZONES VALIENTES

por Robert Montgomery

El último desfile

(Solo noches)

El Arca de Noé

dibujos sonoros

Teatro Guimerá - Picarol Cinema

LOS CRIMENES DEL MUSEO

por Lionel Atwill

Valses de antaño

por Maria Paudier

Bosco despacha refrescos

dibujos animados

Ojos y oídos de todo el mundo

revista mundial

CINE ZORRILLA

Una película cultural

Águila blanca

por Buck Jones

Todo por el amor

por Jan Kiepura

DIBUJOS SONOROS

NOTES

1. CASALS CORTÈS, Núria. «La introducció del cinema a la nostra ciutat». A *Carrer dels Arbres*, núm. 11. Museu de Badalona, maig 1980, pàgs. 19-24.
2. Estrenada al cinema Nou de Badalona el 4 d'octubre de 1930 (*Jovent d'ara*, 2 d'octubre de 1930, pàg. 12). No tenim constància que el Nou comptés aleshores amb aparells de so específics per a cinema, però bé podia tenir un reproductor de discos.
3. MONTERDE, José Enrique. «Historia del Oscar». A *Dirigido por...*, núm. 113, març 1984, pàgs. 48-61.
4. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1992.
5. *El Eco de Badalona*, 3 de març de 1928 i *Joventut*, 2 de març de 1928. Per conèixer les programacions ofertes als cines de la nostra ciutat hem utilitzat les revistes que relacionem dins l'apartat Premsa local, al final de la bibliografia.
6. Sabem que hi havia locals a la ciutat on es projectaven pel·lícules, però no tenien una programació estable o no entraven en els circuits de distribució de les sales comercials. Per exemple, el 1928 hi havia el cine moderno a Artigas i a partir del 1932 trobem anunciat a *Lluita* el Cinema Salud, situat al barri d'aquest mateix nom, que solia oferir reestrenes.
7. ABRIL, Joan. «El cinema a Badalona». A *Amistat. Butlletí del Museu*, núm. 119, Novembre 1980, pàgs. 4 i 5. En aquest article Joan Abril afirma que el primer cinema sonor a Badalona va ser el Nou, que el 1930 va passar, en una sessió nocturna, dos noticiaris Fox Movietone i que, a partir d'aquell moment «tots els films foren parlats i amb subtítols». Hem trobat que en aquestes dates el Nou projectava, efectivament, Noticiaris Fox (més endavant també ho faria el Victòria), però no hem localitzat cap notícia que ens indiqui que disposava de sonorització, cosa que no trobem esmentada a la premsa fins a la data que donem en el present article (23 de maig de 1931).
8. *El Eco de Badalona*, 4 d'abril de 1931.
9. SOLÉ I SABATÉ, Josep M. i VILLARROYA, Joan. *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes, 1936-1975*. Barcelona: Curial, 1993, pàgs. 136-137.
10. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Op. cit.*, pàgs. 34 i 36.
11. BERTRAN BEL, V. «Cinematografia. Al públic local». A *Joventut*, 27 de juny de 1931. L'autor demana més correcció, puntualitat i silenci al públic badaloní. També fa notar l'interès de la programació dels cinemes locals, que projecten a més bon preu les mateixes pel·lícules que a Barcelona, on el públic és més educat.
12. G.G. «Del cinema sonor». A *Marinada*, núm. 7, 15 de novembre del 1930.
13. CARRERES, Ricard. «El Cinema». A *Agrupació Excursionista Badalona*, núm. 19, abril del 1934, pàgs. 3-8
14. *Joventut*, 17 d'octubre del 1931.
15. CASALS CORTÈS, Núria i PADRÓ WERNER, Jordi. *Història Gràfica de Badalona (Volum II) 1939-1975*. Badalona: Museu de Badalona, 1993, pàg. 169.

16. Les dades sobre les pel·lícules s'han extret de ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Op. cit.*
17. *Lluita*, 16 de gener de 1931.
18. *Sol Ixent*, 23 de juny de 1933.
19. *El Eco de Badalona*, 31 de març de 1934.

Bibliografia

- ABRIL, Joan. «El cinema a Badalona». A *Amistat. Butlletí del Museu*, núm. 119, Novembre 1980, pàgs. 4 i 5.
- «El Cinema a Catalunya» (dossier). A *L'Avenç*. Desembre 1978.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Lumen, 1995.
- MENA, José Luís. *Todos los Oscars*. Madrid: Staff-3, 1988.
- MONTERDE, José Enrique. «Historia del Oscar». A *Dirigido por...*, núm. 113, Març 1984, pàgs. 48-61.
- MONTERDE, José Enrique. «Hollywood en silencio. La llegada del sonoro». A *Dirigido por...*, núm. 116, Juny-juliol, 1984.
- MORDDEN, Ethan. *Los estudios de Hollywood*. Barcelona: Ultramar, 1988.
- PORTER, Miquel i GONZALEZ, Palmira. *Las claves de la historia del cine*. Barcelona: Ariel, 1988
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1992.
- SADOUL, Georges. *El cine. Su historia y su técnica*. México: Breviarios del Fondo de Cultura económica, 1952.
- TEIXIDOR, Emili (dir.). *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º Arte*. Barcelona: Salvat Editores, 1978-81.
- TORREIRO, Mirito. «Hollywood desde dentro. Una historia de las productoras». A *Dirigido por...*, núm. 178, Març 1990.
- Premsa local:
Agrupació Excursionista Badalona, 1931-1934
El Eco de Badalona, 1928-1934
Jovent d'Ara, 1930
Joventut, 1928-1933
Lluita, 1932
Marinada 1930, 1931
Sol Ixent, 1933