

La Classe d'Arquitectura d'Antoni Celles

Isabel Moretó Navarro*

Les fonts per a l'estudi de la Classe d'Arquitectura d'Antoni Celles, impartida entre els anys 1815 i 1835, són conegudes i, en gran part, estan publicades. Des dels llibres imprescindibles de Joan Bassegoda, com *Los maestros de obras* (1973) i *El templo romano de Barcelona* (1974), fins al documentadíssim i en molts aspectes definitiu *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, publicat l'any 1990 per Josep Maria Montaner, la recerca del que podríem anomenar matèria primera fiable sobre aquest període del segle XIX a Barcelona, previ a la construcció de l'Eixample (1859) i a la fundació de l'Escola d'Arquitectura (1871), és força completa. En aquest context, la intenció de les presents consideracions no és descobrir cap font nova, sinó simplement assajar una mirada interrogativa i, sobretot, curiosa, sobre l'arquitectura feta a Barcelona pels alumnes de Celles.

Antoni Celles va néixer a Lleida i va estudiar arquitectura a l'Academia de San Fernando de Madrid entre els anys 1793 i 1802. La Junta de Comerç, que l'any 1797 havia aconseguit l'autorització de Madrid per establir una Classe d'Arquitectura a Barcelona, va sufragar els darrers anys de Celles a Madrid i també la seva pensió a Roma, per tal de preparar-lo perquè esdevingués el professor que havien de menester. Acabada l'etapa de la invasió francesa, Celles arribà a Barcelona i presentà el seu pla d'estudis l'any 1815, tot i que el discurs inaugural de la Classe no es llegí fins al dia 11 de setembre de 1817. Des d'aquest moment fins a la seva mort, el 23 de desembre de 1835, Antoni Celles va impartir les primeres classes d'arquitectura que es feien a la Barcelona moderna.

Per la Classe d'Arquitectura de Celles hi passà gent com Josep Buxareu, que intervingué en la primera gran operació immobiliària burgesa a Barcelona, les anomenades Cases d'en Xifré; Josep Oriol Mestres, que treballà en la restauració de les esglésies dels Sants Just i Pastor i de Sant Jaume, en la façana neogòtica de la catedral i en la reconstrucció del Liceu el 1862; Francesc Daniel Molina, autor

* Arquitecta.

de la Plaça Reial; Josep Casademunt, que succeí Celles com a professor d'arquitectura i que dibuixà els famosos plànols del convent de Santa Caterina; i Antoni Rovira i Trias, guanyador del concurs convocat per l'Ajuntament per fer front al pla d'Eixample de Cerdà, aprovat a Madrid.

La Casa Jeroni Juncadella, al número 30 del carrer de Ferran

Josep Fontserè Domènech, un altre arquitecte que apareix en la relació d'alumnes matriculats a la Classe d'Arquitectura en l'etapa d'Antoni Celles, va ser l'autor de l'edifici situat al carrer de Ferran núm. 30, del qual analitzarem alguns aspectes. La seva anàlisi ens permetrà reflexionar sobre la manera com aquella generació d'arquitectes va afrontar el tema arquitectònic de l'obertura de la via transversal, la primera experiència d'esventrament del teixit medieval a Barcelona.

Es tracta d'un edifici destinat a pisos d'habitatge construït l'any 1853 a la moderna via transversal. La iniciativa d'enllaçar la Rambla i el Raval amb la Ciutadella, trencant i regularitzant geomètricament el laberint del teixit medieval, va ser

presa per l'Ajuntament constitucionalista del període 1820-1823, i de l'any 1824 són els enderrocs tant del començament del carrer de Ferran per la banda de la Rambla com dels edificis que havien de deixar lloc a la plaça de Sant Jaume. Tot i que, per causa dels freqüents canvis polítics del moment, el carrer sencer no es va enllestir fins a l'any 1848, el tram que ens ocupa, entre la Rambla i el carrer d'Avinyó, ja era obert l'any 1826. El número 30 té la particularitat de trobar-se just al costat de l'església de Sant Jaume. Aquesta església és la pervivència que ens ha arribat de l'antic convent de Trinitaris, desaparegut arran de la desamortització dels béns eclesiàstics el 1835. Entre els anys 1866 i 1880, quan l'edifici de Fontserè ja era construït, un dels alumnes predilectes d'Antoni Celles, Josep Oriol Mestres, s'encarregà de restaurar i ampliar el temple.¹



Figura 1. Façana del carrer de Ferran

1. Per a les dades històriques sobre aquest edifici, em remeto al *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històrico-Artístic de la Ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, [1987], pàg. 182-186.

