

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Filosofía y Letras

El Cenotafio a Newton

Un discurso en torno a la imagen funeraria
y masónica

Especialidad en Historia del Arte

Presenta:

MIGUEL ÁNGEL ROSAS RIVERA



Universidad Nacional
Autónoma de México

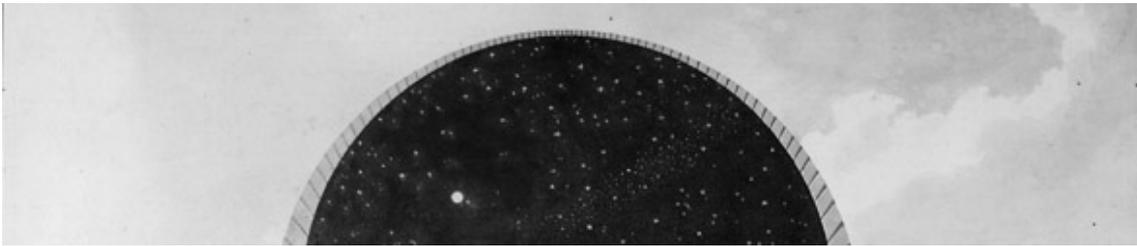


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



A mi preciosa madre y a mis queridos amigos: Ovidio, Mónica, Melanie, Claudia, David y Donají: Gracias por las largas charlas, los cigarrillos y su amistad.

Con especial admiración y cariño a:

Jorge Alberto Manrique, Hugo Antonio Arciniega, Julieta Ortiz Gaitán, Linda Báez Rubí, Eduardo Báez y Martha Fernández, maestros y amigos queridos. Mil gracias por su infinita paciencia.

Boullée, tu arquitectura es un discurso que mira a los extremos, contigo, la geometría se ha vuelto misterio, ahora es un laberinto, donde todo se vuelve luz y sombra. Contigo, hay que volver a entender la arquitectura, acercarnos por otros medios. Tu esfera nos invita a ver sus volúmenes en un espacio que nos hechiza, que nos envuelve, donde todo es un acto relativo. Contigo, la mirada se pierde, ya no está más, ya no pertenece al tiempo, tu esfera se comprende sin saber a donde, sin saber por qué, tan simple como eso, tan complejo como eso.

Miguel Ángel Rosas.

7 junio 2007
Ciudad de México.

ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo 1: El hombre, el arquitecto.	
1.1 Étienne-Louis Boullée (1728-1799)	16
1.2 Sphaira: totalidad y perfección	21
1.3 Ruptura clasicismo antropomorfo	23
1.4 La Cabaña Primitiva	24
1.5 La Arquitectura como idea	25
1.6 Arquitecto-pintor	26
Capítulo 2: Teoría Arquitectónica.	
2.1 El carácter	28
2.2 Teoría de los Cuerpos Brutos	29
2.3 Teoría de las estaciones del año	30
2.4 Sphaira Boullée	31
2.5 La Francmasonería	32
2.6 La Francmasonería: Étienne-Louis Boullée	34
2.7 Los derechos del hombre y del ciudadano	34
Capítulo 3: La Iglesia Metropolitana.	
3.1 El espacio Arquitectónico	37
3.2 Planta y Alzados	37
3.3 Secciones	40
3.4 ¿La Iglesia Metropolitana como escuela de Atenas?	41
3.5 Temas	44
3.6 Ser Supremo	44
3.7 Corpus Christi: muerte y resurrección	45
3.8 Gestualidad	46
3.9 Corpus Christi	48
3.10 Época de las Tinieblas	49

Capítulo 4: Tipología arquitectónica de lo redondo.

4.1	Bautismo: muerte y resurrección	52
4.2	Venus	53
4.3	Bautismo: agua-fuego	54
4.4	Vesta	54
4.5	Sphaira: muerte y resurrección	55
4.6	Las Puertas Solsticiales: Jānus-Juan	56
4.7	Las columnas Yaquín y Boaz: Jānus-Juan	57
4.1	La tumba vacía: la esfera funeraria	58

Capítulo 5: El Cenotafio a Newton.

5.1	El espacio Arquitectónico	61
5.2	Utopía	63
5.3	Grand Prix	64
5.4	Sphaira Newton	65
5.5	Panteón de Agripa	68
5.6	Bramante: Basílica de San Pedro	70
5.7	Planta: el espacio centralizado	71
5.8	Alzado: versión diurna y nocturna	72
5.9	Primer nivel: Piedra Bruta	75
5.10	Esfinges	75
5.11	Accesos: Caverna	76
5.12	Muralla	78
5.13	¿Un paraíso perdido?	80
5.14	Segundo nivel: Piedra Tallada	81
5.15	Montaña: el trono de la divinidad	82
5.16	Ciprés	83
5.17	Tercer nivel: lo divino	84
5.18	Circunvalación	85
5.19	Puerta del sol y humo	85
5.20	Alzados	86
5.21	Secciones: versiones diurna y nocturna	87

5.22	El espesor de la cúpula	89
5.23	Esfera armilar	90
5.24	Astronomía y geometría	91
5.25	Sol	92
5.26	Delta sagrado	93
5.27	El ojo	93
5.28	El fuego sagrado	96
5.29	Sección: versión nocturna	98
5.30	La puerta del sol	99
5.31	Pasaje	100
5.32	Escala	101
5.33	Sublime	101
5.34	El alma	102
5.35	Moral	103
5.36	La escuadra y el compás	104
5.37	Plantas: circular cruciforme	106

Capítulo 6: El movimiento francmasónico-rosacruz.

