

Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista

AGUSTÍ ALCOBERRO

BARCELONA I LA GUERRA DE SUCCESSIÓ: DE LES IMATGES COETÀNIES
AL RELAT HISTORICISTA

RESUM

Els gravats van ser una peça clau en l'estratègia política dels dos bàndols durant la Guerra de Successió (1702-1715). Van tenir, a més, una gran demanda per part de l'opinió pública d'arreu d'Europa, cosa que els va fer molt comercials. L'interès per la contesa, i en especial pel setge de Barcelona de 1714, es va prolongar arreu tot al llarg del segle XVIII. Aquest fet només va tenir una excepció: l'Espanya de Felip V, on ben aviat es van prohibir les referències a la contesa. A Catalunya, el relat va prendre una nova volada durant el segle XIX i les primeres dècades del segle XX, amb l'inici de la Renaixença i del catalanisme polític. En aquest context, la representació gràfica dels fets de 1714 es va establir sobre noves bases, de caràcter romàntic i historicista.

BARCELONA AND THE WAR OF THE SPANISH SUCCESSION:
FROM THE CONTEMPORARY IMAGES TO THE HISTORICIST ACCOUNT

ABSTRACT

Engravings were a key element in the political strategy of both sides during the War of the Spanish Succession (1702-1715). They were also objects of great demand from the public all over Europe, which conferred upon them significant commercial value. Interest in the conflict, and especially in the siege of Barcelona of 1714, went on throughout the 18th century. There was only one exception: the Spain of Philip V, where very soon any reference to the war was forbidden. In Catalonia, the story took a new turn in the 19th and early-20th century, with the beginning of the *Renaixença* and political Catalanism. In this context, graphic representation of the events of 1714 was founded on new concepts of a romantic and historicist nature.

ALCOBERRO, A., «Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, pàgs. 75-87

PARAULES CLAU: Guerra de Successió d'Espanya, publicística, gravats, història de la impremta, història de Barcelona

KEYWORDS: War of the Spanish Succession, publicistic, engravings, history of printing, history of Barcelona

Com passa amb els grans esdeveniments històrics, els fets de la Guerra de Successió a Barcelona, i en particular l'11 de setembre de 1714, van provocar diferents lectures i expressions icòniques. La intensitat dels fets i el seu interès internacional van generar de manera coetània una considerable producció plàstica arreu d'Europa, que tenia en tots els casos una important càrrega militant. A Catalunya, la memòria dels fets va prendre una nova volada a partir del segle XIX, amb l'eclosió de la Renaixença i del catalanisme polític. En aquest estudi, analitzem el contingut i la finalitat de l'art sobre la guerra d'ambdós períodes, tot centrant-nos en la lectura de sis imatges.

ART I GUERRA: LA MIRADA COETÀNIA

La Guerra de Successió d'Espanya (1702-1715), com a gran guerra moderna d'abast global, es va dirimir també en el camp de l'opinió pública i dels mitjans de comunicació de masses.¹ Les imatges referides a Barcelona en aquell conflicte, impreses arreu d'Europa en gasetes, almanacs, llibres de batalles i altres formats, superen llargament el centenar.² L'aparició coetània de gravats referits a Barcelona o a Catalunya ressegueix el ritme de les notícies. Cal remarcar, així, els cicles relacionats amb la Guerra dels Nou Anys i el setge de Barcelona de 1697, les noces de Felip V i M. Lluïsa Gabriela de Savoia a Figueres el 1701, l'entrada de Carles III a Barcelona el 1705, el trencament del setge borbònic de 1706, les noces de Carles i Elisabet Cristina al cap i casal el 1708 i el setge de 1713-1714.

Durant i després de la guerra, la memòria visual dels fets es fixa també en repertoris de batalles com el *Theatrum bellicum*, imprès a Amsterdam el 1712, les *Neu-eröffneten Historischen Bilder-Saals*, de Conrad Schönleben, estampades a Nuremberg el 1719, o la *Representatio belli* impresa a Augsburg el 1724. Tanmateix, la sèrie de sis gravats elaborada per Jacques Rigaud és la que gaudirà d'una major popularitat i serà impresa en diverses ciutats i moments. En parlem més endavant.

L'atenció de dibuixants i gravadors a la Guerra de Successió d'Espanya respon a uns motius ben precisos. D'una banda, l'interès dels estats enfrontats per convèncer l'opinió pública pròpia i forana i, en la mesura del possible, per fomentar el pessimisme i el derrotisme entre els enemics. D'altra banda, l'existència d'un mercat potent, motiu que justifica la inversió dels impressors i la recerca dels millors artistes. Aquest tret es mantindrà d'una manera remarcable durant la major part del segle XVIII. La motivació política i estratègica dels encàrrecs és permanent, i ha de ser sempre tinguda en compte a l'hora d'analitzar les imatges. Els dibuixants no hi busquen l'objectivitat, ni encara menys la imparcialitat. Ben a la inversa, el seu treball s'inscriu dins el marc més ampli de la propaganda d'estat. Aquesta realitat s'evidencia en tots els àmbits: la tria dels fets que han de ser reproduïts, el punt de vista del dibuixant, la selecció de les seqüències i dels personatges destacats, etc.

Juntament amb les motivacions polítiques, cal tenir en compte el grau de proximitat dels autors dels gravats als fets relatats, cosa que també obliga a qüestionar-ne el nivell de fiabilitat. Molt pocs dels gravats publicats arreu d'Europa sobre els episodis hispànics de la Guerra de Successió són fruit de l'observació directa. Alguns de molt coneguts es basen, però, en fonts

1. Pel que fa a Catalunya i a la monarquia hispànica, vegeu: PÉREZ PICAZO, M.T., *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, 2 vols. Madrid: CSIC, 1966; ALABRÚS, R.M., *Felip V i l'opinió dels catalans*. Lleida: Pagès, 2001; CAMPRUBÍ, X., *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 2014.

2. ALCOBERRO, A., *Barcelona, 1714. Els gravats de la Guerra de Successió*. Polinyà: Ajuntament de Barcelona-Efados, 2013.

primàries i resulten força ben documentats, tot i que el seu autor no va ser testimoni presencial dels fets. Aquest és el cas, per exemple, de la sèrie de sis gravats del setge de 1713-1714 realitzada per Jacques Rigaud que ja hem esmentat.