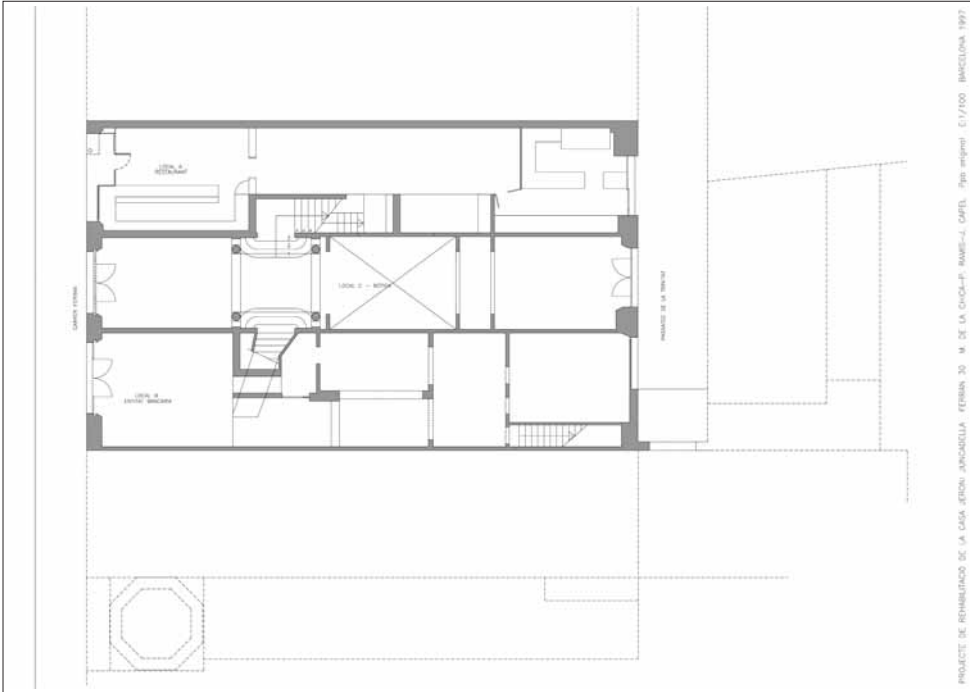


Figura 2. Planta baixa abans de la restauració

Com es pot observar en el plànol de la planta baixa (*figura 2*), l'edifici de Fontserè s'articula planimètricament segons un eix de simetria que l'ordena definint una estructura espacial tripartida: l'obertura al carrer de Ferran s'uneix amb l'obertura al carrer de la Trinitat mitjançant un ample passadís, el qual conté tots els elements comuns de referència vertical de la construcció, com són el pati central, l'escala al pis principal i l'escala a la resta de pisos. És interessant esmentar que les quatre columnes que defineixen l'àmbit més significatiu, aquell en què coincideixen tots tres elements, procedeixen de l'enderrocat claustre del convent de Trinitaris veí. Cadascun dels tres espais en què queda dividida la planta genera les seves obertures al carrer, tant de planta baixa com de les plantes pis, i el resultat, en conseqüència, són dues façanes previsibles. Aparentment, ens trobem, doncs, amb un exemple d'arquitectura del tipus que hem convingut a etiquetar com a neoclàssica o acadèmica, en la qual estem acostumats a considerar que es posa en joc un repertori tancat de recursos arquitectònics segons una estricta i rígida geometria articulada a partir dels inevitables eixos de simetria. L'únic detall que contradiu el clixé és l'aprofitament de les antigues columnes, però podem considerar-ho una anècdota, que no ens porta necessàriament a reconsiderar l'esquema previ. Adjectivant l'incident com a "preromàntic" assegurem l'estabilitat del nostre judici i ja no cal donar-hi més voltes.

No obstant, si observem la disposició planimètrica de la resta de les plantes, per exemple de la planta principal (*figura 3*), ens adonem que les coses no són com aparenten, o com l'arquitecte va voler que creguéssim. En efecte, el solar és molt irregular i no només en planta, sinó volumètricament, perquè hi ha inter-



penetracions amb el temple veí que no afecten totes les plantes de la mateixa manera i, a més, part de la superfície edificada es troba a l'altra banda del carrer de la Trinitat, tampoc a totes les plantes.

L'alçat de la façana al carrer de Ferran ens aclareix una mica més la situació que hem vist en planta: l'edifici de Fontserè cavalca sobre una altra pervivència de l'antic convent de Trinitaris, la capella del Remei, que exhibeix una portalada clàssica de 1585, del mateix segle XVI del qual provenen les quatre columnes interiors ja esmentades.

L'extrema complexitat del solar que troba Fontserè és un denominador comú de totes les actuacions que, durant els anys quaranta i cinquanta, es duen a terme per configurar l'eix Ferran – Jaume I – Princesa. Un per una cosa i l'altre per una altra, cada projecte es presenta com un repte arquitectònic particular i únic. La ingenuïtat del projecte unificador i “modern” de Josep Mas i Vila és abandonada ben aviat i els criteris, aparentment, retornen a una mena de barroquisme en les intencions, per bé que no en la gramàtica. Intentarem aclarir una mica aquest punt retornant a l'edifici.

L'enderroc total previ a la nova construcció, que és una novetat del moment, introduïda com a conseqüència de la racionalització dels processos constructius, no fa net de tots els problemes d'encaix que el lloc presenta per a Fontserè. No només hi ha unes restes que es volen conservar, que són el temple, la capella i algunes columnes del claustre, sinó que la propietat s'estén més enllà del carreró del darrere, però només en dues de les plantes. Com resol l'arquitecte aquesta complicada situació? Interposant el que jo anomenaria una ordenació "subjec-



Figura 4. Planta dels pisos

tiva”, una geometria expressament pensada per a l’usuari, per a l’espectador de l’arquitectura. Si se’m permet la transgressió, una mena de *promenade architectonique avant la lettre*.