6.1	La francmasonería-rosacruz	111
6.2	Una rosa sobre la cruz	113
6.3	La rosa y el corazón	114
6.4	El fénix	115
6.5	El Pelicano	115
6.6	Gloría	116
6.7	El pentagrama flamígero	116
6.8	El centro	117
6.9	I.N.R.I.	118
6.10	La cruz de San Andrés	119
6.11	Esfera-contraesfera	122
6.12	La creación del universo: el grado cero	124

Conclusión	127
------------	-----

Apéndice	130
----------	-----

Bibliografía	134
--------------	-----

Introducción.

...la arquitectura es el arte que más
se esfuerza en reproducir en su ritmo
el orden del universo...

Umberto Eco

En su libro *El espacio de la Ilustración*, Anthony Vidler desarrolla una estupenda investigación sobre la arquitectura de las logias masónicas. En él hace mención de lo siguiente: *Algunos arquitectos como Boullée, Ledoux y en especial Lequeau, se tomaron en serio las implicaciones de la ‘Teoría analógica’ masónica de la arquitectura como un medio de ligar su obra, al menos en teoría, a fines más utópicos. En este intento, francmasones y no francmasones estaban igualmente respaldados por una proliferación sin precedentes de la imaginería, el simbolismo y ese carácter festivo públicamente aceptado de la masonería. Boullée que probablemente no era masón, y Ledoux, efectivamente asociado a un culto derivado, extraían su vocabulario de formas simbólicas no simplemente de la tradición clásica, sino también de motivos ya cargados con ese conjunto de connotaciones sociales.*¹ Este trabajo pretende demostrar que el vocabulario francmasónico en la obra de Étienne-Louis Boullée (1728-1799), no tiene que ver con una “teoría analógica” arquitectónica, sino que debido a su filiación con alguna sociedad secreta está basada en una “filosofía oculta”, es decir, en un sistema hermético-cabalístico con raíces en el neoplatonismo. La francmasonería no fue un lenguaje generalizado como supone Vidler ya que el primer objetivo de una sociedad secreta es impedir que su existencia se conozca.² Christian Rosenkreutz en *Confession Fraternitatis* (1615) menciona: *Nuestro edificio [...] permanecerá para siempre sin ser tocado, ni destruido y oculto al mundo perverso.*³ Ese será el colegio invisible de la fraternidad rosacruz, y *por ello no podemos ser ni vistos ni conocidos por nadie, excepto por el que tenga ojo de águila.*⁴ Descartes trató de conocer a los famosos hermanos pero no lo logró ya que era muy difícil reconocerlos a primera vista.⁵ Hubo expectación, tal como lo afirma Gabriel Naudé:

¹ Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1997. P. 144.

² Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español, 1981, P. 255. (col. Popular 209).

³ *Ibíd.*, P. 302.

⁴ *Ibíd.*, P. 306.

⁵ *Ibíd.*, P. 146.

En el año de 1623 aparecieron en París carteles que anunciaban la presencia en la ciudad de los hermanos de la rosacruz.⁶ Pero no por eso se volvería un lenguaje común, su persecución es muestra de ello. En el siglo XVIII el movimiento rosacruz tuvo lazos especialmente con la francmasonería.⁷ Fue el momento en que comenzaba a encaminarse la “revolución científica”, el movimiento en favor del progreso de la ciencia cuyo centro en un primer momento —siglo XVII— sería Francis Bacon, estuvo conectado directamente con el movimiento rosacruz alemán.⁸ La ciencia experimental de Bacon abriría el camino a un nuevo método inductivo que la segunda generación de miembros de la Real Sociedad de Londres desarrollaría; muy especialmente Isaac Newton.⁹ Él conoció los manifiestos rosacruces pues poseía un ejemplar de *Fama Fraternitas Rosae Crucis* (1614) y *Confession Fraternitatis* (1615) de Cristian Rosencreutz.¹⁰ Uno de los proyectos más inquietantes en la producción de Étienne-Louis Boullée es el *Cenotafio de Newton* (1784), con él, quiso rendir un homenaje “sublime” al físico inglés. Esta investigación pretende acercarse a la mística de Boullée, a través de dos edificios: la *Iglesia Metropolitana* (1781) y el *Cenotafio de Newton* (1784) en relación con la muerte y la resurrección y de qué manera estos discursos se vinculan con la luz y la oscuridad.¹¹ El uso de conceptos antitéticos como el día y la noche están íntimamente relacionados con la francmasonería-rosacruz del siglo XVIII francés y con la interpretación del Templo de Salomón. Los rosacruces postulaban que la armonía universal se manifestaba en una armonía de las esferas. Boullée ve en la *sphaira* la belleza perfecta; el globo que todo lo contiene le ofrecía el modelo figurativo y conceptual que él buscaba, “el todo es una esfera perfecta” y como belleza perfecta, la *sphaira* más antigua se llama *Kósmos* o cielo omniextensivo. Los babilonios la habían utilizado para medir el tiempo, por tanto designaba al universo indefinido, cíclico y universal y en definitiva al Dios que se revela sin principio ni fin. Champeaux,¹² Cirlot,¹³ y Chevalier¹⁴ se han referido a este cuerpo

⁶ Gabriel Naudé, *Instruction à la France sur la vérité de l'histoire des Frères de la Rose-Croix*, París, 1623, P. 23, citado en Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español, 1981, P. 133. (col. Popular 209).

⁷ *Ibid.*, P. 281.

⁸ *Ibid.*, P. 290.

⁹ *Ibid.*, P. 246.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Este ensayo deriva de un proyecto de investigación mayor, sobre la *sphaira* en la arquitectura occidental.

