

1.2 Antoni Celles: arquitectura, escritos y polémicas

Miriam Cera

Investigadora posdoctoral Juan de la Cierva. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). mcera@geo.uned.es

Resumen

Antoni Celles representa una figura fundamental para el asentamiento de la arquitectura clasicista en el ámbito académico catalán durante el primer tercio del siglo XIX. Junto a su actividad práctica sobresalen su labor docente, como director de la clase de arquitectura en la Escuela de la Llotja, y sus diferentes escritos, marcados por los postulados de las Luces. Esta aportación, unida a la polémica que mantuvo con Antonio Ginesi en el *Diario de Barcelona*, permiten comprender la riqueza y los debates, no exentos de contradicciones, de la arquitectura academicista española de la Ilustración.

Palabras clave: Antoni Celles / arquitectura / clasicismo / debates / prensa / Antonio Ginesi.

Resum

Antoni Celles: arquitectura, escrits i polèmiques

Antoni Celles representa una figura fonamental per a l'assentament de l'arquitectura clasicista en l'àmbit acadèmic català durant el primer terç del segle XIX. A banda de la seva activitat pràctica, sobresurten la labor docent, com a director de la classe d'arquitectura a l'Escola de la Llotja, i els seus diferents escrits, marcats pels postulats de les Llums. Aquesta aportació, unida a la polèmica que va mantenir amb Antonio Ginesi al *Diari de Barcelona*, permeten comprendre la riquesa i els debats, no exempts de contradiccions, de l'arquitectura academicista espanyola de la Il·lustració.

Paraules clau: Antoni Celles / arquitectura / classicisme / debats / premsa / Antonio Ginesi.

Abstract

Antoni Celles: architecture, writings and polemics

Antoni Celles represents a key figure in the establishment of classicist architecture within the Catalan academic sphere during the first third of the nineteenth century. Apart from his architectural works, his teaching experience –as the director of the class of architecture in the Escuela de la Llotja– and his several writings, consistent with the Enlightened ideas, stand out. Such contribution, together with the polemic with Antonio Ginesi in the newspaper *Diario de Barcelona*, provide a better understanding of the richness and the debates, although not exempt of contradictions, of the Spanish academic architecture during the Enlightenment.

Keywords: Antoni Celles / architecture / classicism / debates / press / Antonio Ginesi.

El arquitecto Antoni Celles Azcona (1775-1835) constituye tal vez el mejor exponente del clasicismo catalán durante el primer tercio del siglo XIX. Tras un aprendizaje inicial de la albañilería, oficio que desempeñaba su padre, pero también del dibujo con el escultor Felipe Saurí, y de filosofía y gramática en el colegio de los Escolapios de Barbastro, se dedicó de lleno a los estudios de arquitectura. En este sentido, su formación, que emana de la Ilustración, transcurrió entre Madrid y Roma. Los estudios que desarrolló en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección de Antonio Vargas y Manuel Martín Rodríguez (1797-1803), le permitieron la obtención del título de arquitecto en 1803 y unas sólidas bases de los principios del clasicismo. Más tarde, la Junta Particular de Comercio de Barcelona le concedió una pensión para viajar a Roma (1803-1814), donde se dedicó con entusiasmo al aprendizaje de la arquitectura clasicista, estudiando de primera mano los monumentos de la Antigüedad y los modelos del Renacimiento. Allí, como ha señalado Juan Bassegoda,

a quien seguimos en estas líneas, Celles participó en excavaciones y en la reconstrucción de la Villa Celimontana, así como en la restauración del palacio de España, sede de la Embajada española ante la Santa Sede.¹

Tras la ocupación napoleónica, en 1814 la Junta de Comercio de Barcelona lo propuso como director de la Escuela de Arquitectura de la Llotja –heredera, a su vez, de la Escuela gratuita de Diseño, creada el 23 de enero de 1775 por la misma Junta–, cuya dirección ostentó desde 1815 hasta su fallecimiento en 1835. Para ello, Celles elaboró un ambicioso plan de estudios (1815)² y el 11 de septiembre de 1817 leyó un discurso inaugural al que luego nos referiremos. Su labor como arquitecto –no demasiado extensa–, tuvo como resultado diferentes actuaciones, entre proyectos, reformas y restauraciones de edificios preexistentes y la dirección de las obras del Canal de Urgell, entre 1817 y 1824.³

Más interés tienen, para el tema que nos ocupa, su labor docente y, con relación a esta, sus escritos. Junto a los dos mencionados, Celles redactó un estudio sobre los materiales volcánicos de Olot para la Academia de Ciencias (1820), la memoria sobre el templo romano de Barcelona en 1835,⁴ y diversos artículos publicados en el *Diario de Barcelona* entre 1822 y 1827, en los que, además de exponer su visión acerca de la arquitectura –y, en concreto, sobre el clasicismo–, mantuvo una agria polémica con el arquitecto de origen florentino y vicecónsul de la Toscana Antonio Ginesi (1791-1824).

Luces y arquitectura: la Escuela de la Llotja

La escuela pública de arquitectura en la Llotja supuso un significativo impulso a la cultura arquitectónica de Cataluña. Para su plan de estudios, Celles afirmaba haberse inspirado en diferentes academias de España, Francia e Italia, invocando, al mismo tiempo, la autoridad de Vitruvio, pero también la de Palladio y Alberti, cuestión que sería una constante en todos sus escritos. Como ha señalado Montaner, el arquitecto elaboró un programa que guardaba similitudes con el de la Accademia di San Luca de Roma, pues tras una formación preliminar, dividía la enseñanza en teórico-práctica y práctica, con el fin de dar cabida, en esta última, “a todos los jóvenes de las artes mecánicas, particularmente a los albañiles, carpinteros, canteros, etc., que teniendo poquísimo tiempo y gran escasez de medios, no pueden aprender un tal vasto estudio”.⁵ De hecho, el único requisito que establecía era que los aspirantes a arquitectos prácticos supiesen “leer y escribir medianamente”.⁶ Se trataba, por tanto, de una concepción de la enseñanza arquitectónica abierta y de gran pragmatismo, en la línea del pensamiento ilustrado, de cara a formar, de manera gratuita, al mayor número de alumnos posible.