Però la majoria de gravats coetanis publicats en gasetes o almanacs van ser elaborats per autors que no disposaven pràcticament de documentació, o que fins i tot van reciclar imatges d'altres episodis bèl·lics. Un cas emblemàtic d'aquest tipus és el gravat *La levée du siège de Barcelonne / De campagne der bondgenooten van der iaare*, imprès als Països Baixos el 1706.³ L'esce-na clau d'aquest episodi va ser l'eclipsi total de sol que hi va haver damunt la ciutat en el moment de l'aixecament del setge borbònic per part de Felip V. Aquest tret apareix en tots els gravats aliats, que el destaquen com una evidència de l'eclipsi del poder del Rei Sol, Lluís XIV, com a conseqüència del fracàs d'aquesta campanya. El gravat que esmentem també s'hi refereix. Tanmateix, la vista de Barcelona, situada rere un quadre mitològic, resulta del tot inversemblant. L'explicació d'aquest fet resulta altament reveladora: l'impressor va reciclar un gravat de 1702 que il·lustrava l'assalt aliat del port de Vigo i que havia format part d'un almanac de l'any següent.

L'interès per la memòria de la Guerra de Successió, present arreu d'Europa, només té una excepció clamorosa: l'Espanya de Felip V, on es va prohibir la impressió d'obres sobre el tema o l'arribada de llibres publicats en altres països, fins i tot aquells que constituïen autèntiques hagiografies del monarca, com els *Comentarios de la Guerra de España e historia de su rey Felipe V el Animoso*, escrits pel sard Vicente Bacallar y Sanna, marquès de San Felipe, i impresos a Gènova el 1725. La línia, sens dubte prometedora, iniciada per Antonio de Ubilla y Medina, marquès de Ribas, a l'obra *Successión del rey don Phelipe V, nuestro señor, en la Corona de España*, impresa a Madrid el 1704, que incloïa alguns excel·lents gravats, no va tenir continuïtat.

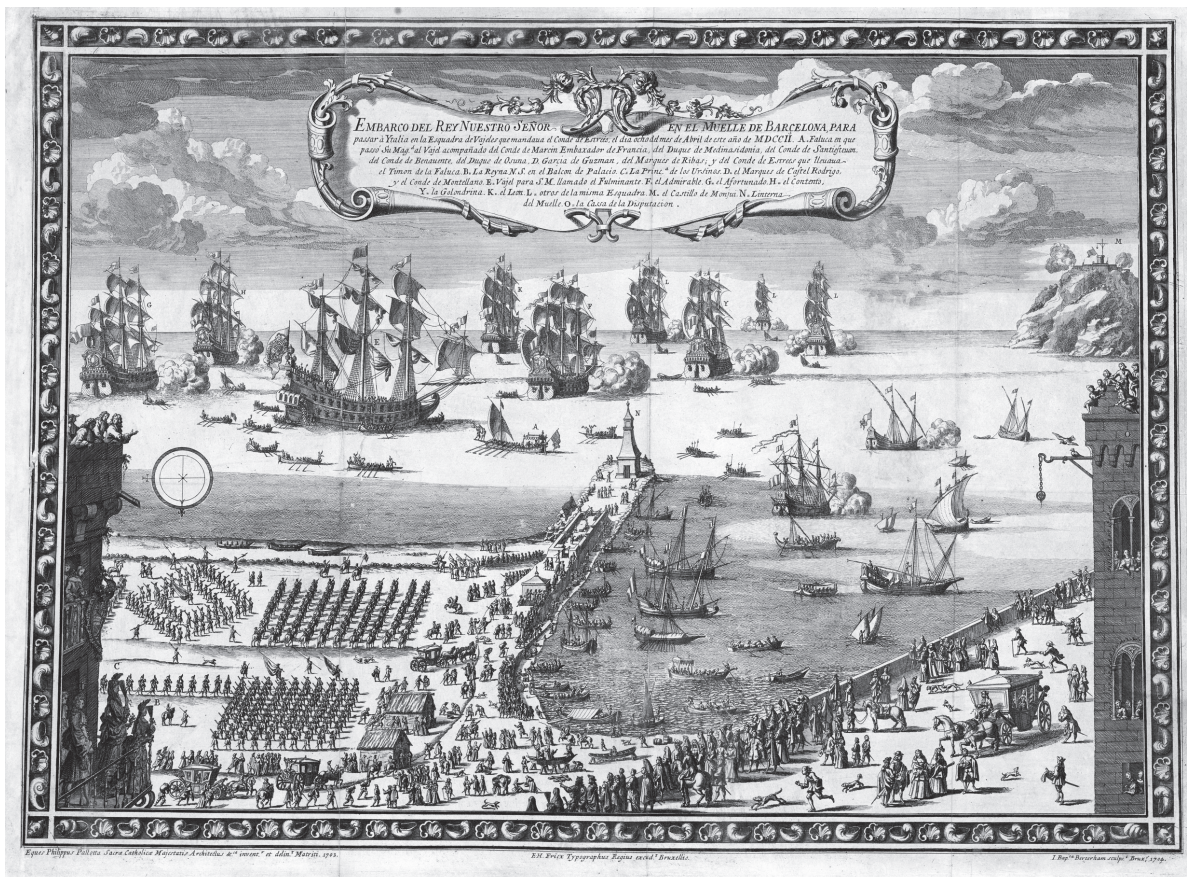
A les pàgines següents analitzem el contingut i la intencionalitat política de cinc gravats coetanis. Encara que alguns són d'una qualitat excepcional des d'un punt de vista artístic, la nostra tria s'ha fet des de criteris històrics, tot cercant també la diversitat de punts de vista i d'intencionalitats.

LA BARCELONA FELIÇ DE FELIP V

El gravat de Jan Baptist Berterham, elaborat a Brussel·les (il·lustració 1), forma part de l'obra del marquès de Ribas ja esmentada. El llibre, imprès per Juan García Infanzón, duia per subtítol: *Diario de sus viages desde Versalles a Madrid. El que executó para su feliz casamiento. Jornada a Nápoles, a Milán y a su ejército. Sucesos de la campaña, y su vuelta a Madrid*. S'inscriu en un context relativament amable, ja que, si bé la Guerra de Successió havia esclatat dos anys abans, el 1702, els territoris de la Monarquia Hispànica en continuaven encara al marge. L'obra d'Ubilla compleix, doncs, la missió de donar a conèixer el nou monarca entre els seus vassalls i alhora de dotar el nou regnat d'una imatge que combina continuïtat i rejuveniment. L'eix del relat Versalles-Madrid-Barcelona-Nàpols-Milà-Madrid, que les il·lustracions subratllen, obeeix a una estratègia dissenyada directament per l'entorn de Lluís XIV que tenia com a objectiu obtenir el suport dels seus vassalls, especialment en els punts considerats més sensibles, en un context marcat per la guerra internacional i la contestació oberta al testament de Carles II.