¹² Gerard de Champeaux y Sebastien Sterckx Dom, *Introducción a los símbolos O.S.B.* Madrid 1989, Volumen 7. (de la serie Europa románica)

como imagen fundamental de la perfección y sobre todo como símbolo ambivalente.¹⁵ La spahira representaría todos los opuestos: el día y la noche, la luz y la sombra, el microcosmos y el macrocosmos, vida y muerte, intentando con ello abarcar la totalidad de lo existente. A Boullée el cuerpo esférico le brindaba la posibilidad de definir lo grandioso en el universo y en la tierra. Ya Cicerón había vinculado la metáfora de la luz y la oscuridad dentro de una premisa —evidencia— moral. La arquitectura debía transmitir sentimientos morales para designar al hombre virtuoso, por tanto, el moralismo del arte es una de las características fundamentales del siglo XVIII.¹⁶ El espacio arquitectónico, por tanto, tendría que volverse legible con objeto de hacer del edificio una escuela de sensaciones y enseñanzas morales.¹⁷ Bonffrand sentía que una estructura debía tener significado y expresarlo, éste era el nuevo programa para la *architecture parlente*,¹⁸ una arquitectura que más que apelar al ojo del espectador hablara a su mente.¹⁹ La arquitectura debía, por tanto, afectarnos emocionalmente; de esta actitud surge una nueva apreciación de la arquitectura medieval, por sus cualidades dramáticas: en el manejo de la luz y la oscuridad, todo ello para generar una “atmosfera sublime”. La planta del edificio sería considerada como uno de los caminos para dotar al edificio de *carácter*. La época de la *architecture parlente* —narrativa— había sido inaugurada. Blondel pensaba que para que fuera posible expresar el *carácter* de un edificio se debía sobre todo, haber captado su específico significado.²⁰ Boullée buscaba que el *carácter* se expresara en sus edificios, su arquitectura por tanto buscará definirse con base a esa claridad arquitectónica denominada *carácter*, por tanto el objeto arquitectónico deberá ser acorde entre la vocación y el partido, cada obra tenía que expresar su propósito y habría de ser conformada en consecuencia. Pero esta concordancia también debía estar presente entre el arquitecto y el espectador, para que éste no pudiera percibir sentimientos ajenos a los que la misma obra refiere. Esa legibilidad llevo a Boullée a

¹³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1970.

¹⁴ Jean, Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986.

¹⁵ Platón fue el primero en demostrar la relación de la luz con la geometría, en el *Timeo*.

¹⁶ Raymond Bayer, *La estética francesa en Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición, 1965, P. 167.

¹⁷ Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración, la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1997. P. 16.

¹⁸ Études d'architecture en France, en Magasin Pittoresque, 1852, P. 338 citado por Emil Kauffman, *Tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980. P. 68.

¹⁹ *Ibíd.*, P. 77.

²⁰ *Ibíd.*, P. 67.

establecer una arquitectura universal y dotarla de una poesía que se basara en esa idea de lo sublime. Boullée ve la arquitectura en términos de lenguaje, por tanto, habría que poseer un *carácter* expresivo desde la retórica para buscar la transparencia didáctica. El poder de la imagen dependería de su persuasión o su premonición. El *carácter* arquitectónico sería la nueva meta a seguir, éste se volvería uno de los principales objetivos de la arquitectura francesa de finales del siglo XVIII.²¹ Raymond Bayer menciona: *La arquitectura es una suerte de lenguaje, dotada de capacidad para transmitir significados.*²² En el presente trabajo la descripción de la totalidad arquitectónica ha de llevarse a cabo por medio de un análisis de su espacialidad: plantas, cortes y alzados de ambos proyectos, ya que éstos definen las dimensiones formales, así como el estudio de sus contenidos simbólicos, tratando con ello de explicar que la arquitectura para la *Iglesia Metropolitana* (1781) y el *Cenotafio de Newton* (1784) funciona como un sistema de símbolos que interactúan y participan en los significados sociales del edificio. Esta investigación analizará la construcción de un sistema de símbolos francmasónicos-rosacruces, teniendo en cuenta su relación con la obra teórica de Boullée, *Arquitectura, ensayo sobre el arte* (1793).²³ Formas y contenidos, expresiones espaciales y simbólicas —luz, oscuridad y muerte, resurrección— son los ejes estructurales de este trabajo. Por tanto, se pretende hacer una lectura de todos los símbolos —francmasónicos y rosacruces— que componen ambos edificios. Ya que un signo sólo adquiere un significado dentro de un sistema, por tanto, un significado es siempre una relación²⁴, es decir, es un sistema de símbolos. Este sistema de símbolos es empleado por Boullée para transmitir contenidos, por tanto su función va más allá de un simple ornamento, sus elementos simbólicos son dinámicos e interrelacionados para las dos obras arquitectónicas. Christian Norberg-Schulz nos indica que un edificio sólo revela todo su significado cuando lo vemos como parte de un medio simbólico, en el que todos los objetos son portadores de valores.²⁵ Por tanto el significado de los símbolos en la obra del

²¹ Emil Kauffman, *Tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980. P. 57.

²² Bayer, Op. Cit., P. 17.

²³ Étienne-Louis Boullée, *Arquitectura, ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1985, (Introducción de Carlos Sambricio, colección Punto y Línea).

²⁴ Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición 2001, P. 39.