Esto conllevaba no pocos problemas, relacionados con el desigual aprendizaje de unos y de otros; obstáculos de los que Celles se había mostrado consciente desde el principio,⁷ y que motivaron reproches por parte de la Junta de Comercio en 1824, los cuales excusó lamentando la carencia de docentes y, en concreto, afirmando que:

La mayor parte de mis discípulos son jornaleros que pertenecen a las artes mecánicas y solamente saben leer y escribir y son muy raros los que han saludado el estudio de las humanidades y añadiéndose a esto el no saber hablar los más lengua castellana, es imposible que ni aún puedan sufrir examen público [...] [la escuela] tiene que alimentar a tantos y tantos discípulos de las artes mecánicas que tan solo acuden a dicha escuela un cierto tiempo capaz de instruirles en las partes de sus respectivos oficios de albañil, ebanista, cantero, carpintero, tallista, que tiene relación con la arquitectura [...].⁸

En cualquier caso, el programa de estudios elaborado por Celles, de gran amplitud y que tomaba como referencia fundamental a Vitruvio, además de hacer hincapié en la importancia del dibujo, preveía una sólida base matemática, incluyendo aritmética, geometría, álgebra, trigonometría, cálculo, dinámica, estática, hidráulica, óptica, etc. Todo ello está presente asimismo en su *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* (Barcelona, 1817). En este texto, además de justificar su elección como director de la misma, Celles incidió en el carácter científico de la arquitectura —a la que llegó a referirse como “talismán secreto”—, así como en su utilidad pública.⁹ Esta opinión deriva tal cual del ideario ilustrado, como la crítica directa al barroco decorativo, que Ponz y Ceán calificasen de “churrigueresco”, surgido, a su juicio, como consecuencia de:

el haberse creído profesores, algunos que se han dedicado principalmente a la parte de la decoración, descuidando las mas principales de la ciencia, ha causado ver en sus edificios columnas que nada sostienen, cornisas resaltadas, frontones rotos, adornos insignificantes, construcción bizarra, pocas o ningunas comodidades, y enormes cuanto inútiles gastos.¹⁰

Con este tipo de críticas, Celles se erigía en baluarte del clasicismo, siguiendo la estela de lo establecido desde décadas atrás por la Academia de San Fernando. Para él, al igual que para el resto de ilustrados, la “buena” arquitectura no era una cuestión ni mucho menos accesorio, porque estaba directamente vinculada al progreso de la sociedad.

Durante el siglo XVIII la arquitectura se vio como la manifestación pétrea del desarrollo del país y de sus condiciones de vida, tal y como reflejan los escritos de Cordemoy¹¹ o Warburton¹² y, en especial, las plumas de los filósofos franceses, que la identificaron con las condiciones políticas y con el grado de desarrollo de cada país. Esta tesis, que tomaría forma gracias a autores como Quatremère de Quincy,¹³ gozó de amplia difusión internacional. Entre aquellos que se hicieron eco de la misma destaca, en fecha más tardía, Francesco Milizia, teórico muy seguido por Celles, quien en su *Dizionario delle belle arti* (1797) identificaba, basándose en las tesis enciclopedistas francesas, el lenguaje arquitectónico con las condiciones políticas del país en el que se utilizan y con la huella del genio propio de cada pueblo.¹⁴

Los ilustrados españoles también fueron partícipes de estas ideas, ya que tal como afirmase Jovellanos acerca del arte en general, “el origen y progresos de las bellas artes” eran “un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos”.¹⁵ En concreto, con relación al ámbito de la edilicia, Eugenio Llaguno ya había expresado a finales de los años sesenta cómo “la arquitectura de cada edad es uno de los medios de conocer las ideas y costumbres que en ella prevalecían”.¹⁶

Celles se adhirió por completo a estas opiniones y, además de afirmar con interesada contundencia que “los monumentos de la arquitectura son un termómetro fiel de los grados de elevación o decadencia en que se hallan las naciones”,¹⁷ realizó un breve recorrido por parte de la historia de la edilicia con el que pretendía demostrar su tesis. Mientras que la inexistencia de una arquitectura propia entre los pueblos cazadores-recolectores era expresión de su pereza, indolencia y falta de raciocinio, todo lo contrario sucedía con las civilizaciones antiguas. No obstante, existían claras diferencias entre ellas, pues si bien demostró una gran admiración por la egipcia, dada su grandiosidad y proeza, consideró que “las agigantadas pirámides de Egipto y otros monumentos solo demuestran la vanidad de los que les [sic.] hicieron edificar, y la esclavitud dura en que yacían los pueblos sujetos

a sus dominios [...]”.¹⁸ Por el contrario, los vestigios de la civilización griega eran prueba de “la opulencia y grandeza de sus ciudadanos”, así como de su cultura y civilización y los de Roma permitían calificarla de “capital depositaria del buen gusto de todas las naciones”, algo para él extensible a la Roma de época moderna.¹⁹

Todo ello había de tener su correspondencia en España, donde Celles destacó el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pero también la Aduana de Madrid, el Palacio de los Reales Consejos, la Cárcel de Corte, el Palacio Real de Aranjuez, el Real Colegio del Patriarca y la Real Audiencia de Valencia, la Capilla del Pilar de Zaragoza, el Canal Imperial de Aragón, el –aún por entonces– museo de historia natural y, cómo no, la Lonja de Barcelona. Este elenco manifiesta una concepción del clasicismo algo ecléctica y no del todo coherente y lo sitúa en la estela de los autores ilustrados como Ceán Bermúdez, quien, en las *Noticias de los arquitectos* había establecido una solución de continuidad en la arquitectura española, vinculando la Roma hispánica, el Renacimiento “herreriano” –con Juan Gómez de Mora como último eslabón– y, cómo no, la Ilustración, donde situó a un mismo nivel a Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva. Sin embargo, a diferencia de figuras como Llaguno, Ponz, Jovellanos o el propio Ceán, Celles sí tenía conocimientos reales y sólidos de la arquitectura.