En efecte, si tornem a la planta principal (figura 3), en la qual conflueixen totes les irregularitats de la volumetria general, observem que l’eix d’entrada, aparentment tan ben marcat a la planta baixa, no és en absolut el protagonista de l’ordenació real de l’edifici. La seqüència temporal definida per l’entrada del carrer de Ferran, seguida de l’àmbit de les quatre columnes de l’antic claustre (que dona pas a les dues escales, a banda i banda), el pati central i, finalment, la sortida pel carrer de la Trinitat, és molt potent per al qui penetra a l’edifici, però no per a l’ordenació diguem-ne “objectiva” de la casa. El centre de gravetat de l’organització funcional i planimètrica és –com es pot esperar d’una peça de bona arquitectura domèstica moderna i racional– l’escala i el distribuïdor que faciliten l’accés als pisos, nucli vertical que es completa amb un pati que seria com el doble funcional del pati de la seqüència esmentada anteriorment. Observem que aquest nucli vertical funcional ocupa efectivament el centre geomètric real de la planta desplegada, i deixa l’eix “subjectiu” clarament desplaçat cap a l’esquerra. Aquest nucli vertical equidistant resol amb eficàcia l’accés a tots els pisos de les diferents plantes i, a la planta principal, el distribuïdor s’allarga per recollir, d’una banda, l’escala que suposadament donava a un pis principal segregat, i de l’altra, al braç que s’estén per sobre de la porta secundària del temple per enllaçar amb l’annex de l’altra banda del carrer, el qual s’organitza en dúplex per tal d’optimitzar els espais de distribució.



Figura 5. Alçat del carrer de Ferran

La racionalitat d'aquesta solució ha permès que l'arquitecte Julià Capel, que s'ha encarregat de la rehabilitació de l'edifici (1997-1999) i que molt amablement m'ha cedit les imatges per a aquesta comunicació, hagi pogut col·locar un ascensor i augmentar el nombre d'habitatges sense violentar l'arquitectura. El seu encert i la seva intel·ligència ha estat saber 'escollar' l'edifici en què havia d'intervenir. En altres paraules, saber interpretar les intencions de l'autor i utilitzar-les a favor de la nova situació funcional. Un cop desarticulat o –si es prefereix utilitzar un concepte més recent– deconstruït i entès el mecanisme amb el qual Fontserè va muntar el seu edifici, tot sembla fàcil, fins i tot emfasitzar-ne l'efecte tornant a obrir finestres que havien estat cegades. En efecte, a l'hora de potenciar el que més amunt he anomenat "eix subjecti", Fontserè utilitza el recurs d'enfilear les visuals, no només com hem vist que passava a la planta baixa, sinó també en cadascuna de les plantes pis (*figura 6*). S'enfilen les visuals tot al llarg de l'eix suggerit, des de les finestres del carrer Ferran fins a les del carrer de la Trinitat, creuant els espais interiors i el pati central. Aquesta utilització de la geometria per orientar les perspectives de l'espectador de l'arquitectura la traspassa absolutament i no es refereix només a recorreguts exteriors o de connexió de l'interior amb l'exterior: es constitueix, a més, en un mecanisme de "cosit" amb el teixit medieval preexistent que pot observar-se en la majoria de les edificacions que en aquests anys es basteixen a la via transversal. Com podem veure en la fotografia de la *figura 7*, feta des del corredor que comunica el cos principal de Ferran 30 amb l'annex del carrer de la Trinitat, no només la balconera del propi edifici ocupa l'eix del ca-

rrer, sinó també una de les columnes de balconeres de l'edifici de l'altra banda del carrer d'Avinyó.

La utilització del classicisme

Aquest tipus de mecanismes compositius i geomètrics que hem vist que Fontserè posa en joc per tal d'induir uns efectes determinats i molt clars sobre l'espectador-usuari podem observar-los repetidament en les architectures dels seus companys de generació. Un cas extraordinari, però bastant més complicat d'analitzar, és el de la Plaça Reial, de Francesc Daniel Molina, que és un magnífic exemple del que podríem definir més o menys així: l'important no és que sigui simètric, sinó que ho sembli. És més, el fet que realment sigui simètric pot tenir l'efecte pervers de no semblar-ho i d'això se n'ha de ser conscient, precisament per tenir la desimboltura suficient per corregir-ho. La regularitat de la Plaça Reial només és aparent: la irrupció de la seva geometria ideal sobre el laberint de carrerons és molt difícil, però el seu mèrit és que no ho sembla en absolut. L'encaix aparenta produir-se amb una gran naturalitat.

I aquí és on enllaço amb el comentari que he fet més amunt quan apuntava que, en un moment donat, el projecte unificador i "modern" de Josep Mas i Vila per al carrer de Ferran és abandonat i els criteris retornen, en aparença, a una mena de barroquisme en les intencions, per bé que no en la gramàtica. Parlo de barroquisme perquè sempre associem –i penso que ho fem correctament– la geometria dels eixos i de les visuals als criteris escenogràfics de l'arquitectura que anomenem barroca. Tot i així, ni Fontserè ni Molina encaminen els seus sistemes geomètrics cap als mateixos objectius que perseguien Joan Soler i Faneca o Ventura Rodríguez, per exemple, que són arquitectes que es mouen dins la gramàtica clàssica, però des del paradigma barroc. Afinant més la idea, no es tractaria tant dels objectius com de l'espectador, que ja no és el mateix. Fontserè, Molina i la resta d'alumnes de la Classe d'Arquitectura de Celles fan una arquitectura per a un usuari diferent. En aquesta època, a Barcelona no es construeixen monuments ni edificis institucionals com a Madrid, però el que sí