La seqüència presenta un moment particularment brillant i feliç. Concloues positivament les sessions de la Cort General de Catalunya, el jove monarca embarca al port de Barcelona amb

3. L'hem reproduït a ALCOBERRA, A., *Barcelona, 1714. Els gravats...*, pàgs. 100-101.



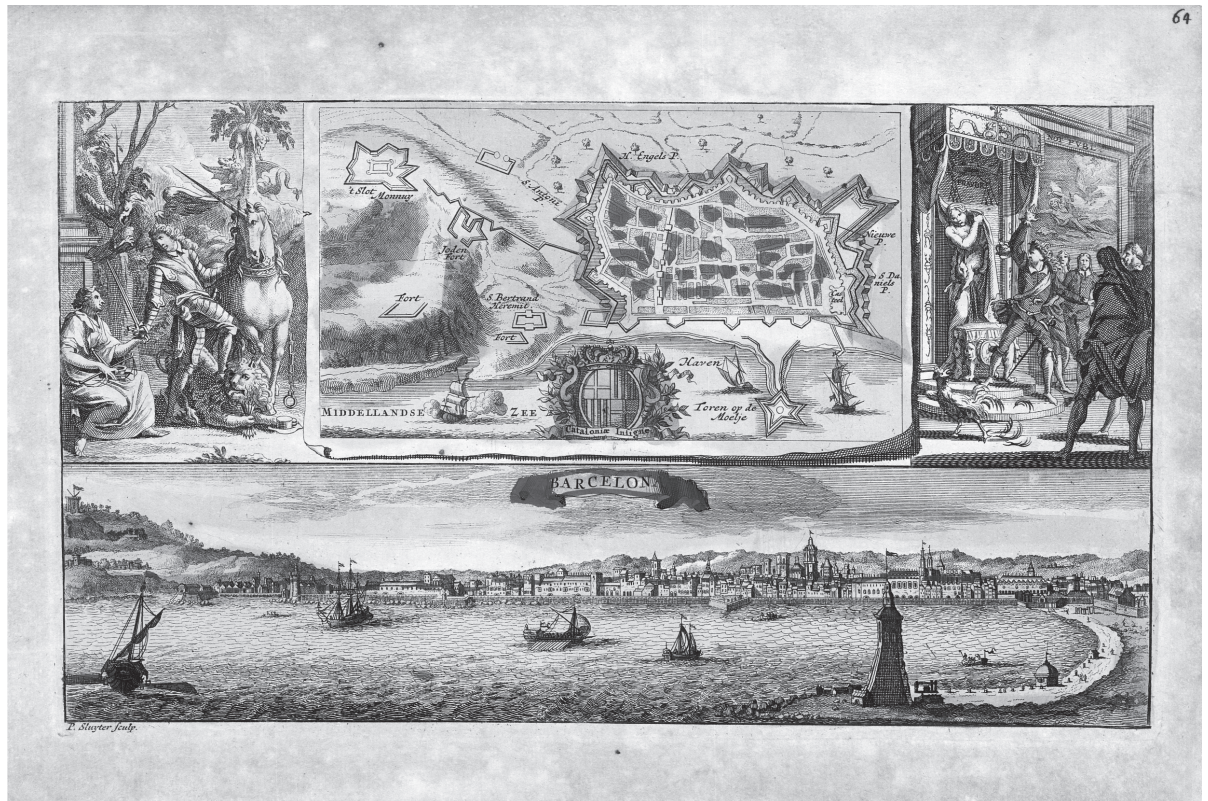
1. Jan Baptist Bertherham (gravador), Filippo Pallotta (inventor), Eugène Henri Fricx (editor) *Embarco del rey nuestro señor en el muelle de Barcelona, para pasar a Ytalia en la esquadra de vajeles que mandava el conde de Estrées el día ocho del mes de abril del año MDCCII*, 1704 (edició), 1703 (dibuix), aiguafort, 46,5 × 62,5 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

destinació a Nàpols, on també té previst obrir corts. Les galeres reials desapareixen salves, que són correspostes des de la fortalesa de Montjuïc. A l'esquerra de la imatge, la reina Maria Lluïsa Gabriela, la princesa dels Ursins i altres dames observen l'escena des dels balcons del Palau Reial (al Pla de Palau); alguns nobles fan el mateix a la terrassa. A la dreta, a l'edifici de la Duana, propietat de la Diputació del General, també hi ha curiosos. El port de Barcelona, encapçalat per la Torre de la Llanterna, apareix en tot el seu esplendor. A l'esplanada, les tropes fan parades militars i alguns aristòcrates, arribats amb carrosses o a cavall, expressen el darrer comiat al monarca. Al moll coincideixen naus de formes i mides molt diverses, mentre a la platja es construeixen o es reparen dues barquetes. Molts badocs observen l'escena des de la muralla de Mar, a primer pla -on també es poden veure diversos personatges i escenes costumistes.

L'escena és, en definitiva, l'expressió gens ingènua d'una ciutat atrafegada i feliç, i de la comunió entre el monarca i el seu país d'adopció.

LA VICTÒRIA ALIADA

L'entrada a Barcelona de les forces aliades, el 1705, constituï un important canvi de tendència en el curs de la guerra que la ràpida ofensiva cap a Madrid, coronada amb èxit l'any següent, semblà confirmar, per bé que d'una manera efímera. Per això, la publicitat aliada s'esforçà tot seguit a generar uns productes de consum popular que estiguessin a l'altura de la gesta.