Todo ello evidencia el enorme peso de los postulados difundidos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, establecidos, en muchas ocasiones, por intelectuales como los mencionados.²⁰ De hecho, es bastante plausible que la idea de Celles fuese trasponer el “buen hacer” de esta academia –y del resto de instituciones análogas europeas que había tenido ocasión de conocer– a la Escuela de la Llotja, de cara a enriquecer la arquitectura catalana del mismo modo que, a su juicio, había prosperado la arquitectura de la capital. Para ello proponía un férreo método de aprendizaje, basado en principios como la comodidad, la solidez, la economía, la conveniencia y la belleza, que conllevaba perfeccionar la copia y el dibujo de los diferentes elementos, para luego combinarlos entre sí, de cara a llevar a cabo composiciones propias en un estadio posterior. Todo ello había de hacerse sin perder “nunca de vista la obra de los grandes arquitectos”.²¹

Del hecho de que la denominada durante la Ilustración “restauración” de las artes estaba en curso y era una realidad, dan testimonio párrafos como el que transcribimos a continuación y que, a su vez, muestra tanto una cierta incongruencia en relación con la “decadencia” previa –cuyo comienzo situó a finales del siglo XVI– como, una vez más, un claro alineamiento con el discurso ilustrado:

Yo veo renacer los siglos de oro en que los Mirones, los Praxíteles, y Fidias, animaron los bronceos y mármoles, en que los Briacis, los Timoteos, los Scopas, los Ermógenes, los Vitruvios, los Apolodoros, los Apeles, los Protógenes llenaron de admiración a todos los pueblos cultos, en que los Juanes de Toledo, los Herreras, los Berruguetes, los Becerras, los Velázquez y los Murillos hicieron el honor de su patria. Yo veo reproducirse en los nuevos teatros y academias nuevos Sófocles, Eurípides, Esquilos, Aristófanes, Sócrates y Platones. Yo veo revivir en nuevos liceos nuevos Cervantes, Calderones, Garcilasos, Boscanes, Quevedos, Cetinas, Ercillas. Yo veo... pero ¿qué veo? ¡ah! Veo que los monumentos erigidos en el último siglo indican que la nación va levantándose ya del abismo en que las artes habían decaído a últimos del siglo 16º, en todo el 17º y a los principios del 18º.²²

Asimismo, al igual que hiciese de manera contemporánea Ceán Bermúdez, Celles concluyó su discurso poniendo el foco de la responsabilidad en los gobernantes, capacitados para proteger y fomentar de manera efectiva la arquitectura y, con ello, la prosperidad del país.

Por otro lado, junto a su identificación de la arquitectura clasicista como aquella ejemplar, Celles añadió, dentro de su plan de estudios, a “los siempre alabados góticos”.²³ A pesar de que no desarrolló esta idea, cabe situarla en la órbita de autores como Antonio de Capmany, quien en sus *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792) —obra asimismo patrocinada por la Junta de Comercio— había ensalzado la arquitectura de esta ciudad, demostrando un gran orgullo local.²⁴ En particular, Capmany ponderó la catedral y Santa María del Mar, reconociendo que aunque Barcelona no contaba con edificios “de elegante arquitectura griega desde su restauración o renacimiento en Occidente”, sí poseía construcciones “del orden que llamamos vulgarmente gótico”, capaces de competir con cualquier otra ciudad “de dentro o fuera de España”.²⁵

Celles vs. Ginesi: la polémica en el *Diario de Barcelona*

Junto a los textos mencionados, los artículos en prensa tienen también una relevancia extraordinaria para conocer el pensamiento de Celles y, por extensión, el pensamiento academicista en Barcelona. A partir del siglo XVIII y durante todo el XIX la prensa periódica constituyó una tribuna de opinión excepcional que recogió también puntos de vista sobre las artes en España y los debates en torno a ellas²⁶ y la polémica que Celles y Ginesi mantuvieron en el *Diario de Barcelona* es un claro ejemplo a este respecto.²⁷ Este diario no era desconocido para Celles; con anterioridad había publicado artículos en él, como el dedicado al grupo escultórico de Daoiz y Velarde por Antonio Solá.²⁸ El arquitecto florentino, casi dos décadas más joven que él, si bien se había formado también en los principios del clasicismo, tenía un perfil muy diferente al de Celles, en buena medida como consecuencia de sus viajes por Grecia y Egipto. De hecho, en su *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai maggiori monumenti greci, romani, e italiani del cinquecento* (Florencia, 1813) expuso ideas muy innovadoras que permiten comprender tanto el motivo de la disputa con Celles como las obras —en su mayor parte desaparecidas— de Ginesi. Además de lamentar la preponderancia de Vignola y, tal vez movido por su idea de que “el genio no necesita reglas”,²⁹ expresó la idoneidad de escoger los mejores elementos de cada obra y modelo, de cara a formar un “todo perfecto”. Además, previno ante la excesiva imposición de la Antigüedad, dentro de la cual puso en valor la arquitectura egipcia y etrusca.³⁰

Por ello, cuando en 1818 recibió el encargo de diseñar el cementerio municipal de Barcelona, Ginesi hizo gala, tanto en el pórtico de entrada como en la capilla, de un eclecticismo estilístico que combina la gramática grecorromana y el dórico de Paestum con ecos egipcios. Este encargo y el diseño de un palacio desaparecido detrás de la iglesia de Santa Mónica, llevaron a Celles a estallar contra él, calificándolo, el 17 de abril de 1823, de arquitecto licenciado y —citando a Milizia— cismático, hasta el punto de afirmar cómo

[...] el que se separe pues de esos preceptos hasta el grado de hacer de forma piramidal las casas de habitación, y las capillas de los cementerios enriquecidas con nimios adornos y formadas de partes heterogéneas, tendrá la desgracia de asemejarse a Borromini y a Churriguera [...].

A estos reproches, Ginesi respondió el 30 del mismo mes, refiriéndose a Celles como “crítico asustadizo” y a su opinión en términos de “crítica vaga y maliciosa” y afirmando que:

en obras de gusto cada uno tiene su modo de ver; y no todos alcanzan el verdadero modo de ver por mas que hayan leído el librito que trata de este arte y con el mismo en la mano examinan las obras que se proponen criticar.