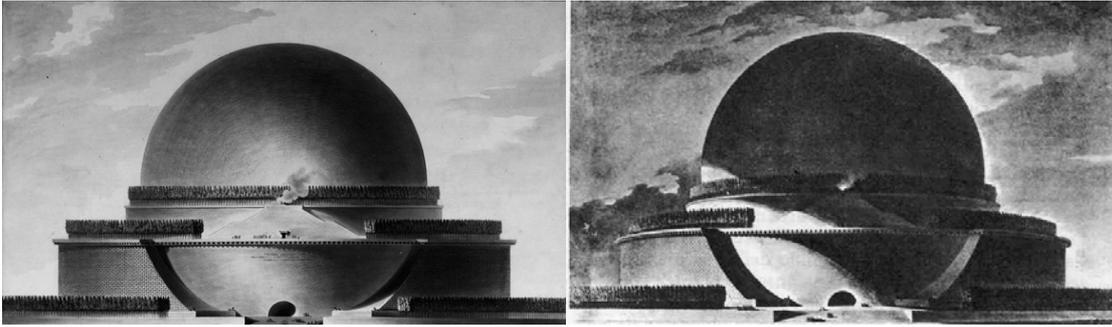
²⁵ *Ibíd.* P. 58.

Cenotafio a Newton y la Iglesia Metropolitana (Métropole),²⁶ ha de definirse en términos iconológicos e iconográficos. La presente investigación pretende, además, trazar un hilo de continuidad entre la obra de Étienne-Louis Boullée con el pensamiento francmasónico-rosacruz que se gestó durante el siglo XVII en Alemania.

Objetivos:

- ❖ Demostrar que la *Iglesia Metropolitana* (1781) y el *Cenotafio a Newton* (1784) están basados en los discursos antitéticos de luz-oscuridad y muerte-resurrección.
- ❖ Demostrar que la *Iglesia Metropolitana* es el modelo teórico del *Cenotafio a Newton*.
- ❖ Demostrar que Boullée hizo uso de un vocabulario francmasónico-rosacruz en el proyecto para la *Iglesia Metropolitana* y el *Cenotafio a Newton*.
- ❖ Demostrar que la noción de armonía universal francmasónica-rosacruz se expresa en el *Cenotafio a Newton*.

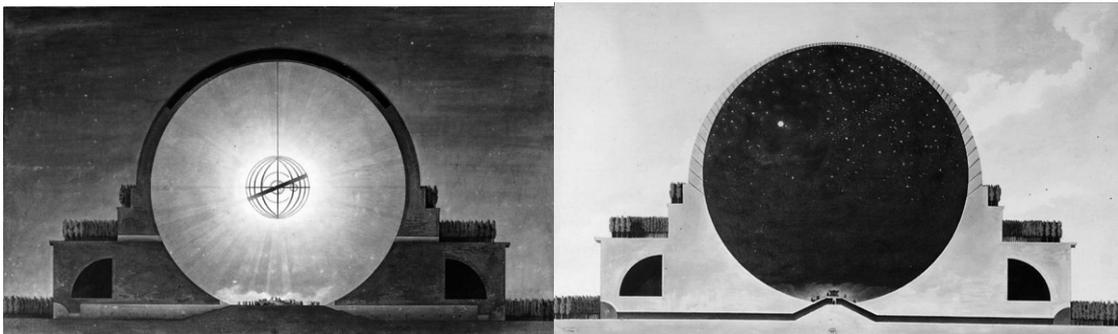
²⁶ En lo sucesivo voy a referirme de manera indistinta a la *Iglesia Metropolitana* como *Métropole*, ya que Boullée la definió en ambos términos.



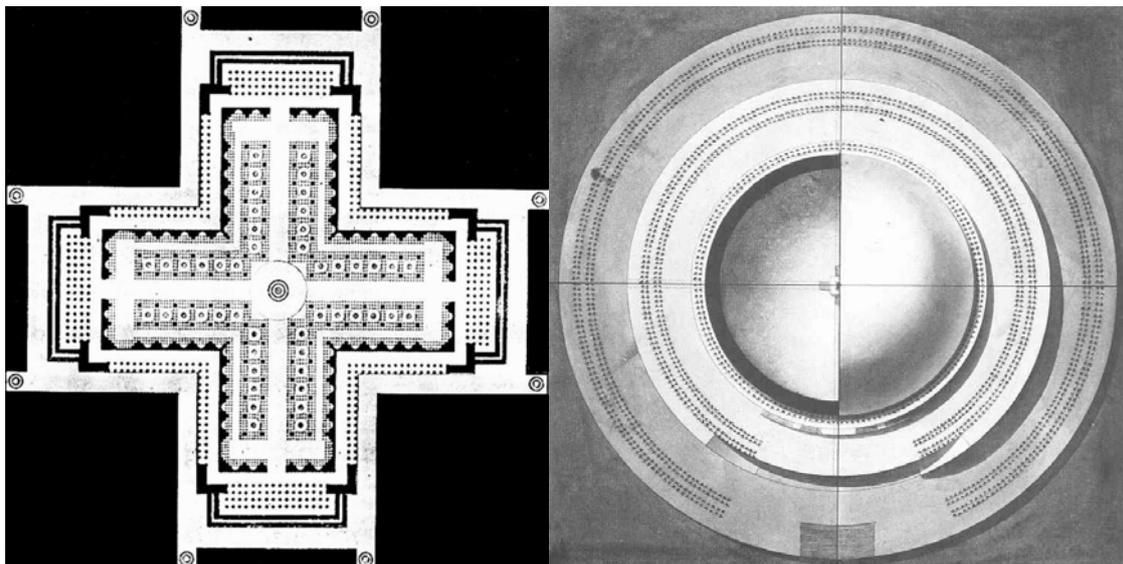
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784), versión diurna y nocturna.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781), *Corpus Christi* y *Época de las tinieblas*.