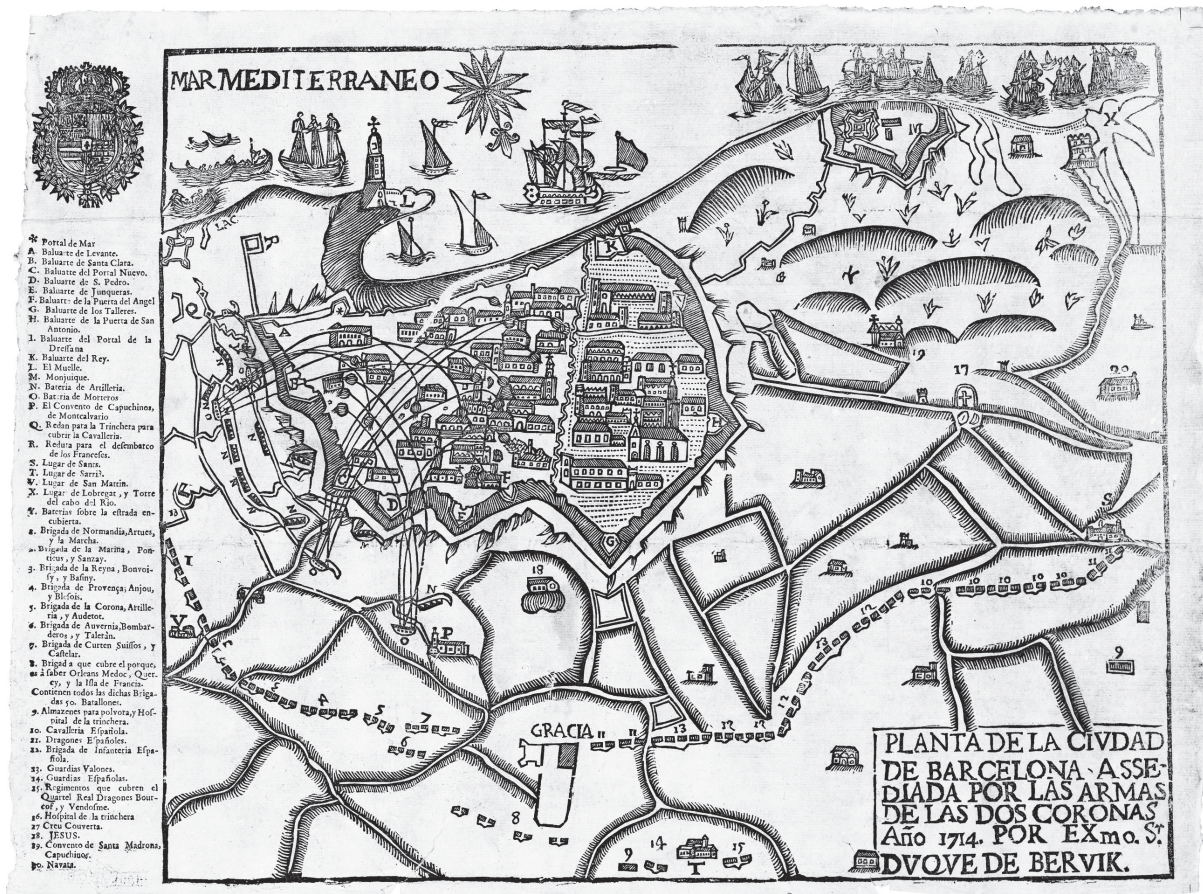


El gravat holandès de Pieter Sluyter (il·lustració 2) recull tots els elements que podien atreure l'opinió pública del seu país i, per extensió, l'aliada. A la part central superior, el plànol de Barcelona destaca els elements defensius de la ciutat, del port i del castell de Montjuïc, unit a la plaça mitjançant la línia de comunicació. L'escut de Barcelona i la inscripció «*Catalonia insigne*» són un homenatge a la revolta vigatana que s'estengué pel país en paral·lel amb el desembarcament de les tropes aliades.

A la part inferior, l'alçat de Barcelona vista des del mar destaca pel seu realisme excepcional, que sembla fruit de l'observació directa, o en tot cas una còpia molt propera i acurada d'un dibuix original. Montjuïc, a l'esquerra, i la Torre de la Llanterna, en primer pla, emmarquen el perfil de la ciutat. Dins d'aquesta es poden distingir diversos nivells: la muralla de Mar; la primera línia d'edificis, que obren les drassanes, a la banda de Montjuïc, i tanca el Pla de Palau, amb el Palau Reial; en aquesta primera línia s'observen, entre d'altres, el convent de Sant Francesc, avui desaparegut, i el convent de la Mercè, ara edifici del Govern Militar, i, en un nivell més llunyà, els campanars de les diverses esglésies, com Santa Maria del Pi, la seu, Santa Maria del Mar, Sant Pere de les Puelles i Santa Caterina. Tanca la vista la serra de Collserola.

Tanmateix, la victòria aliada es representa mitjançant dues escenes al·legòriques. A l'esquerra, un molt ben plantat Carles III, acompanyat dels símbols del poder (el lleó) i de la justícia, es prepara per muntar un unicorn, encarnació de la imatge de Déu. A la dreta, un malhumorat Felip V ha d'abandonar el tron d'Espanya, on apareix el capell cardenalici i el mot «*fraude*», en referència al cardenal Luis Fernández de Portocarrero, que va ser regent a la mort de Carles II i, com a tal, responsable de la lectura del seu testament, que la propaganda aliada considerava fals. Amb Felip V, també marxa el gall francès, ben plomat. Les al·legories apunten a la victòria de Barcelona, però també a la suposada imminent victòria peninsular, que havia de posar fi a la guerra.

2. Pieter Sluyter (gravador) *Barcelona*, 1705, aiguafort acolorit a mà, 20 × 29,5 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.