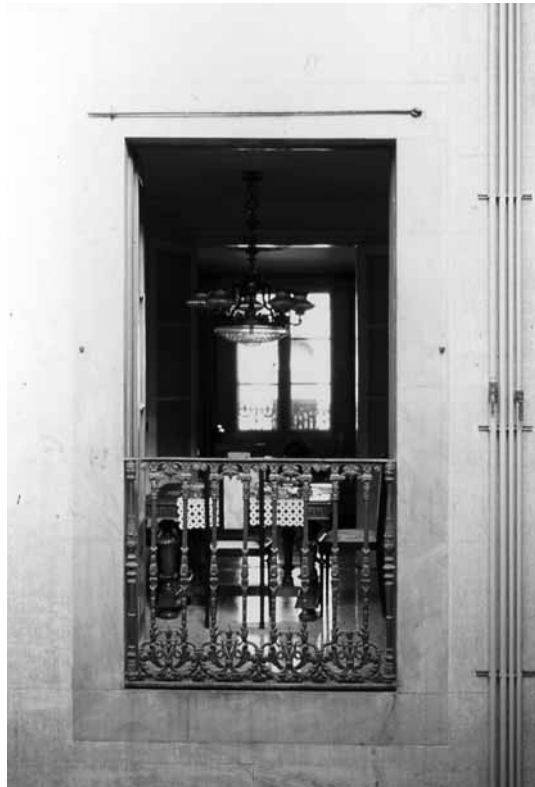


Figura 6. Vista des del pati central



Figura 7. Vista del carrer de la Trinitat

tisfer els usos diversificats de la ciutat moderna, ja no hi ha lloc per a una mirada omnicompreensiva, el nou espectador de l'arquitectura és anònim i múltiple.

Antoni Celles va viure dotze anys a Roma abans de començar la seva tasca de professor d'arquitectura a Barcelona. L'impacte de la Roma barroca va ser important per a ell. La prova són les dues esglésies que tenim notícia que va construir, una al carrer del Carme de Barcelona, que ja no existeix, i l'altra a la Rambla de Sabadell, que encara hi és. Totes dues de planta el·líptica. Celles era un gran coneixedor dels recursos clàssics, que havia adquirit a l'Academia de San Fernando de Madrid. Va estar-se nou anys a Madrid, coincidint amb el període en el qual l'arquitecte Juan de Villanueva anava construint el Museo del Prado i era el director de l'Academia. En els ambients en què Celles es va moure, la vessant "subjectiva" dels mecanismes propis de l'arquitectura clàssica no era un secret. Alfonso Rodríguez G. de Cevallos, en el seu pròleg a la versió castellana del llibre de Giulio Carlo Argan sobre Borromini,² explica l'anècdota següent:

En junio de 1735 llegó a Madrid para diseñar el nuevo Palacio Real el abate Filippo Juvarra. Tomó como delineante a Ventura Rodríguez, joven arquitecto-

que es fa és molta arquitectura residencial. Aquest tipus d'edifici és el protagonista de la reforma i de l'ampliació de la ciutat per la banda del Raval. L'usuari d'aquesta arquitectura és el promotor, llogater o comprador dels nous pisos. El nou personatge és, doncs, el ciutadà modern. I amb ell entra en escena la subjectivitat, com és ben sabut. L'escenografia barroca està basada en eixos i visuals, és cert, però orientats per una mirada grandiloqüent, com a vol d'ocell, la mirada del "príncep", que és capaç d'abastar la forma objectivitzada. L'arquitectura dels alumnes de Celles també respon a eixos i visuals, com hem vist, però la seva intenció va dirigida a la subjectivitat de l'espectador, a orientar el seu recorregut per l'interior de l'arquitectura, a definir les relacions de l'interior amb l'exterior. L'arquitectura es descompon en un sistema de formes articulades, es reparteix en sistemes tipològics pensats per sa-

2. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Francisco Borromini y España», dins Giulio Carlo ARGAN, *Borromini*, Xarait, 1980, pàg. 43-44.

to que bajo su tutela percibió las primeras enseñanzas del barroco tardío italiano [...] Pero Juvarrá no incorporó a su lenguaje únicamente algunos modismos ornamentales de Borromini sino algo más sustantivo como era el efecto del golpe de vista que debía modificar en algunas ocasiones las reglas de la estricta proporción en el manejo de los órdenes clásicos. Así lo oyó de sus labios el marqués de Scotti cuando el abate discutía sobre este punto con Sempronio Subissati a propósito de las proporciones que había que dar a las columnas de la galería del palacio de Aranjuez: “Y el Borromini tan célebre por la bizarría de sus obras observará don Sempronio que se ha alejado algo de las reglas de la proporción usando las de la vista ocular, y la obra suya célebre de la Yglesia nueva de Sn. Phelipe Neri en Roma sirve de prueba evidente de quanto he dicho, porque las reglas rigurosas muchas veces no son las más útiles”.³

Però Borromini i els altres arquitectes barrocs no són l'origen d'aquests coneixements, que són propis de la tradició clàssica més antiga, tot i que cada època els ha utilitzat segons la seva pròpia visió de les coses i dels objectius que es volien assolir. També ho fa Celles, que en el pla d'estudis que presenta a la Junta de Comerç l'any 1815 diu el següent:

Los Arquitectos por medio de la perspectiva conocerán cuanto deben crecer, ó menguar algunas partes de la obra, respecto á la distancia en que deven colocarse del punto de vista, y tambien por la inmediacion de otras partes; así mismo sabran desde luego, que efecto le produzcan, despues de construidas, las tales ú cuales partes dibujadas geometricamente en su diseño, y se desengañaran desde luego, que á las veces hay partes que produciendo buen efecto geometricamente, dan un infeliz resultado, quando se hallan executadas; y otras al contrario que compareciendo mal en un dibujo geometrico, producen buen efecto, vistas en obra desde su respectivo punto de distancia.⁴

Aquesta utilització interactiva, com diríem ara, dels recursos propis de la geometria i de la perspectiva, Celles va desenvolupar-la a partir de la tradició clàssica que va aprendre a Madrid i a Roma, ambdues provinents de l'experiència barroca. Això no vol dir que els mecanismes siguin estrictament barrocs. Les irregularitats dels temples grecs en l'arquitectura clàssica –el que coneixem com a “correcció òptica”– van ser advertides per l'anglès J. Pennethorne cap a l'any 1837. Les desviacions de la línia vertical, que són més evidents, van ser observades i descrites abans, per Cockerell l'any 1810; la inclinació de les columnes, per Donaldson l'any 1829 i per Jenkins l'any 1830. Tot i així, no és fins a l'any 1878

3. Carta del marqués de Scotti al marqués de Villarias, Aranjuez, 14 de mayo de 1746; citada per Cesare GREPPI, *Juvarrá á Madrid*, Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1978, pàg. 183. El subratllat és meu, i així seguirà essent en la resta de textos citats a partir d'aquest.
4. Antonio CELLES, *Plan de Estudios para la enseñanza de la nueva Escuela de Arquitectura que debe abrirse en esta Ciudad de Barcelona, bajo la proteccion de la Real Junta de Comercio de dicha Ciudad*. Barcelona, 6 Septiembre 1815, manuscrit signat, 7 pàgines, BC (Biblioteca de Catalunya), Fons de la Junta de Comerç, lligall CIV, caixa 137, núm. 3.

que Pennethorne publica el seu llibre *The Geometry and Optics of the Ancients*.⁵ Com que aquests descobriments són contemporanis o posteriors a la vida de Celles, hem de concloure que, tot i tractant-se de recursos tan antics com la mateixa arquitectura clàssica, ell els va conèixer a partir de la tradició barroca i també, per descomptat, del seu llibre de capçalera, el Vitrubi, per al qual «la il·lusió òptica debe ser corregida por medio de cálculos». També de Vitrubi és l'observació següent:

El ojo busca una visión agradable. Si no lo satisfacemos aplicando proporciones adecuadas y **compensando adicionalmente los módulos, añadiendo lo que haga falta**, presentamos al espectador una visión desagradable y falta de gracia.

Sobre l'autoritat del Vitrubi no cal insistir gaire. La part estrictament teòrica del pla d'estudis de Celles se centrava en aquest llibre en exclusiva. La resta eren complements contingents. N'hi ha prou amb una cita, d'entre les moltes que podríem espigolar, per deixar clar el criteri de Celles sobre la qüestió:

En cuanto al autor para la enseñanza de la arquitectura así teórica como práctica se seguirá á Vitrubio, obra unica que nos ha quedado de los antiguos, pudiendo decir que todas las modernas son cuasi copias de la misma; pero como en algunas de estas se hallan algunos asuntos tratados con mayor extension y se unen ademas los adelantamientos, que en otros varios se han echo desde que se escribio aquella, por esta razon ademas de la explicacion de Vitrubio se añadira la de dichos puntos entresacados de los escritores de mas autoridad.⁶

El mètode de la modernitat

Aquest tema dels recursos compositius i geomètrics que hem intentat delimitar una mica a partir d'un exemple d'arquitectura construïda, com és l'edifici del carrer de Ferran núm. 30 de l'arquitecte Josep Fontserè Domènech, no és més que un símptoma o indicador –des del meu punt de vista, molt expressiu– d'una manera concreta d'entendre l'arquitectura per part d'Antoni Celles, el qual, justament per aquest motiu, va tenir greus problemes amb els seus patrons, els homes il·lustrats de la Junta de Comerç. Josep Maria Montaner ens ho explica amb la màxima claredat, contextualitzant lúcidament el problema:

L'oposició a la tasca de Celles venia [...] de diferents fronts. Així, si bé alguns mestres de l'élite, recelosos del projecte acadèmic, tenien certa influència des de l'ombra dins la Junta de Comerç (com Renart o Mas), els mateixos

5. Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética 1. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000, pàg. 72.

6. Antoni CELLES, *Discurso que en la Abertura de la Escuela Gratuita de Arquitectura, establecida en la ciudad de Barcelona por la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña dixo el día 11 de Setiembre de 1817*, Barcelona, en la imprenta de Agustín Roca, 1817.

prohoms de la Junta, moguts autònomament per llur visió del tipus d'ensenyament arquitectònic que volien promoure, plantejaven crítiques serioses al pla que Celles duia a la pràctica. És en aquest context de pugna entre dos models d'ensenyament de l'arquitectura al principi del segle XIX que cal situar aquests dos darrers textos [de la Junta i de Celles]. És lògic que trobar el curs de Durand significués per la Junta tenir als ulls un model d'ensenyament molt pròxim al seu projecte ideal. I també és lògic que Celles s'hi oposés clarament.