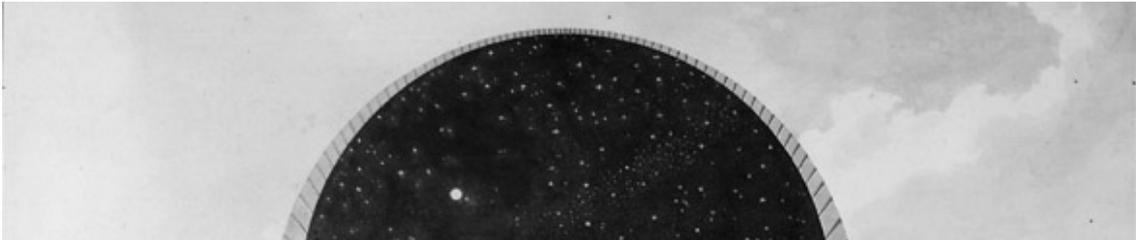


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784), versión diurna y nocturna.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Cenotafio a Newton* (1784), plantas.

El hombre, el arquitecto



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo I

Étienne-Louis Boullée

Étienne-Louis Boullée nació el 12 de febrero de 1728 en París.¹ Vive una época donde se empieza a definir una nueva manera de entender el mundo, libre de los postulados clasicistas del barroco y el rococó. Siendo aun niño, su padre el arquitecto Louis-Claude, lo coloca en el taller del pintor Jean-Baptiste Pierre, después con Collins y finalmente con Nicolas Lancret. Boullée, por tanto, se destacará primero como pintor, actividad que jamás abandonará. A pesar de sus progresos en el campo de la pintura es forzado a estudiar arquitectura y a asistir a las clases de Jacques-François Blondel, y con Boffrand, hacia 1746. El encuentro con ellos —así como las lecturas de Jean-Laurent Legeay y Laugier— resultaron determinantes para su producción posterior, ya que éstos empiezan a definir una nueva manera de entender la arquitectura. La belleza ya no estaría en las proporciones antropomorfas sino en la pureza de los volúmenes arquitectónicos. Blondel sentía la necesidad de una arquitectura grandiosa,² monumental, que contrarrestará la sobreornamentación del barroco. Para ello la arquitectura debería tener *carácter*, esa sería la nueva meta. Su papel es crucial para la arquitectura anterior a la Revolución Francesa. Él es quien forma a la generación de 1730, es decir, a los arquitectos nacidos entre 1715 y 1745 aproximadamente.³ Siendo los más representativos: Gondoin, Neufforge, Ledoux, Soane, Desprez, De Wailly, Chambers, Legrand, Molinos, Lequeau, Brongniart y Boullée —aunque no fueron los únicos—.⁴ Todos ellos intentaron realizar desde la utopía la ruptura ideológica con lo clásico vitruviano, la utopía surge en ellos para poder controlar los dos niveles, formal y técnico de la arquitectura. Blondel era consciente de los cambios que se estaban dando, pero no podía captar todo su significado⁵ de manera plástica. Él se definiría como el teórico de esa generación de jóvenes arquitectos. Boullée fue un hombre al que le gustaba pasear por los bosques y sobre todo observar la luz que se filtraba entre las hojas de los árboles y proyectaban su sombra. Sabe que su búsqueda debe partir del estudio de la naturaleza, y para ello se esforzará en encontrar en ella referencias formales, que su conocimiento y su sensibilidad identifiquen. Ahí es que encuentra dos

¹ Helen Rosenau, *Boullée and visionary architecture*, including Boullée's 'Architecture, essay on art' Academy editions, London, 1976, P. 7.

² *Ibíd.* P. 68.

³ Emil Kauffman, *La arquitectura de la Ilustración*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, P. 174.

⁴ *Ibíd.*, P. 177.

⁵ *Ibíd.*, P. 73.

entidades indisociables: la naturaleza y el hombre. Por tanto, su expresividad arquitectónica sería: *sentir y expresar* —elogio empirista que pervivirá en el Romanticismo—. Así ensalza una imitación de la naturaleza para realizarla arquitectónicamente; el camino hacia la belleza debería encontrarse en la simplicidad y en las formas puras que la misma naturaleza ofrece.⁶ Boullée al igual que Blondel, afirmaba enfáticamente que debía hacerse una distinción entre el arte de la arquitectura y la técnica de la construcción.⁷ La verdadera arquitectura, pensaba, era la generada por una inspiración creadora, en tanto que construir es solamente un proceso mecánico. Él sentía que el aspecto exterior de cualquier edificio debía afectarnos emocionalmente, estimulando en el alma, nobles sentimientos. La arquitectura debería entonces producir emociones. La geometría se convertiría en el nuevo punto de partida. El nuevo arquitecto debía trabajar con formas geométricas simples. Los edificios deberían ser símbolos, no meros modelos de regularidad y proporción, símbolos que representasen ideas sublimes. Sin embargo, su principal fuente de inspiración no sería en la tierra sino en el universo. El universo compuesto de esferas, desde la periférica hasta la que se encuentra en el centro de la vida misma; su arquitectura debía por tanto, representar este orden cósmico, una arquitectura vista como universo, para expresar la inmensidad, la eternidad y el infinito mediante la *sphaira*. Muy pocos proyectos de Boullée llegaron a construirse. Étienne-Louis vivió un momento en que la arquitectura perdía terreno ante la ingeniería militar y civil, y tal vez, por ello, los arquitectos fueron definiéndose gradualmente como simples decoradores de la esfera pública; por eso el refugio de Boullée sería su propia mente, desde la cual concibió sus ideas, siendo el papel la única materialización posible. Hacia 1759 proyectó las capillas del crucero en la iglesia de Saint-Roch, así como la entrada para el hospital de la Charité. Para los primeros años de 1770 construyó una serie de hoteles, *Demonville, Brunoy, Thun*, siendo el *Alexandre* —llamado también des Colanges— el único que se mantiene en pie, ubicado en el 8th arrondissement de la 16 rue de la Ville-l'Evêque y Suresne, en París. *El hôtel Alexandre* (1763-1766) tiene un pórtico con cuatro columnas jónicas y un balcón delante del ático. En 1777 fue admitido como miembro de primera clase de la Academia, como sucesor de Soufflot. En 1795 llegó a ser miembro del *Institute du France* y fue nombrado profesor de arquitectura de las Écoles Centrales. La totalidad de su obra no realizada

⁶ *Ibíd.*, P. 56.