3. Anònim
Planta de la ciudad de Barcelona asediada por las armas de la Dos Coronas, año 1714, por Exmo. Sr. Duque de Bervik, 1714, xilografía, 31,5 × 42 cm.
 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE LA CATALUNYA BORBÒNICA

L'únic gravat del darrer setge de Barcelona imprès a Catalunya d'una manera coetània, el va fer un artista de qui desconeixem el nom (il·lustració 3). Durant els catorze mesos de setge, les impremtes de Barcelona van redoblar la seva feina, malgrat les enormes dificultats de tota mena amb què es van trobar, entre les quals l'escassetat de paper i tinta no era la més petita. En particular, la impremta de Rafael Figueró va estampar, juntament amb diversos textos polítics, els quaranta-dos números de la *Gaceta de Barcelona*, portaveu oficial de les institucions catalanes, que aviat va prendre el nom de *Continuación del Diario del Sitio y Defensa de Barcelona*.⁴ Tanmateix, els dies immediatament posteriors a la caiguda del cap i casal, l'impressor francès establert a Girona Gabriel Bro va editar una *Relación diaria del sitio de Barcelona, capital del Principado de Cataluña* que incloïa, en portada, una vista de Barcelona des del mar (impresa a l'inrevés, per l'efecte mirall) i un plànol del setge, que aquí presentem. Ambdues imatges són d'una gran senzillesa i ingenuïtat. Bro va aprofitar el fet que Girona es trobava directament sota administració francesa des de la seva conquesta el 1711. Mentre que als territoris dominats per Felip V s'imposava una total censura sobre els fets recents, a la vegueria de Girona, sota poder del seu avi, Lluís XIV, es permetia l'edició d'aquests fulls, d'altra banda d'un to inequívocament proborbònic.

4. CAMPABADAL, M. (ed.), *Diario del sitio y defensa de Barcelona (1713-1714)*. Estudi introductor d'Agustí Alcoberro i Xavier Camprubí. València: Tres i Quatre, 2008. Vegeu també: CAMPRUBÍ, X., *L'impressor Rafael Figueró...*

El plànol que presentem, naïf quant a la seva resolució gràfica, mostra una informació d'una gran qualitat quant als fets històrics, i fins i tot quant a la informació geogràfica, que molts dels seus lectors sens dubte coneixien. Així, amb traces esquemàtiques, es descriu el cos de la ciutat, tallada per la muralla de la Rambla en dos cossos de mides desiguals (el Raval, a la dreta, mostra espais encara no edificats on hi havia horts); les seves defenses; Montjuïc i la línia de comunicació; el port, amb la Torre de la Llanterna, i les galeres borbòniques apostades a les desembocadures del Besòs i del Llobregat; les posicions dels regiments de les Dues Corones, i els pobles del Pla. També s'assenyalen les trinxeres i les successives paral·leles construïdes pels assetjants i les bateries d'artilleria del Clot i del convent dels Caputxins, així com les trajectòries dels seus projectils. En definitiva, una prova més que el valor estètic del gravat no té per què coincidir amb el seu interès documental o històric.

EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE L'EXILI AUSTRIACISTA DE VIENA

El testimoni gràfic més complet del setge de Barcelona de 1713-1714 es va publicar a l'exili vienès. En va ser autor el capità d'enginyers de la guarnició de Cardona, Francesc de Santacruz (il·lustració 4).⁵ L'edició va ser pagada pel Consell d'Espanya, l'organisme que a la capital imperial es va fer càrrec del govern dels regnes hispànics d'Itàlia i de Flandes cedits a l'emperador Carles VI (Carles III per als seus seguidors hispànics) a la Pau d'Utrecht (1713). El Consell, presidit aleshores per l'arquebisbe de València, Antoni Folch de Cardona, home d'una gran cultura i gran bibliòfil, era format exclusivament per exiliats peninsulars. Fins a la seva extinció, el 1736, la seva llengua oficial era el castellà. Entre altres coses, el Consell d'Espanya es va fer càrrec de l'assistència als exiliats, que se situaren entre els 25.000 i els 30.000 i que constitueixen el primer gran exili polític hispànic. L'expatriació va jugar un paper determinant en la preservació de la memòria i en la construcció del relat de la guerra. Així, la tasca gràfica realitzada per Santacruz va tenir també paral·lels en l'àmbit de la historiografia, la història de la llengua o la història del dret, amb personatges d'una gran importància com Francesc de Castellví, Josep Plantí, Antoni de Bastero o Domènec Aguirre.⁶

Santacruz havia estat l'autor principal de la Piràmide del Born, el monument commemoratiu més emblemàtic bastit a la Barcelona de Carles III. Dedicada a la Immaculada Concepció, la piràmide recordava el trencament del setge borbònic de 1706. Per aquest motiu va ser destruïda per ordre de les autoritats borbòniques d'ocupació el 1715.⁷

El gravat de Santacruz sorprèn, d'entrada, per les seves grans dimensions. És, sens dubte, una obra institucional, o d'Estat, ja que difícilment hauria pogut ser publicada en aquell context sense el patrocini del Consell d'Espanya. El seu títol, *Barcino Magna Parens (Barcelona, gran pare o mare)* destil·la la nostàlgia i l'orgull envers Barcelona comuns a tots els exiliats, tant als seus naturals com als que s'hi refugiaren en les últimes etapes de la guerra. La mateixa temàtica (la descripció d'una derrota), tan infreqüent en l'àmbit dels gravats, manifesta també la vindicació de la gesta que suposà la defensa de Barcelona durant catorze

5. SERRA, F., *Cardona, la resistència a l'interior, 1705-1714*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2014, pàg. 319.

6. ALCOBERRO, A., *L'exili austriacista (1713-1747)*, 2 vols. Barcelona: Fundació Noguera, 2002; *idem*, «Conseqüències de la Guerra de Successió en el patrimoni artístic i cultural: repressió interior i continuïtat a l'exili», a SOCIAS, I. (ed.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàgs. 13-30.

7. MOLLFULEDA, C., «*In futuri operis signum*. La piràmide de la Immaculada i el setge de Barcelona de 1706», a *L'aposta catalana a la Guerra de Successió (1705-1707)*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2007, pàgs. 109-122.



4. Franz Ambros Dietell (gravador), Francesc de Santacruz Lunell (inventor), J. van Guelen (editor) *Barcino Magna Parena*, 1718 (edició), 1716 (dibuix), aigüafort, 91 x 139 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

mesos davant una forces clarament superiors. La llegenda bilingüe, en castellà i llatí, mostra la voluntat d'arribar als protagonistes dels fets (l'exili hispànic), però també d'accedir a un públic internacional molt divers. Davant d'ell, Santacruz es defineix exclusivament com a «català» en el seu text manuscrit.