Es decir, Ginesi trataba de defenderse rebajando la autoridad de Celles en materia arquitectónica, lo cual reforzó exhortándolo a demostrar sus ideas a través de ejemplos prácticos de arquitectura en lugar de mediante palabras, algo que reiteraría en ocasiones sucesivas, dando a entender que más que arquitecto, el catalán era un mero crítico de arquitectura.³¹

La discusión iría subiendo de tono. El 6 de mayo del mismo año, Celles se referiría a “la puerta sarracena”³² del palacio y a “las tantas licencias antifilosóficas y antiarquitectónicas” de la arquitectura de Ginesi, al tiempo que criticaba los diferentes elementos –muchos, a su juicio, superfluos–, entre ellos, las dimensiones y las distintas formas de las ventanas que, para Ginesi, conllevaban una positiva variedad.³³ Todo ello le llevaría a situar al florentino por debajo incluso de los considerados “heresiarcas”, pues, “Borromini y Churriguera fueron caprichosos, pero originales” mientras que “el Sr. Ginesi los imita en lo 1º, pero no en lo 2º, porque aplicando malamente el carácter griego, cae uno de pesado, fúnebre, innoble &c., mestizo de egipcio-greco-romano; pero tétrico y macilento”.³⁴ Así, la polémica continuaría a lo largo de diferentes artículos, prolongándose hasta el 25 de agosto de 1823, fecha de la última respuesta de Ginesi, que fallecería apenas siete meses después. La dinámica general sería el ataque de Celles –quien, casi autoproclamado como arquitecto y filósofo, al modo de Mengs décadas antes en pintura, no cesaba de invocar las máximas vitruvianas–, con la consiguiente defensa de Ginesi. No obstante, este último pasó al ataque en más de una ocasión, si bien siempre desde una posición defensiva. En este sentido, sobresale la acusación frecuente de cobardía a Celles, quien firmaba con sus iniciales y al que el florentino recomendaba: “rásguese finalmente el velo que cubre estas místicas iniciales de A. C. y el público entonces, y solo entonces, podrá juzgarnos por nuestras mismas obras”.³⁵

La crítica de Celles iba, en todo momento, orientada a censurar elementos que consideraba superfluos y apartados de su idea del clasicismo, opiniones que Ginesi calificaría de “impertinentes puerilidades” y actitud que juzgó como “dicción maliciosa, despreciante, irónica y del todo apartada del verdadero estilo de una crítica razonada”. Por otro lado, si bien el florentino se escudaba en haber seguido el gusto del comitente,³⁶ no dejó de apoyar la idoneidad de sus propios diseños y de reiterar su idea de que “a las partes nunca se ha de sacrificar el todo”.

Uno de los puntos principales de conflicto fue la inclusión de elementos decorativos de origen egipcio, que Celles, casi equiparándolos a la denostada “máscara churrigueresca”, calificaba de “máscaras piramidales” y, para reforzar su crítica, afirmó:

[...] solamente le contesto que las habitaciones piramidales tuvieron lugar en Egipto en donde, por fanatismo, los siervos que mas amaban a sus señores, se sepultaban con ellos durante su vida; por lo que se echa de ver que su problema solo pudiera ser aprobado por corporaciones de naciones de esclavos, pero no de aquellos de pueblos libres.³⁷

A ello, Ginesi le respondía desvinculando a los artistas de las condiciones de vida del país en el que obraron, pues, a su juicio, “en los países en que se entroniza la libertad, y en los que reina el despotismo, los que son verdaderos artistas ven, piensan, escriben y juzgan los monumentos de las artes del mismo modo”.³⁸

Para Celles, junto al recurso a elementos de origen egipcio, resultaba asimismo nociva su combinación con otros grecorromanos y, de manera general, la idea de formar un “todo perfecto” a través de la mezcla estilística propugnada por Ginesi, a quien el ilerdense acusaba de “no querer” descon-

tentar a los egipcios, a los griegos y a los romanos, y por lo mismo toma de sus monumentos cuanto se le antoja para los suyos, hasta el grado de hacer desaparecer la parte filosófica del arte.³⁹ Ginesi se opuso a esta visión puesto que, bajo su punto de vista, si bien era necesario estudiar a arquitectos y tratadistas, la perfección iba ligada a la originalidad.⁴⁰ Es obvio que esta idea era rechazada de lleno por Celles, para quien dicha máxima equivalía a dar la espalda a los arquitectos clasicistas, cuyos principios, según su criterio, Ginesi había obviado por completo:

Siga V. pues enhorabuena dándonos relación de sus méritos y servicios que esto será mayor motivo para apreciar mucho más las bellezas traídas del Egipto y de la Grecia, y aún sería muy bueno publicarlás entre nosotros para excusarnos el registrar las voluminosas cuanto apreciables obras de Denon, de Stuard [sic.], de Leroi [sic.] y de otros, ya conocidos en estos países, bien que en ellos se estudien las obras de Vitruvio, de Palladio, de Serlio, de Vignola y de otros autores que para V. son unos demasiado rancios, otros excesivos filósofos, y algunos sobrados críticos [...] las obras que se vayan aquí ejecutando sin el freno filosófico nos facilitarán el no tenernos que romper los cascotes con las trabas con que también se dejaron ligar los Herreras, los Blais, los Villanuevas y otros bonachones españoles al hacer las obras del Escorial, la casa de la Diputación de esta capital, el Museo de pintura de Madrid y otros muchos edificios nacionales, pudiendo ya arrinconarse la filosófica obra vitruviana, el arte de ver de Milicia y la poética de Horacio &c [...].⁴¹

Por su parte, Ginesi rechazó este tipo de críticas, que ya con anterioridad había calificado como más fruto del fanatismo y de malicia que “de celo a favor de los adelantos” y reiteraba cómo la mayor parte de las opiniones de Celles eran “injurias” que “no forman crítica ni merecen contestación”. Además, se defendía afirmando seguir a los “antiguos” y acusándolo de no haber demostrado en su arquitectura nada de sus inflexibles opiniones:

[...] Si a su modo de ver tantas veces durmieron los antiguos Palladio y otros celeberrimos arquitectos, de quienes saqué tantos ejemplo[s], confieso ingenuamente que mi gloria es el dormir y desvariar con estos ilustres luminas de las artes, más pronto que el seguir los consejos de quien no nos dio hasta ahora en sus obras muy felices pruebas de sus teorías.⁴²

Celles salía del paso aseverando que su intención “[...] no es ni ha sido el solo criticar; elogiar lo bueno y manifestar los desvíos, es el fin que me he propuesto [...]” y, para demostrarlo, a su manera, dedicó algunos elogios a la capilla del cementerio, a los que siguieron sus ya habituales reproches:

En prueba de cuanto acabo de decir sepa dicho Sr. que, si toda su casita tuvo que criticarse, por su fúnebre, caprichosa e incorrecta decoración; extravagante cuanto incómoda conveniencia; y fatigada cuanto costosísima construcción, no sucede así con algunas, aunque pocas partes, de la capilla del cementerio, prima hermana de dicha casa: Atención pues. Las colu[m]nas del pórtico y las que sostienen la semicúpula producen bello efecto, están bien situadas, y en verdadera función son apropiadas al objeto: el techo de dicho pórtico es bueno y la curvatura con que termina la capilla sobre proporcionar comodidad es graciosa; la semicúpula es muy del caso; la altura de la iglesia con respecto a su ancho y a su objeto es acertada.

¿Es esto criticar o elogiar? Pero si las demás columnas son inútiles; si los casetones son muy mezquinos con relación al carácter de la obra, si las fajas de los mismos no apoyan sobre los macizos, si las [sic.] florones no vienen a pelo, si los nichos son tan raros como los sarcófagos y, finalmente, si hay un complejo de partes heterogéneas, superfluas, caprichosas, mal aplicadas e incorrectas, eso ¿será ya

criticar por envidia? Las casitas de los custodes del cementerio serían apropiadas al objeto sin las inútiles columnas y aquella extravagante farsa piramidal. Pero lo que es verdaderamente ridículo es aquel grupo de cuatro columnas no aisladas ni empotradas, que con su informe cornisa, monstruosos frontones mortuorios y antefisas pesadísimas, con mil zocalillos y guirimbainas que las rodean, sostienen a la fin una pobre cruz de madera.⁴³

Todo lo visto hasta ahora evidencia que ambos arquitectos mantenían posturas irreconciliables con respecto al clasicismo en particular y al buen hacer arquitectónico en general, lo cual los llevó a un cruce de reproches que se repetían una y otra vez. Sin embargo, la virulencia del tono con el que se expresó Celles pudo estar relacionada con otros motivos. En concreto, cabe pensar que en su parecer pesase también un nacionalismo que le llevaba a rechazar el recurso a arquitectos extranjeros.

Ginesi lo acusó en más de una ocasión de envidia y, si bien no tenemos posibilidad de confirmar tal extremo, sí son evidentes las repetitivas alusiones al “amor nacional” y al patriotismo expresadas por Celles; de hecho, en el artículo publicado el 21 abril de ese mismo año, expresó:

No duda el excelentísimo Ayuntamiento que el amor nacional quedaría vulnerado siempre que S. E. no se sirviese de los talentos de los españoles y mayormente de sus gobernados, quienes tendrían la mayor complacencia aun de rivalizar con los artistas extranjeros; y sin embargo que los nacionales sufrirán un bochorno si sus votos no fuesen escuchados, les quedaría la satisfacción de no haber merecido el ser atendidos.

Está claro que el ánimo de Celles era que las comisiones públicas –y, a ser posible, también las privadas– recayesen en arquitectos españoles. Estos, eran para él, no solo más modestos,⁴⁴ sino también, a un mismo tiempo, “amantes de los adelantos extranjeros” y capaces de “desechar todo lo que no es razonado, aunque traído de fuera del reino”.⁴⁵ Quizás el hecho de que el Ayuntamiento hubiese recurrido a un arquitecto de origen foráneo para proyectos como el del cementerio estimuló la animadversión por la producción de Ginesi, a quien, por cierto, Celles se refirió en buena parte de las ocasiones como “extranjero”.⁴⁶ Esta postura coincide justo con el reproche que desde décadas atrás tuvo lugar en el seno de la Real Academia de San Fernando, al fomento del –en palabras de Sambri-cio– “colonialismo” por parte de arquitectos extranjeros, promovido, en ese caso, por los primeros borbones.⁴⁷ Dicho rechazo perduraría en el tiempo y se vería perpetuado de manera contundente dentro de la historiografía arquitectónica, tal y como reflejan las páginas dedicadas a los arquitectos de las Luces que Ceán redactó para las *Noticias* de los arquitectos.

Volviendo a Celles, quien, como arquitecto tenía aún más intereses en juego, su ánimo último parecía ser el demostrar “[...] la notabilísima diferencia que hay entre la buena arquitectura española a la bastarda y antifilosófica [extranjera] con que se quiere alucinarlos”. Para ello, destacó los esfuerzos por:

[...] recordar las bellezas de no pocos edificios españoles, que hasta la malignidad extranjera ha querido denigrar, procurando así hacernos esclavos de sus producciones en todos los géneros y aumentando entre nosotros el número de los apasionados por sus obras, con menoscabo de nuestros adelantos, hasta el grado de preferir indistintamente las extranjeras a las nacionales. Que nosotros aplaudamos y aún estudiemos en las superiores producciones venidas de afuera reino, esto es muy laudable; pero que no critiquemos las que lo merecen sería debilidad y señal de ser admiradores de las mismas y dar lugar a que la multitud diera ascenso a elogios prodigados tan sencilla e incautamente, cuanto procurados con suma sutileza.⁴⁸