De fet, un i altres defensaven dos models diversos presents contemporàniament durant tot el segle XIX i que a la llarga s'interfluïren mútuament [...]. La Junta perseguia un model d'ensenyament més tècnic, científic i sistemàtic, que es delimités per cursos i que es pogués valorar per mitjà d'exàmens públics. Celles, en canvi, duia a la pràctica un model que entenia l'arquitectura com a bella art, que es basava en el domini del dibuix i fins i tot en el tractament pictòric dels fons d'alguns plànols, que suportava en l'aprenentatge cas per cas i alumne per alumne, i que es valorava mitjançant concursos i premis. I, tot i que Celles aplicava algunes aportacions metodològiques de Durand [...], rebutjava la càrrega politècnica de l'ensenyament durandià.

Perquè, de fet, Celles seguia el model Beaux-Arts, basat en l'empirisme i els atelièrs, i la Junta perseguia un model proper al politècnic, més científic, sistemàtic i obert a diverses aplicacions. Per això, com a últim recurs, la Junta plantejà a Celles de seguir una versió catalana del pla de Durand.⁷

Una mica més amunt, Josep Maria Montaner havia explicat l'incident concret que va esclatar entre la Junta i el seu professor d'arquitectura amb aquestes paraules:

Un dels moments més transcendents d'aquest dilatat litigi metodològic entre la Junta i Celles fou al principi de l'any 1831, quan la Junta [...] li presentà un programa de l'ensenyament d'arquitectura que considerava més adequat que el del catedràtic. L'esquema de pla que hom li presentà [...] és descaradament un extracte del contingut de les Leçons d'architecture impartides per J. N. L. Durand a l'École Polytechnique de París al principi de segle [...]. Les idees de Durand hi són presentades al peu de la lletra. Immediatament, Celles, que des del primer moment identificà la procedència del text, presentà una llarga carta [...] on demostrava que era imperfecte i inviable per a Barcelona el pla de Durand i tornava a insistir en les directrius marcades per la seva docència des de 1815.⁸

Escoltem el que diu Celles en el seu ofici de resposta de data 31 de gener de 1831:⁹

7. Josep Maria MONTANER, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, pàg. 496.
8. MONTANER, *La modernització de...*, pàg. 490.
9. BC (Biblioteca de Catalunya), ARJC, lligall 104, transcrit per: MONTANER, *La modernització de...*, pàg. 493-495.

[...] Con referencia al oficio de V. S. de 25 de este mes de Enero, con el que se sirve pasarme un escrito o plan de Estudios por el cual debería preparar a mis discípulos para los exámenes públicos de arquitectura, permítame V. S. exponga con el mayor respeto que ansioso obedeceré así que puedan tener mis discípulos los libros del curso de Monsieur Durand que V. S. habrá de tener la bondad de hacer traducir primero al idioma español, respecto que el nuevo plan de estudios que V. S. me ha dirigido es precisamente el de este autor. Pero esta obra, que hace 25 años que la conozco, contiene las ideas generales que se enseñan en la Escuela Politécnica de París, o sea en el Colegio de Ingenieros de Francia, y dicho curso está hecho únicamente para instruir a la ligera a dichos jóvenes, como lo indica el mismo autor. [...] Permítame V. S. que manifieste con veneración que dicho plan no ha sido jamás admitido por las Academias de Europa y a fin que V. S. se convenza de ello, díguese consultar en algunas de dichas corporaciones, acerca de la notable diferencia que hay entre el plan de Durand y el que V. S. y tales Academias han seguido constantemente con óptimos frutos [...]. La arquitectura nunca se ha enseñado en una cátedra con lecciones verbales y sí tan sólo a fuerza de copiar buenos edificios para empaparse de las buenas máximas en que se hallan fundados.

Per fer-nos una idea de l'enorme influència del *Précis des leçons d'architecture* de Durand i per delimitar, en contrast, l'apassionada postura de Celles, introdueixo en aquest punt una entenedora explicació del professor Pere Hereu:

L'École Centrale de Travaux Publics [de seguida convertida en École Polytechnique] es va crear l'any 1794 per donar la formació més ràpida i eficaç possible als enginyers que necessitava l'exèrcit republicà. Es tractava d'un intent d'organitzar amb celeritat un cos d'enginyers militars tècnicament competent i políticament compromès [...]. Dins del programa de l'École Polytechnique, la formació d'arquitectura que s'havia de donar als estudiants es limitava a un sol curs –força dens, cal dir-ho– i es considerava que amb aquesta formació els futurs enginyers havien d'adquirir els coneixements i, sobretot, els instruments conceptuals i metodològics bàsics que els permetessin afrontar la projectació de qualsevol mena d'edifici. A partir d'aquestes premisses, podem entendre que l'ensenyament d'arquitectura que s'havia d'impartir a l'École Polytechnique havia de deixar de banda tot allò que no fos extremament essencial i extremament racionalitzable i reduir-se a una consideració eminentment pragmàtica i “productiva” de l'arquitectura. [...] La composició que Durand preconitza es basa a considerar que l'edifici és el resultat de l'agregació d'un conjunt de parts i que cada una d'aquestes parts és el resultat de l'agregació d'un conjunt d'elements. L'edifici, per tant, és el resultat d'un procés d'agregació, un muntatge, de complexitat creixent, però purament quantitativa. La composició és, doncs, combinatòria i l'arquitectura, art combinatòria. [...] El mètode de Durand, precisament per la seva manca de valors i per la seva productivitat, sembla que representa la resposta més satisfactòria a un moment tan complex ja que garanteix que, sigui quina sigui l'opció tecnològica, formal o ideològica que es vulgui sostenir i sigui quin sigui el programa funcional que s'ha d'afrontar, la seva utilització cor-