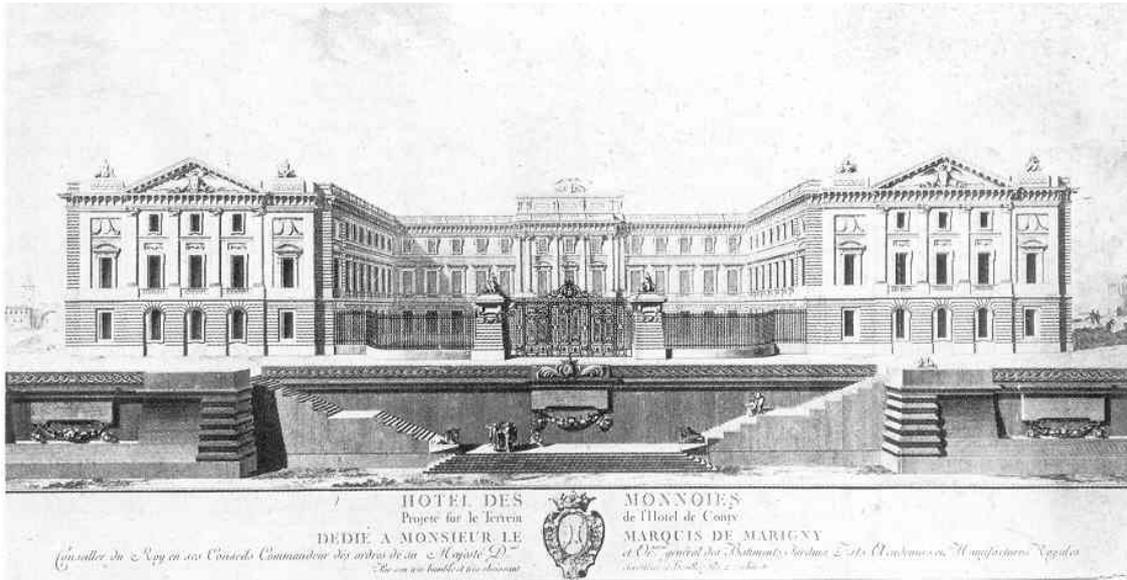
⁷ Emil Kauffman, *Tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980, P. 111.

—treinta y dos proyectos— se encuentra resguardada en el *cabinet des estampes* de la Biblioteca Nacional de París, junto con su manuscrito *Arquitectura ensayo sobre el arte*, obra tardía acabada en 1793, en ella nos indica la manera en que intentaba reformar la arquitectura. Entre 1780 a 1790 su arquitectura sufre un cambio total, casi todos sus proyectos de esa época se caracterizan por la monumentalidad, la pureza de las formas geométricas y una dramática iluminación. Boullée regulará la razón con la imaginación ya que ésta es la facultad intermedia entre el conocimiento sensible y el inteligible, porque solo así se puede realizar una verdadera creación poética. Algunas de sus obras de ese periodo serían la remodelación para el Palacio de Versalles (1780), el *Teatro de la Ópera* (1781) —el único que concibe dentro de un conjunto urbano, la plaza del Carrousel—, La *Iglesia Metropolitana* (1781), el *Museo* (1783), la *Iglesia de la Madeleine*, el *Palacio de Justicia*, la *Biblioteca Pública* (1784), *El Cenotafio a Newton* (1784), el *Palacio Municipal* (1792), *El palacio de la Asamblea Nacional* (1792), con la inscripción de los derechos del hombre; el *Cenotafio con columnatas* o el *Templo cuadrado*, los *Nueve Cenotafios*, que refieren una clara alusión a las pirámides de Gizeh en Egipto, la *Torre con espiral* de la cual Tatlin retomará para su *Monumento a la Tercera Internacional* (1917-1920); los dos proyectos para el *Circo*, los *Arcos Triunfales* o las *Puertas de Ciudad*. Hay que destacar que para el *Teatro de la Ópera*, Boullée concibe al público como el principal ornamento del edificio.⁸ A pesar de que los arquitectos de la generación de 1730 trataron de romper con el barroco, en Boullée hay resabios de los elementos definidores de esa arquitectura, sus obras plantean un cambio formal, pero no deja de lado los edificios centralizados, jerárquicos y simétricos, pero ésta jerarquización del espacio se manifiesta de manera autónoma hacia sí misma y en unidades independientes, el *Cenotafio a Newton* (1784) es un buen ejemplo de ello. Hay un énfasis en la descontextualización de sus obras, de aislarlas. Los efectos de la luz vienen del legado del gótico, que será retomado por los románticos y, lo más importante, con Boullée se manifiesta una vez más que el dibujo es el lenguaje de la arquitectura. Para Boullée el mundo tal y como se oye, ve y siente en el siglo XVIII es una simple opinión. Para 1784, él ya no pertenece a su época, ha renunciado a ella en un sincronismo. Boullée siente que está por delante de su tiempo —sus ideas llegarán a popularizarse cien años después—. El 4 de febrero de 1799 Étienne-Louis, muere soltero en su casa de la *rue des Fossés* en Montmartre 38.