Celles hacía así gala de un patriotismo que caracterizó a los intelectuales españoles de la Ilustración, los cuales fueron protagonistas de la eclosión de la idea de “nación española”, en un sentido cultural, que precedió a su caracterización jurídica.⁴⁹ La opinión de Ginesi iba por otro lado, no solo como consecuencia de su origen florentino, sino también debido a un aparente desinterés por el patriotismo en cualquiera de sus vertientes, ya que llegó a afirmar que:

poco igualmente interesar puede a los verdaderos amantes de las artes la patria de los artistas, pues animados solamente del amor de lo bello y sublime de aquellas, consideran que su patria (artísticamente hablando) es el mundo, y que sus obras pertenecen indistintamente a todo el género humano.⁵⁰

¿Era este un alarde de oportunismo con la idea de recibir más encargos en España? No lo parece, sobre todo si pensamos en la desvinculación que había hecho entre la arquitectura de cada país y el carácter del mismo. Además, en su último escrito, Ginesi parecía querer trascender las tradicionales rivalidades nacionales que han caracterizado y caracterizan todo tipo de manifestaciones –no solo culturales– casi hasta la fecha:

Fue un tiempo (no lo negará el Sr. A. C.) en que la Italia sentóse en su trono legislador en artes de todos los pueblos del universo. Presentemente sé que vivimos otros días; felices días en los que las naciones son mutuamente discípulas y maestras, y atentas solo al grande objeto de la ilustración universal, parece intentan borrar los límites, con los que la casualidad las dividió.

Mas en este siglo de fraternidad y de luces será laudable que hombres que aparentan amor a la virtud y conocimientos procuren sembrar todavía entre los pueblos de la tierra la despreciable cizaña, y por pequeños intereses intenten despertar todavía las miserables pasiones que han atrasado en varias épocas los humanos conocimientos. No hablo de mi, hablo en general; mas si este sistema despreciable es útil a las miras del Sr. A. C., no crea por esto insultarme llamándome a boca llena extranjero, pues así como tendría a mucho honor el haber nacido de este generoso pueblo español, estoy muy lejos de quejarme de la suerte por la patria que me ha cabido.⁵¹

Estamos, por tanto, ante dos arquitectos de posturas muy alejadas, tanto en su pensamiento arquitectónico como desde el punto de vista ideológico. Acaso, de no haber fallecido Ginesi de manera tan prematura, el debate podía haberse prolongado, pero resulta poco probable pensar que sus opiniones se hubiesen acercado.

No obstante, entre 1836 y 1837, ya fallecido Ginesi, Celles, quien continuó escribiendo para el *Diario de Barcelona* –donde por estas fechas ya solía firmaba con su nombre completo– comenzaría a demostrar un aprecio por lo egipcio con menos ambages. En concreto, de cara a encontrar modelos para ciertas tipologías arquitectónicas. A este respecto, en un artículo publicado el 13 de diciembre de 1836 –desprovisto de firma–, declararía:

Atentas observaciones acerca [de] diversas obras de Babilonia, de Persópolis, de Tebas, de Menfis, nos indican que en cuanto al carácter son muy parecidas, y que también sus sencillas e imponentes formas pueden aplicarse con muy buen éxito a ciertos edificios modernos, para caracterizarlos más marcadamente.

Poco después, dentro del mismo artículo, aclaraba a qué tipologías se refería: tribunales de justicia, edificios sepulcrales, cárceles y aquellos destinados a la milicia. El motivo de su idoneidad residía en que de cara a que inspirasen:

respeto o asombro, terror o temor, basta que el filósofo arquitecto aplique a los mismos aquellas ideas y máximas que más le convengan para producir el tal o cual efecto, las cuales podrá deducir del análisis de los monumentos del Egipto y la Siria.⁵²

Esto no quiere decir que los diferentes estilos arquitectónicos –para él, “siriaco, egipcio, etrusco, griego, romano, persiano, chino, gótico, moruno &c.”–, hubiesen dejado de estar vinculados al carácter de su pueblo. Más bien, Celles, poniendo como ejemplo los préstamos y transferencias lingüísticas entre los diferentes idiomas, proponía enriquecer la arquitectura escogiendo de cada estilo aquella forma más adecuada al carácter de la tipología concreta.⁵³ Ahora bien, tanto en el citado artículo de 13 de diciembre, como en el sucesivo, publicado a fecha de 4 de enero de 1827, especificaba cómo todo ello había de llevarse a cabo “sin salirse” del gusto propio del sistema arquitectónico de cada país y, en concreto, en España:

sin salirse del gusto de arquitectura grecorromana pueden hacerse bellas aplicaciones de las ideas y máximas que ofrecen los monumentos de Egipto y de la Siria, apropiándolas a nuestras cárceles y tribunales de justicia; a las obras sepoderales [sepulcrales] y a las de la milicia.⁵⁴

Sin duda, la tipología que más interés le despertaba –pese a las críticas que profirió contra la arquitectura de Ginesi– era la forma piramidal. Este interés que, de manera incipiente podría ser anterior,⁵⁵ se vio desarrollado en el artículo de 18 de febrero de 1827, consagrado de manera exclusiva a esta forma. No obstante, en él, Celles destacó su uso por parte de otras civilizaciones, entre ellas la griega, centrándose en el ejemplo del mausoleo de Halicarnaso. Este vínculo con la civilización griega de seguro justificaba, a sus ojos, el recurso a este tipo de formas y, de hecho, lo hizo extensivo a la romana en otro artículo publicado el 22 de marzo de ese mismo año. A pesar de que no llegó a defender una mezcla estilística a la manera de Ginesi y, pese a los límites que él mismo se imponía dentro del clasicismo, no cabe duda de la evolución perceptible a lo largo de todos estos escritos.