recta ha de portar a l'obtenció d'un edifici eficient, ben disposat, ben distribuït. No és d'estranyar, per tant, que el mètode que hem vist néixer en circumstàncies ben particulars –un curs d'un any per a enginyers– adquireixi una dimensió que el portarà a ser la forma d'ensenyament i el mètode projectual dominant tot al llarg del segle XIX i a estendre la seva influència, de vegades de manera ben considerable, fins ben entrat el segle XX.¹⁰

La interpretació de les architectures històriques

Per acabar d'arrodonir aquesta aproximació al pensament arquitectònic d'Antoni Celles com a professor d'arquitectura, he triat, entre els diversos textos que ens n'han arribat, una sèrie tancada de vuit articles apareguts al *Diario de Barcelona* entre els mesos de desembre de 1826 i setembre de 1827, vuit anys abans de la seva mort. Posteriorment a aquests articles, només ens consta la publicació, el mateix any de 1835 en què va morir, de la *Memoria sobre el Colosal Templo de Hércules que se halla en Barcelona*, que és un text de caràcter erudit.

El primer d'aquesta sèrie d'articles es publica el 13 de desembre de 1826 i es presenta com una introducció al tema, el qual es desenvolupa, mitjançant exemples, en els sis articles següents, de gener a juny de 1827. L'últim article, publicat el 14 de setembre de 1827, n'és la conclusió. El tema que Celles presenta és una mena d'introducció a l'eclecticisme arquitectònic, però no des d'una aproximació dogmàtica o simplista, sinó des de la profunda convicció que és possible educar la mirada per tal d'arribar a entendre el llenguatge de l'arquitectura, de cada peça d'arquitectura. Per Celles, no es tractaria de desxifrar els estils històrics i poder després treure'n conclusions directament aplicables als tipus arquitectònics requerits per la ciutat moderna –per exemple, neogòtic per a les esglésies i neoàrab per a les places de toros–, que és el sentit que més tard prendrà aquesta noció d'*architecture parlante* imaginada per Ledoux. Això seria absolutament contrari a l'aversion profunda que hem vist que Celles sentia per la idea de la seriació de l'arquitectura mitjançant l'aplicació d'un mètode. En efecte, els sis articles en els quals desenvolupa la seva idea són plens d'exemples concrets i d'explicacions sobre la manera de mirar-los i d'interpretar-los, cridant l'atenció del lector sobre els recursos que cadascun dels edificis descrits utilitza per tal d'emocionar l'espectador d'aquesta manera o de l'altra. Per exemple, en l'article de 4 de gener de 1827, en el qual escriu sobre els edificis militars, diu el següent:

El castro Pretoriano hecho sobre un cuadrado de 473 varas de lado, presentaba en su exterior un aspecto de terror y de asombro (como los edificios egipcios) por las grandes, sencillas y robustas masas de sus paredes, contrarrestadas con las resaltadas y altas torres cuadradas que las circuián, y tan solo tenia un ingreso, y un corto número de elevadas espilleras y flecheras, hallándose ademas toda la obra coronada de un marcial cornison que terminaba con las mortíferas almenas.

10. Pere HEREU, *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*, Barcelona, Edicions UPC, 1998, pàg. 133-134, 138, 146.

Així, Celles va repassant exemples d'edificis militars en l'article del mes de gener, de construccions funeràries en els dels mesos de febrer, març i abril, d'edificis carcararis en el del mes de maig i de tribunals de justícia en el del mes de juny, sempre tenint molta cura de no establir relacions massa fàcils entre l'estil, que és el llenguatge, i l'arquitectura, que sempre és única i arrelada en el lloc. Tot i que aquest criteri s'observa en cada article, és il·lustratiu l'esquema dels tres articles dedicats a l'arquitectura funerària: el primer descriu les construccions mítiques de referència, que són les piràmides i el Mausoleu; el segon article es dedica als monuments funeraris romans; i el tercer al sepulcre dels Cardona a Bellpuig d'Urgell, que és del segle XVI. Queda clar, per tant, que del que es tracta és d'entendre els recursos i els mecanismes que fan servir les bones peces concretes d'arquitectura, més enllà de la gramàtica dels estils. El 22 de març de 1827 diu el següent:

Con la ligera descripcion [...] del mausoléo erigido por Artimisia, y con lo que se indicó acerca de las graves moles sepulcrales de la Siria, del Egipto y de la Grecia, se dejan bien conocer las magestuosas cuanto filosóficas ideas que los habilísimos arquitectos de aquellos tiempos desplegaron para espresar con apropiadas formas el sentimiento y el dolor que suelen ocasionar el fin de la vida humana, y la incertidumbre de una eterna felicidad.

No es tracta, però, d'un simple exercici de contemplació. Vegem un paràgraf de l'article del dia 18 de febrer:

En vista de cuanto acaba de decirse acerca de las tan caracterizadas obras sepulcrales de la antigüedad siriaca, egipcia y griega, es fácil imaginarse el sin número de sencillas y bellas ideas que aquellas pueden sugerir para apropiarlas á nuestros edificios funebres como son los cementerios, los panteones, los catafalcos, los mausoléos y demas; los cuales al paso que podrán ser hasta de un costo limitado, indicarán con sus masas, formas, perfiles &c., el fin á que estarán destinados.