El gravat presenta una panoràmica general del Pla de Barcelona, vist des de la serra de Collserola, és a dir, des d'una perspectiva no gaire diferent a la que devien veure els regiments de fusellers de muntanya que es movien pel país des de la base segura de Cardona. Sobre aquest teatre, Santacruz situa els principals agents del setge, inclosa la flota borbònica aplegada prop de les desembocadures dels rius Besòs i Llobregat. I descriu prou àmpliament en la llegenda els seus principals esdeveniments. Resulta especialment remarcable el paper que l'enginyer atorga a les dones, nenes i nens durant els combats de l'11 de setembre de 1714. De la seva acció heroica, se'n derivà, a parer de Santacruz, la possibilitat d'obtenir finalment una capitulació per part de Berwick, que era, al capdavall, el motiu principal de la prolongació de la defensa. Santacruz ho descriu a la lletra F, dedicada al Pla de Palau:

Plaza de Palacio: guarnecida y fortificada con seis cañones y trincheras, construidas por las mugeres y niños el mismo día del asalto general, que sin reserva de edad ni sexo concurrieron al trabajo para impedir el avance, cortando con trincheras las calles para hazer con ellas más disputable el terreno, executándose con media hora de tiempo, después de aver ocupado el enemigo las cortaduras, brechas y 4 baluartes.



L'assaut donné au Corps de la Place.
 Les Bastions étant pris, les s'apps poussées au pied du mur qui forme la gorge des bastions, les breches faites à Coup de Canon, ou bien les mines étant chargées, on fait romber les arrières de rendre la place, et au cas de refus on fait monter à l'assaut, on attaque en même tems la Courtine, et on pousse les ennemis jus qu'au grand retranchement qui Couvre le de-dans de la Place, on l'attaque en plusieurs endroits à la fois, et on fait effort pour gagner les remparts, on fait remplacer les troupes à mesure qu'elles avancent en sorte qu'il y ait toujours des bataillons qui occupent les breches, les fossés, et le logement du chemin couvert, et lorsque l'on ne peut forcer le grand retranchement, on se loge sur les remparts ou du moins sur les breches.

EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE PARÍS

La versió més coneguda i reeditada del darrer setge de Barcelona correspon a Jacques Rigaud (il·lustració 5). La seva primera edició, amb pocs de text en francès, s'imprimeix a París, en una data imprecisa, entre 1720 i 1738; seguiran les dues edicions d'Augsburg: la primera, impresa vers 1750, amb text bilingüe francès-alemany, i la segona, de 1760, en format de vistes òptiques adaptades per a la seva visualització en un zoograscopi (que en donava la sensació de relleu) i text quadrilingüe llatí, francès, italià i alemany; i encara, la de Cornhill (Londres), sense data coneguda, amb text anglès.

Paradoxalment, la seva primera impressió s'ubica en un llibre intítulat *Recueil choisi des plus belles vues des palais, chateaux et maisons royales de Paris et des environs*, que té com a objectiu, doncs, mostrar les bel·leses de la capital francesa –tot acompanyant, per exemple, vint-i-quatre imatges del palau de Versalles o divuit de les Tulleries.

I les referències a Barcelona són tot just puntuals i progressives. La sèrie pren per títol genèric a l'índex de l'obra *Vues des actions les plus remarquables du siège et attaque d'une place*. Un enunciat tot just lleugerament modificat a l'encapçalament del primer gravat: *Representations des actions les plus considerables du siège d'une place*. En la llegenda d'aquest darrer s'informa el lector que «on a pris plusieurs sujets d'un des sièges de Barcelone, et representé les vues de cette place».

Rigaud va utilitzar per al seu treball diversos plànols i alçats de la ciutat, a més d'informacions de caràcter militar, i també relats escrits o orals. El resultat és d'una gran versemblança, tant pel que fa a la imatge global de la ciutat com a les estratègies seguides per assetjadors i as-

5. Jacques Rigaud (gravador) *L'assaut donné au corps de la place*, [s.d.], aiguafort, 38 × 55 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

setjats. Tanmateix, comet errors que serien impossibles si hagués gaudit de l'observació directa dels fets. Així, l'artista dibuixa la torre de Sant Joan, omnipresent a tots els gravats, com una estructura de base quadrada, quan en realitat era circular. Per si en quedava algun dubte, la darrera làmina, que s'endinsa a la ciutat per explicar una hipòtesi no reeixida (el seu saqueig per part de les tropes ocupants), resulta especialment irreal i poc o gens documentada. Amb tot, la sèrie de Rigaud, per la seva proximitat als fets, i també per la seva riquesa de detalls, és l'única que, com hem vist, va ser impresa consecutivament en països contendents de signe contrari.

La sèrie és composta per sis gravats. El més conegut, que reproduïm aquí, correspon a la matinada de l'11 de setembre de 1714. Les tropes borbòniques penetren a la ciutat per diverses bretxes i es fan amb el baluard de Santa Clara, a l'esquerra de la imatge, i amb el baluard de Portal Nou, al centre. La defensa s'ha retirat a una segona línia, l'anomenada «*cortadura*» o travessera, des d'on dispara massivament. A la dreta, des del baluard de Sant Pere, es produeix l'única contraofensiva dels defensors, que és liderada per un home a cavall –probable representació del conseller en cap, Rafael Casanova, que enarborà aleshores l'estendard de Santa Eulàlia–. En primer pla, també a la dreta, els assaltants ferits són amuntegats en un espai perifèric, on un eclesiàstic administra els últims sagraments. Al mateix temps, el gravat descriu el grau de destrucció dels edificis de la ciutat, que es fa encara més evident quan es contrasta amb les altres imatges de la sèrie; destaca, en aquest sentit, la torre de Sant Joan, pràcticament enderrocada. Al voltant del port, la flota borbònica resulta particularment densa i amenaçadora.

Òbviament, hem de preguntar-nos quina era la finalitat de Jacques Rigaud en elaborar aquesta sèrie. No ho era la descripció immediata dels fets, missió que ja havien acomplert, entre d'altres, diversos almanacs francesos de 1715 i altres fulls impresos. L'abundosa tasca de documentació realitzada per l'autor, el gran detallisme amb què es presenten un gran nombre de seqüències menors, la bellesa de les imatges i el to didàctic dels peus ens remetent a uns objectius més ambiciosos i de més llarg abast. És prou evident que el setge de Barcelona va marcar tota una generació, i que el seu record no es va apagar tot al llarg de la centúria. Si des de Viena l'exiliat català Francesc de Santacruz es proposava vindicar el coratge dels defensors, Rigaud construïa, des de París, unes belles estampes destinades a enaltir la gesta de l'exèrcit francès –i, alhora, a formar el lector curiós en l'art del setge i assalt de ciutats fortificades–. L'ull de Rigaud se centra sempre en les tropes franceses, que ocupen abassegadorament l'espai i es multipliquen en un gran nombre d'escenes d'un fort contingut realista. Enfront d'elles, Barcelona apareix com una ciutat morta o apagada, feta només d'edificis, que són progressivament i gairebé sistemàticament enrunats. Els seus defensors, l'enemic, gairebé sempre resta ocult o indesxifrable rere els núvols de fum de les seves descàrregues. Fins i tot l'assalt del baluard de Sant Pere, l'únic que va protagonitzar l'exèrcit borbònic espanyol la matinada de l'11 de setembre, queda fora de la imatge –i la riuada de defensors que l'han superat, amb l'estendard de Santa Eulàlia, són finalment aturats per la infanteria francesa.