* * *

En definitiva, las cuestiones que –de manera somera y cuyo interés las hace susceptibles de estudios ulteriores– hemos apuntado aquí reflejan, por un lado, el perfil de Celles como arquitecto, docente y teórico, prototípicamente ilustrado, tanto en sus virtudes como en sus fallas –relativas estas a cierta incoherencia en partes de su discurso– y, por el otro, la evolución de su pensamiento arquitectónico, al calor de las enormes transformaciones operadas durante unas primeras décadas del siglo XIX que despedían a un ya caduco Antiguo Régimen. Todo ello hace de él una figura de suma importancia para comprender el devenir de la arquitectura academicista española y los vínculos entre instituciones de la talla de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

NOTAS

1. Bassegoda Nonell, 1999: 20. Sobre la reforma del palacio de España véase García Sánchez, 2007-2008: 307–317.
2. Bassegoda Nonell 1973: 120–127.
3. A este respecto véanse Bassegoda Nonell, 1974: 67–70, y Bassegoda Nonell, 1999, *op. cit.*
4. Antoni Celles, *Memoria sobre el colosal templo de Hércules que se balla en Barcelona*, manuscrito firmado el 31 de octubre de 1835. Archivo del Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona. Publicado en Bassegoda Nonell, 1974, *op. cit.*
5. Antoni Celles en Bassegoda Nonell, 1973, *op. cit.*: 121. Montaner, 1990: 443.
6. Bassegoda Nonell, 1973, *op. cit.*: 126.
7. *Ibid.*
8. Montaner, *op. cit.*: 446–447.
9. Celles, 1817: 9.
10. Celles *op. cit.*: 5.
11. Cordemoy, 1714: 241–243.
12. Warburton 1757, t. III: 292–293.
13. Quatremere de Quincy, 1788: 109.
14. Milizia, 1797, t. I: 38.
15. Jovellanos, 2013: 257.
16. Llaguno y Amírola, y Ceán Bermúdez, 1829, t. I: 48.
17. Celles *op. cit.*: 17.
18. Celles *op. cit.*: 12.
19. Celles *op. cit.*: 14–16.
20. Las consecuencias de que académicos como los mencionados se erigiesen en “portavoces de un nuevo estilo que marginaba la teoría arquitectónica” han sido estudiadas por Sambricio. Sambricio, 1986: 77 y ss.
21. Celles *op. cit.*: 24.
22. Celles *op. cit.*: 30–31.
23. Bassegoda Nonell, 1973, *op. cit.*: 125.
24. Otros autores como Jovellanos –y, siguiendo a este, Ceán– mostraron también un gran aprecio por el gótico, en su caso, en parte debido a su acercamiento a las fuentes británicas.
25. Capmany, 1779-1792, t. III: 371–372.
26. Úbeda de los Cobos, 2001: 129–140; Crespo Delgado 2004: 335–370 y 2015: 199–215.
27. Esta polémica ha sido estudiada por diversos autores, entre ellos. Montaner, *op. cit.*: 602–606.
28. *Diario de Barcelona*, 24 de agosto de 1822. La lista de dichos artículos se encuentra en Montaner, *op. cit.*: 567, y Bassegoda Nonell, 1999, *op. cit.*: 28.
29. “Come mai Palladio, e Scamozzi, che hanno saputo scegliere l’ottimo dalla Romana Architettura, comporlo, e depurarlo talvolta, che tanto brillarono nelle lor Fabbriche per l’eleganza, per la dignità, pei profili facili, e ben contrapposti, sono restati al disotto del Vignola, il quale ha ottenuto a preferenza loro la privativa in quasi tutte le Scuole d’Europa?”. Ginesi, 1813: 5.
30. Nella mancanza pertanto d’un tipo perfetto, si presenta naturalmente l’idea di scegliere da molti il migliore, esaminarlo, depurarlo con sano criterio, e formarne un tutto perfetto; operazione di facile assunto a prima vista, ma di difficilissima, ed incertissima esecuzione”. “[...] io credo che il miglior metodo da seguitarsi per chi ha vero ingegno sia quello d’esaminare i più bei monumenti di Grecia e di Roma, e le opere dei trattatisti più accreditati senza spirito di parte, o di prevenzione, e senza lasciarsi imporre di troppo dall’antichità [...]”. Ginesi, 1813: 6.
31. “[...] si tanto [le] interesa la conservación del buen gusto, no tiene mas que manifestar sus obras (arregladas como lo serán sin duda al arte de ver) y el público acostumbrado a dejarse llevar mas de los hechos que de las palabras por aquellas solas juzgará de sus buenas razones”. *Diario de Barcelona*, 30 de abril de 1823.