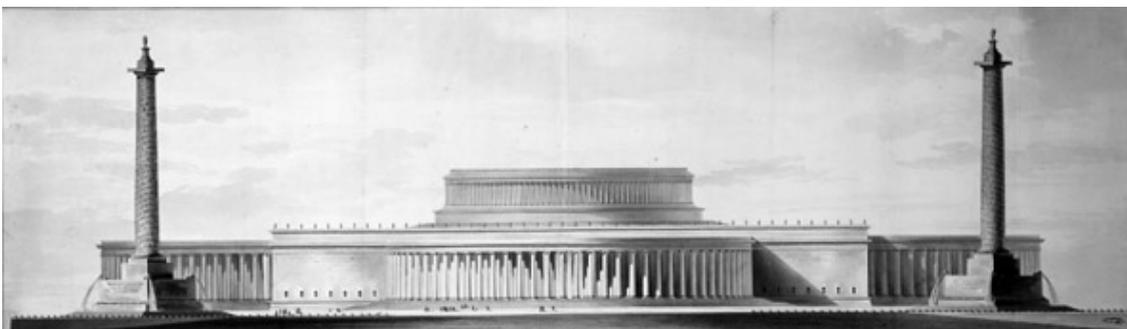
⁸ Ibid, P. 108.



Étienne-Louis Boullée, fachada principal del *Hôtel Alexandre*, 1763-1766.



Étienne-Louis Boullée, *Hôtel des Monnaies*, fachada sobre el muelle, 1760.



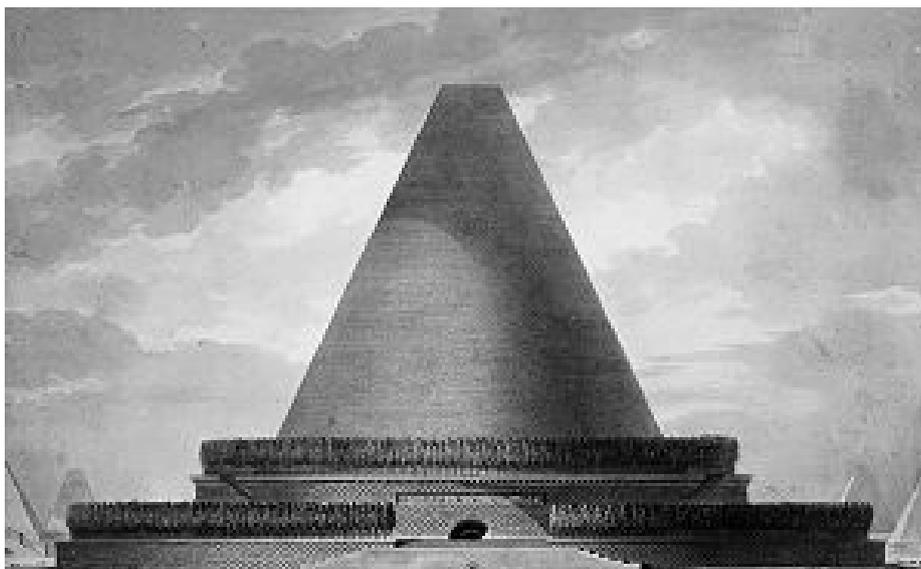
Étienne-Louis Boullée. *Proyecto de Museo*, 1783, alzado.



Étienne-Louis Boullée, *Museo*, 1783, detalle del interior.



Étienne-Louis Boullée, *Teatro de la Ópera*, 1781, alzado.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio cónico*, alzado.

La *Spahira*: Totalidad y Perfección

Ellos la miran una y mil veces, siete hombres están reunidos bajo un árbol; unos más cerca, otros más lejos, pero ninguno deja de mirarla, *spahira* para los griegos, o *globus* para los romanos, sus miradas parecen indicar un deseo por querer penetrarla, sus expresiones son de inquietud y de asombro. La ciudad permanece atrás, lejana, *spahira* sólo está ahí, paciente, esperando a que esos miles de pequeños cuadritos multicolores que contiene la escena, se desmaterialicen con el tiempo. *El mosaico de los filósofos de Torre Annunziata*, C. I a.C. me permite inferir uno de los instantes de reflexión que surgen en torno a ella, la *Spahira*, ofrece el modelo figurativo de la totalidad de lo existente y en definitiva al Dios que se revela sin principio ni fin. El reloj tras ellos y la esfera enfrente nos refiere la dicotomía del tiempo y el espacio en su ineludible correlación, donde lo inmanente y trascendente se manifiesta. Como belleza perfecta, la *Spahira* más antigua se llama *Kósmos*, *la esfera para los antiguos, sobre todo después de la reforma platónica*, [...] *era el símbolo de lo envolvente o del ser-alrededor, periéchon, que abarca todos los géneros físicos y espirituales de lo existente.*⁹ La *Spahira* es el Universo que todo lo contiene, por lo tanto, se convertirá en un estereotipo del lenguaje figurativo del poder. Poseer la *Spahira*, sostener físicamente el cielo, no significa moralmente otra cosa que administrar el edificio del mundo. Él ser al que se le pone una esfera en la mano, era el atributo de los césares, que el emperador Constantino retomó, la transmisión del globo imperial de manos sacerdotales a manos de reyes y emperadores en las ceremonias de coronación, así como poner el pie en la esfera, ya sea el de las diosas de la victoria, de la fortuna o el de los misioneros de Cristo, adquiere el mismo sentido, por tanto la teoría de la esferas es el primer análisis del poder.¹⁰ Este juego de la esfera perdurará por siglos. Pero mi interés radica en esa forma circular, cuando está considerada como un todo. Como *axis mundi*, él todo es una esfera perfecta y eterna. *Spahira* es el símbolo de lo envolvente, somos contenidos por ella, todo está en el círculo, todo está dentro. Desde entonces los seres humanos pueden y deben localizarse mediante la idea figurativa de la esfera envolvente.¹¹ Somos moradores de esferas y como tal debemos ocupar un sitio en esta globalidad, sea un lugar central o

⁹ Peter Sloterdijk, *Esferas II, globos*, Siruela, Madrid 2003, P.16. (trad. Isidoro de Reguera).