EL CATALANISME CONTEMPORANI I LA RECONSTRUCCIÓ DEL RELAT

A Catalunya, la memòria dels fets de 1714 i la nostàlgia de les constitucions perdudes persisteixen fins al primer terç del segle XIX i emergeixen de nou en totes les ocasions de crisi política o social. Però el relat contemporani d'aquells esdeveniments es construeix sobre un nou paradigma: el del Romanticisme d'arrel alemanya, que a Catalunya es formula, a partir de la dècada de 1830, com a Renaixença. Convé rellegir un dels seus textos fundacionals, el pròleg de Joaquim Rubió i Ors, *Lo Gaiter del Llobregat*, al seu aplec de poesies, publicat el 1841:

Catalunya pot aspirar encara a la independència, no a la política, puix pesa poc en comparació de les demés nacions, les quals poden posar en lo plat de la balansa a més de lo volumen de sa història, exèrcits de molts mils hòmens y esquadras de cent de navíos, però sí a la literària, fins a la qual no s'estén ni se pot estendre la política d'equilibri.

A parer nostre, Rubió i Ors assenyala clarament un punt d'inflexió. Per als catalans de 1714, però també per a les generacions posteriors, Catalunya era, en primer lloc, una nació política, és a dir, un sistema de constitucions i lleis que configuraven un estat propi. Per això, Francesc de Castellví va afirmar que l'abolició de les institucions de govern havia suposat la «fi de la nació catalana». Rubió i Ors assenyala el final d'aquest camí: la inviabilitat de reivindicar l'Estat català. Però n'obre un altre: la identificació de nació i llengua i, per tant, la possibilitat de defensar i dignificar de nou una llengua que disposava d'una tradició gloriosa, la catalana. Imbuïts d'aquest paradigma, els grans poetes de la Renaixença reprenen el relat historicista. I l'Onze de Setembre esdevé un tema estrella que concita l'interès, entre molts altres, de Víctor Balaguer, Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà i Serafí Pitarra. Balaguer, des de la seva faceta d'historiador, publica també la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, una obra magna, editada en cinc volums, on dedica 279 pàgines a la Guerra de Successió, que presenta com un combat entre els defensors de les llibertats i els partidaris de l'absolutisme. Balaguer és també l'autor del nomenclàtor de carrers de l'Eixample i en dedica dos als herois de 1714: Rafael Casanova i Antoni de Villarroya. Aquest cicle de reconstrucció del relat es tanca amb la magna obra de Mateu Bruguera *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa de los fueros y privilegios de Cataluña en 1713-1714*. L'obra, publicada en dos volums (1871-1872), constitueix la primera monografia històrica de la Guerra de Successió a Catalunya.⁸

Durant les dues últimes dècades del segle XIX, el catalanisme cultural de la Renaixença deriva en el catalanisme polític contemporani. A la primera dècada del segle XX, aquest corrent ha assolit ja una certa maduresa i encadena un seguit de victòries electorals que el converteixen en el corrent polític hegemònic del país. Aquest canvi també es reflecteix en els àmbits cultural i simbòlic. El 1905, el republicà Salvador Sanpere i Miquel publica *Fin de la nación catalana*, una obra d'una gran importància en la reconstrucció del relat de l'Onze de Setembre, ja que per primera vegada utilitza directament de la font el manuscrit de les *Narraciones históricas* de Francesc de Castellví conservat al Haus-, Hof- und Staatsarchiv de Viena. Uns anys abans, el 1886, un grup catalanista organitza, per primer cop, un acte el dia 11 de setembre en record de les víctimes del 1714. I l'esdeveniment creix, en especial a partir de les primeres detencions de 1901. Acaba de començar la història de la Diada Nacional de Catalunya.⁹

Tot aquest procés té un reflex relativament modest en l'àmbit de les arts plàstiques. Balaguer publica en la seva *Historia* diversos gravats de to historicista. També l'obra de Mateu Bruguera va acompanyada de gravats de mèrit realitzats per Segimon Ribó i Mir (dibuixant) i Joaquim Furnó Abad (gravador). Però la iconografia dels fets de 1714 queda fixada en dues obres elaborades, respectivament, a començament i a final de la segona etapa que hem descrit, és a dir, la de la conformació del catalanisme polític com a moviment electoral i de masses. Ens referim a l'estàtua de Rafael Casanova, l'últim conseller en cap de Barcelona, obra de Rossend Nobas (1888), i al quadre *L'Onze de Setembre de 1714*, d'Antoni Estruch (1909).¹⁰ Centrem la nostra anàlisi en aquesta darrera obra.

8. PUJOL, E. (ed.), *300 Onzes de Setembre, 1714-2014*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2014; ALCOBERRO, A. (dir.), *Catalunya, 1714-2014. La pervivència de la nació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Ara Llibres, 2014.

9. A més de les obres esmentades a la nota anterior, cal destacar l'importantíssim estudi d'ANGUERA, P., *L'Onze de Setembre. Història de la Diada (1886-1938)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Centre d'Història Contemporània de Catalunya, 2008.

10. CREXELL, J., *El monument a Rafael Casanova*. Barcelona: El Llamp, 1985; FONTBONA, F., «*L'onze de Setembre de 1714 d'Antoni Estruch, pintura o emblema?*», *Serra d'Or*, 454, 1997, pàgs. 51-53; CAMPS, T., «Des de l'art. Observacions personals entorn de la imatge de la Diada», a PUJOL, E. (ed.), *300 Onzes...*, pàgs. 138-161; FONTBONA, F., «*La iconografia de l'Onze de Setembre*», a ALCOBERRO, A. (dir.), *Catalunya, 1714-2014...*, pàgs. 342-357.