32. El término “sarraceno”, fue muy empleado durante el siglo XVIII para referirse a lo árabe, musulmán e incluso a lo bizantino, como evidencia el *Diccionario* de Terreros en el que se define como “árabe de la Arabia” (Terreros y Pando, 1786-1788, t. III: 442). Este término tenía ya desde el siglo XVI, un alto contenido peyorativo, y gozaría desde un punto de vista internacional, de gran difusión en Francia y sobre todo en Inglaterra (Mateo 2003: 9–22). El hecho de que, en 1823 –momento en el que ya algunos autores recurrían a términos más despreciados como “muslimes”–, evidencia la clara connotación negativa con la que Celles lo empleó.
33. *Diario de Barcelona*, 12 de mayo de 1823.
34. *Diario de Barcelona*, 6 de mayo de 1823.
35. *Diario de Barcelona*, 25 de agosto de 1823.
36. “Y sepa finalmente que si se han hecho y deshecho algunas cosas ha sido no por forzosa precisión sino a voluntad del dueño de la casa, el que tuvo a su buena conveniencia para mandarlo así, y es bastante generoso por hacerme la justicia de manifestar que en toda variación hemos venido cuasi siempre a parar en mis primeros proyectos, y que se halla muy cómodamente (como varias veces me ha manifestado) en esta su nueva casa tan falta de comodidades según el parecer del Sr. A.C.”. *Diario de Barcelona*, 18 de julio de 1823.
37. *Diario de Barcelona*, 30 de junio de 1823.
38. *Diario de Barcelona*, 18 de julio de 1823.
39. *Diario de Barcelona*, 30 de junio de 1823.
40. “[...] estoy íntimamente persuadido que el visitar los monumentos de las épocas felices (medio siempre recomendable por llegar a la perfección) es lo mas de las veces muy ineficaz por siquiera a la mediocridad, y bastante espinoso para lograr por su medio una razonable originalidad sin la que vano es el nombre de *bellas artes*, y no hay verdaderos artistas. Antonio Ginesi. *Diario de Barcelona*, 18 de julio de 1823.
41. *Diario de Barcelona*, 30 de junio de 1823.
42. *Diario de Barcelona*, 18 de julio de 1823.
43. *Diario de Barcelona*, 13 de agosto de 1823.
44. “Cuyas producciones públicas no le envanecen como al extranjero”. *Diario de Barcelona*, 6 de mayo de 1129.
45. *Diario de Barcelona*, 17 de abril de 1823.
46. Ginesi era consciente de ello, lo cual le llevó, como hemos mencionado, a acusar de envidioso a Celles, quien trató de excusarse de este modo: “No solo es debilidad sino delirio el afirmar que las razonadas críticas sean mas bien efecto de envidia que de buen deseo en beneficio de los adelantos. Es muy absurdo el suponer que por medio del artículo de bellas artes de 21 de abril último se pretendiese excluir al Sr. Ginesi de comisión alguna, siendo aquel una mera exposición dirigida al Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, en la cual se le rogaba se sirviese invitar a los artistas nacionales, *que anhelan rivalizar con los extranjeros*, a fin que (todos a una) pudieran hacer los proyectos de la plaza de la Rambla y el de la fachada de las casas Consistoriales”. *Diario de Barcelona*, 30 de junio de 1823.
47. Sambricio, 1986: 166.
48. *Diario de Barcelona*, 13 de agosto de 1823.
49. La bibliografía relativa a la creación de una “cultura nacional” es muy abundante. En ámbito literario sobresale, entre otros, Álvarez Barrientos, 2004: 101–114.
50. *Diario de Barcelona*, 18 de julio de 1823.
51. *Diario de Barcelona*, 25 de agosto de 1823.
52. En esto, el arquitecto refleja un claro conocimiento del impacto de la literatura de viajes en el pensamiento arquitectónico europeo; fenómeno de gran importancia desde la segunda mitad del siglo XVIII, que se encuentra en los orígenes del pre-eclecticismo arquitectónico de comienzos del siglo XIX. La cuestión es estudiada, entre otros, por Szambien, 1989.
53. Habiendo tenido, sin duda, cada uno de ellos su infancia, sus progresos y sus vicisitudes. De las mismas proviene el que cada estilo prepondera a un determinado carácter arquitectónico de gravedad o de elegancia; de terror o de nobleza; de asombro o de ligereza. A la par de los idiomas que se presentan mutuo auxilio para expresar las cosas con mayor precisión, los diversos estilos arquitectónicos auxilian mucho al filósofo arquitecto a fin de caracterizar con toda propiedad el tal o cual edificio, sin salirse de los límites de su peculiar sistema, debiendo con su disposición y formas anunciar el uso a que está destinado. *Diario de Barcelona*, 13 de diciembre de 1826.
54. *Diario de Barcelona*, 4 de enero de 1827.

55. A este respecto y por citar dos ejemplos, el archivo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona cuenta, en primer lugar, con un dibujo de 1833 y anónimo de la clase de arquitectura de la Lonja. El tema había sido propuesto por el propio Celles: “Proyecto de panteón para colocar los preciosos restos del augusto Rey Don Fernando VII y su augusta prole. El carácter de tan digno monumento será fúnebre, pero majestuoso al mismo tiempo, y se procurará que por sus dimensiones se pueda ejecutar”. Tanto este dibujo como otro relativo a la sección del panteón Real propuesto como ejercicio a los mismos alumnos ese año, representan sendos monumentos configurados de forma piramidal. Bassegoda Nonell, 1974, *op. cit.*: 52–53.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2004). “Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España”. En: Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria, historia de la literatura*, pág. 101–114. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1973). *Los maestros de obras de Barcelona*. Barcelona: Editores técnicos asociados.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1974). *El templo romano de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1999). “Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 88, pág. 20.
- CAPMANY, Antonio (1779-1792). *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona* (t. III). Madrid: Antonio de Sancha.
- CELLES, Antoni (1817). *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 dijo el día 11 de setiembre de 1917 don Antonio Celles y Azcona, director de aquella escuela, y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando*. Barcelona: Imprenta de Agustín Roca.
- CORDEMOY, Jean Louis (1714). *Nouveau traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs, aux ouvriers, et à ceux qui font bâtir* (2ª ed.). París: Jean-Baptiste Coignard.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2004). “De arquitectura y arquitectos en los papeles periódicos anteriores al 1808”. *Boletín de arte*, núm. 25, pág. 335–370.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2015). “Lectores y noticias sobre bellas artes en los papeles periódicos españoles de la Ilustración”. En: José María Mestre Mestre, Manuel Antonio Díaz Gito, y Alberto Ferrer (eds.), *Francisco Mariano Nipho: El nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, pág. 199–215. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Diario de Barcelona* (1822-1827).
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge (2007-2008). “La intervención del arquitecto Antonio Celles en las reformas del Palacio de España en Roma (1814-1815)”. *Locus amoenus*, núm. 9, pág. 307–317.
- GINESI, Antonio (1813). *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai maggiori monumenti greci, romani, e italiani del cinquecento*. Florencia: Pietro Allegrini e Compagni.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (2013). “Descripción de la catedral de Palma”. En: Daniel Crespo Delgado, y Joan Domenge Mesquida (eds.), *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, pág. 257. Madrid: Akal.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, y CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (t. I). Madrid: Imprenta Real.
- MATEO, Matilde (2003). “En busca del origen del Gótico: El viaje de Thomas Pitt por España en 1760”. *Goya*, núm. 292, pág. 9–22.
- MILIZIA, Francesco (1797). *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica da Francesco Milizia* (t. I). Bassano.
- MONTANER, Josep María (1990). *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- SAMBRICIO, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España-Instituto de Estudios de Administración Local.
- SZAMBIEN, Werner (1989). *Le musée d'architecture*. París: Picard.

TERREROS Y PANDO, Esteban de (1786-1788). *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana* (t. III). Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Aldeasa.

WARBURTON, William (ed.) (1757). *The Works of Alexander Pope, Esq. in Nine Volumes, Complete, with His Last Corrections, Additions, and Improvements; As They Were Delivered to the Editor, a Little Before His Death, Together with the Commentary and Notes of Mr. Warburton* (t. III). Londres: A. Millar.