Aquest és el mètode d'ensenyament que Celles defensava i en el qual va formar els seus alumnes: els educava el gust mitjançant l'exercici continu de la crítica arquitectònica, en la confiança que arribés un moment en què l'alumne fos capaç de respondre als requeriments funcionals, constructius i d'imatge que el lloc li estava sol·licitant amb una *forma* de síntesi, que en definitiva vol dir una *forma* expressiva del lloc, com hem vist que passava en l'edifici del número 30 del carrer de Ferran. Els "llibres" que Celles utilitzava eren, doncs, la mateixa arquitectura, i el que es volia copsar, o "entendre", era el sentit del que "deien", no la gramàtica. Per això calia estar lliure de prejudicis, els llibres (edificis) podien estar escrits en llenguatges (estils) diversos, perquè el *llenguatge de l'arquitectura* va més enllà, és «mudo pero muy significante», diu Celles en el darrer article de la sèrie, el de les conclusions. En el primer article, el de la introducció, deia el següent:

Así es que este admirable arte [la Arquitectura] con relacion á los diferentes climas, usos, ritos, costumbres y materiales, procura hacer útiles, cómodas y sólidas todas las obras, dando al mismo tiempo á sus formas un aspecto agradable.

De dichas diferencias dimanaron los estilos arquitectónicos, siriaco, egipcio, etrusco, griego, romano, persiano, chinesco, gótico, moruno &c., habiendo indudablemente tenido cada uno de ellos su infancia, sus progresos y sus vicisitudes: De las mismas proviene el que cada estilo prepondera á un determinado carácter arquitectónico de gravedad ó de elegancia; de terror ó de nobleza; de asombro ó de ligereza &c. **A la par pues de los idiomas que se presentan mútuo auxilio para espresar las cosas con mayor precision, los diversos estilos arquitectónicos ausilian no poco al filósofo arquitecto á fin de caracterizar con toda propiedad el tal ó cual edificio**, sin salirse de los límites de su peculiar sistema, debiendo con su disposicion y formas anunciar el uso á que está destinado.

Quien analiza **sin prevencion** los edificios de la antigüedad de los países citados, en donde precisamente dichos sistemas tuvieron su origen, queda penetrado de que la mucha solidez representada en grandes y sencillas masas, es la que dá á las obras egipcias aquel carácter de asombro y de admiracion; asi como en la de los griegos la robustez espresada con formas grandiosas, es la que causa su grave magestad. La gentileza y donaire que tienen los monumentos romanos es lo que los hace comparecer elegantes y nobles; finalmente, la mucha esvelteza de los edificios góticos, y la suma delicadeza que se nota en todas partes de los de la China, es lo que dá un aire de grandeza á aquéllos, y de ligereza y gracia á estos. El estilo arquitectónico de la Siria es parecido al de Egipto, asi como el romano lo es al griego, y el gótico al chinesco.

El llenguatge clàssic seria, doncs, com una mena de llenguatge universal amb el qual tothom pot entendre's, com ara vol ser l'anglès o abans havia estat el llatí. En aquest sentit, el llenguatge clàssic era el llenguatge de l'arquitectura i, especialment, el llenguatge de l'aprenentatge de l'arquitectura. Diu Celles en l'article del mes de gener:

[...] cada sistema arquitectónico prepondera á un determinado carácter de gravedad ó de elegancia, de terror ó de nobleza, de asombro ó de ligereza &c., y [...] **sin salirse del gusto de la arquitectura greco-romana** pueden hacerse bellas aplicaciones de las ideas y macsimas que ofrecen los monumentos de Egipto y de la Siria [...].

Un altre tret interessant que m'agradaria ressaltar és la valoració equidistant de tots els estils esmentats per Celles, entre els quals s'inclou el gòtic amb la més gran naturalitat. Més tard, quan Casademunt dibuixi els plànols de Santa Caterina i Piferrer publiqui els seus *Recuerdos y bellezas de España*, tan sols quatre anys després de la mort de Celles, el gòtic es tenyirà d'un sentimentalisme allunyat ja de l'optimista valoració sense prejudicis que en fan Celles i la resta d'il·lustrats que, a partir de la segona meitat del segle XVIII, podem anomenar com preromàntics o pertanyents a un primer romanticisme, entenent el romanticisme com l'altra cara ineludible del pensament il·lustrat. Tot i que aquest tema podria ocupar l'espai d'un altre escrit, no em resisteixo a citar, per acabar, l'últim paràgraf de l'article del *Diario de Barcelona* del dia 24 d'abril de 1827, dedicat a la descripció del sepulcre dels Cardona a Bellpuig, que fa així:

¡Que gloria no adquiriria una corporacion protectora de bellas artes que se tomase la noble empresa de publicar litográficamente y á solo contorno, todas las bellezas de este depósito! las cuales son tan desconocidas de los estrangeros como de ningun provecho para los artistas españoles. Con ellas podria formarse un voluminoso cuaderno que á la utilidad é instruccion unirian la celebridad del héroe y la de su ilustre casa, la de Nolano, y la de los Editores. [signat] Antonio Celles.