6. Antoni Estruch i Bros
L'Onze de Setembre de 1714,
 1909,
 oli sobre tela,
 254 × 400 cm.
 Fundació Antiga
 Caixa Sabadell
 1859, Sabadell.

«L'ONZE DE SETEMBRE DE 1714» D'ANTONI ESTRUCH

Antoni Estruch i Bros (Sabadell, 1873 – Buenos Aires, 1957) és un dels escassos exponents de la pintura historicista a Catalunya. Quan l'autor va abordar l'elaboració de *L'Onze de Setembre de 1714* (il·lustració 6), un quadre de grans dimensions, ja n'havia creat un magnífic precedent: *Corpus de Sang* (1907), obra avui conservada al Museu d'Art de Sabadell. D'aquesta manera, Estruch dotava d'una notable força estètica i icònica els dos grans mites rescatats pel catalanisme contemporani, que ja aleshores prenien forma, respectivament, d'himne («Els Segadors»)¹¹ i de Diada Nacional (l'Onze de Setembre). El context polític i cultural hi era propici. Com hem vist, l'obra de Salvador Sanpere i Miquel acabava de proporcionar un relat històric ampli i rigorós dels fets de 1714. El 1907, Solidaritat Catalana havia obtingut un èxit electoral sense precedents i havia desplaçat els partits dinàstics del joc electoral a tot Catalunya. Des d'aleshores, el debat polític tingué lloc entre la Lliga Regionalista, d'una banda, i el republicanisme, de l'altra. A més, amb l'auge del catalanisme polític, la commemoració de la Diada es generalitzà. Tot plegat anà acompanyat de la popularització de l'estàtua de Rafael Casanova, inicialment ubicada a la Galeria de Catalans Il·lustres, entre l'Arc de Triomf i el Parc de la Ciutadella. L'estàtua ja va ser objecte d'un primer homenatge l'11 de setembre de 1901, que acabà amb tots els

11. ANGUERA, P., *Els Segadors. Com es crea un himne*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2010; AYATS, J., *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç, 2011.

seus participants a la presó; des d'aleshores ha estat ininterrompudament objecte de record en les diades nacionals –fins i tot, d'una manera el·líptica, en els anys 1939-1976, en què va ser se-grestada per la dictadura del general Franco.

L'Onze de Setembre de 1714 és, en primer lloc, com *Corpus de Sang*, una obra coral, un homenatge al poble i un cant al seu esperit combatiu i indomable. Hi ressonen tot un seguit d'elements de la iconografia revolucionària francesa de tall romàntic –amb *La Llibertat guiant el poble*, d'Eugène Delacroix com a referent inevitable–. Així, el primer pla del quadre, el protagonitza un abigarrat i molt divers grup de membres de la Coronela, la milícia urbana de Barcelona. Cada home, cada rostre, disposa d'un gest i d'una personalitat singulars, però tots junts comparteixen alhora una noció comuna de poble. Recentment s'ha destacat que el seu vestuari resulta clarament anacrònic. Els personatges de l'obra no vesteixen com els milicians del 1714, sinó, més aviat, com els revolucionaris de les bullangues del segle XIX que acabaven de tenir en la Setmana Tràgica (estrictament coetània a l'obra) una mena d'epíleg. Tant li fa. Pot ser, efectivament, que Estruch desconegués la indumentària històrica. Però també que no li semblés un element rellevant: els ciutadans armats del quadre expressen, des d'aquest punt de vista, una veritat i una força de caràcter intemporal. Per això, els militars professionals que avancen amb ells, uniformats, resten en un segon pla i amb trets gairebé anònims.

El centre de la imatge, d'estructura piramidal, és encapçalat per la bandera de Santa Eulàlia, l'estendard de Barcelona, i per tres personatges que expressen alhora conceptes clau, d'un fort contingut republicà. D'una banda, el conseller en cap Rafael Casanova i Comes, màxima expressió del poder civil i del Consell de Cent, és a dir, del govern municipal de Barcelona. D'altra banda, el protector del braç militar de Catalunya, Joan de Lanuza i d'Oms, expressió de la Conferència dels Tres Comuns i de la sobirania nacional de Catalunya. Finalment, el general Josep Bellver i Balaguer, comandant general de Barcelona aquell dia per ordre dels Tres Comuns, expressió de la submissió del poder militar al poder civil.

El Rafael Casanova d'Estruch és clarament deutor de l'estàtua de Rossend Nobas. El pintor sabadellenc degué pensar que la imatge del darrer conseller en cap de Barcelona creada per Nobas ja gaudia d'una àmplia popularitat, i que no hauria tingut cap sentit intentar modificar-la. Ben a la inversa, Estruch es proposa dotar el Casanova de Rossend Nobas d'un entorn –d'una escenografia– que estigui a la seva altura. Així, la seqüència de la seva ferida en combat exigeix recrear l'espai del baluard de Sant Pere –l'únic, per cert, com hem assenyalat, en què les forces assaltants eren conformades per regiments hispànics de Felip V i no pels francesos–. Dels soldats borbònics, a l'esquerra de la imatge, però, tan sols destaquen uns pocs rostres, en primer pla, i la bandera amb la creu de Borgonya, que donen pas a un anònim i amenaçador bosc de baionetes. Al fons, la pols i el foc tan sols permeten endevinar uns pocs detalls de la ciutat: els campanars de Sant Pere de les Puel·les, de Santa Caterina, de la Catedral i de Santa Maria del Pi i el foc de l'artilleria a la fortalesa de Montjuïc.

L'Onze de Setembre de 1714 ha protagonitzat una història singular. Antoni Estruch va marxar a l'Argentina el gener de 1910, d'on ja no retornà. Per fer-ho, va obtenir un crèdit de 10.000 pesetes de Caixa Sabadell que no va satisfer mai. El quadre en va esdevenir aval i per aquest motiu va ingressar a la seu social de la Caixa el 12 de novembre de 1923, tot just a l'inici de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Malgrat la seva escassa vida pública, l'obra ha esdevingut un símbol ineludible de la Diada Nacional de Catalunya i de la iconografia històrica del catalanisme polític. El 2014, en ocasió del Tricentenari, va ingressar a l'exposició permanent del Museu d'Història de Catalunya.