¹⁰ *Ibíd.*, P. 52

¹¹ *Ibíd.*, P.46

periférico. Los seres humanos tal vez estemos condenados a construir extraútero la situación intrauterina. Habitar el útero social no significa simplemente protegerse, sino distinguirse. Por tanto, toda esfera hace resaltar un interior del exterior. ¿Cuál es nuestro sitio en la esfera de Boullée? ¿cuál es nuestro lugar dentro de ella?

En cuanto figura simétrica la *Spahira* es un símbolo ambivalente, si a un ser se le concibe perfecto, se lo imaginará simbólicamente como una esfera.¹² La cosmogonía expuesta por Platón en el *Banquete*, antes de la división de los sexos, el hombre original no solamente es esférico, sino andrógino. La *Spahira* por tanto es también el juego de los antagonismos: la luz-oscuridad; lo inmanente-trascendente; la medida-éxtasis, lo apolíneo-dionisiaco, la comedia-tragedia, la fusión de contrarios representa por tanto el equilibrio en el universo. Toda la síntesis social está ahí presente: política focal, política de inclusión, política protectora, política de inmunidad, política de forma.



El mosaico de los filósofos de Torre Annunziata, C. I a.C.

³ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 6^a edición 1999. P. 469.

La Ruptura con el clasicismo antropomórfico.

El siglo XVIII puso en evidencia el carácter arbitrario y artificial de la arquitectura clasicista del barroco y el rococó —llegando con ello a revalorar el gótico—, algunos desaprobaban la exuberancia de aquellas formas irregulares, tal como hace mención el Abbé J.L. de Cordemoy en su *Nouveau Traité*.¹³ Por lo tanto, hubo una tendencia que se inclinaba por separarse de las enseñanzas autoritarias de Vitruvio,¹⁴ reconociendo en Palladio al mejor intérprete de la antigüedad. Marc-Antoine Laugier, fue uno de los primeros en ponerlo en duda en su *Essai sur l'architecture* (1753),¹⁵ así como también en sus *Observations sur l'architecture* (1765),¹⁶ Jean-Louis Viel formuló una crítica demoledora del clasicismo de Vitruvio en sus *Lettres sur l'architecture des anciens et sur celle des modernes* (1787),¹⁷ considerando que el tratado no podría ser útil ni en la isla de Robinson Crusoe. Carlo Lodoli también cuestionó la tradición vitruviana en sus *Elementi di architettura lodoliana* (1786),¹⁸ Boullée no podía quedarse atrás, su crítica va en el sentido de que, para él, Vitruvio sólo se interesó por la parte científica —mecánica— de la arquitectura: *¿Debería acaso definir la arquitectura con Vitruvio, como el arte de construir? No, Vitruvio confunde el efecto con la causa.*¹⁹ Se llegó por lo tanto a establecer nuevos principios basados en una vuelta a los orígenes, tratando de encontrar la esencia de la verdadera arquitectura en la naturaleza.

¹³ Abad de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'architecture*, París, 1706-1714, citado en Philippe Madec, *Boullée*, Akal, Madrid, 1997. P. 11.

¹⁴ Vitruvio dirá que la arquitectura posee tres dimensiones esenciales *firmitas* (seguridad constructiva del edificio), *utilitas* (uso del edificio por la sociedad) y *vetustas* (belleza).

¹⁵ Marc-Antoine Laugier, *Essai, observations sur l'architecture*, Pierre Malaga éd. Bruselas, 1979. Citado en Philippe Madec, *Boullée*, Akal, Madrid, 1997. P.11.

¹⁶ *Ibíd.*, P. 12.

¹⁷ Charles-François Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII siècle*, París, 1981. Citado en Philippe Madec, *Boullée*, Akal, Madrid, 1997. P.44.

¹⁸ Delfín Rodríguez Ruiz, "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII", P. 109, en Valeriano Bozal (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol I, La Balsa de la Medusa, 80, 3ª edición, Madrid 2004.

¹⁹ Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Introducción de Carlos Sambricio, Gustavo Gili, Barcelona 1985, P. 41. (col. Punto y Línea).

La cabaña primitiva.

Con la cabaña primitiva el Abbé Laugier (1713-1769), tenía la convicción de que había encontrado los verdaderos principios de la arquitectura en una sencillez y racionalidad extrema. Para Laugier, la cabaña primitiva es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen y semejanza de la naturaleza, en lo consiguiente él abogará por una arquitectura de formas puras, libres de ornamentos superfluos, de columnas, entablamentos y frontones. Laugier define la arquitectura con base a su estructura y a la repetición de módulos —con ello se adelanta a la arquitectura prefabricada— solicitando con ello un potencial infinito de combinaciones, manifestando que la arquitectura es un arte combinatorio. Critica los órdenes clásicos y pone en duda su capacidad organizadora en la práctica arquitectónica.²⁰ El pensamiento de los siglos XVII y XVIII nos conduce, así, a una ruptura con las concepciones que habían sido básicas desde la Antigüedad. Sin embargo esa tendencia es ya evidente en Borromini que al igual que Laugier, rompe con todas las reglas tradicionales de las buenas proporciones antropomórficas determinadas por Vitruvio; en la planta de *Sant-Ivo alla Sapienza* se manifiesta una incesante búsqueda de formas nuevas de representación a partir del *triangulum* medieval. Laugier sentía que el aspecto exterior de cualquier edificio debía ser severo, y debía hablar al alma estimulando nobles y bellos sentimientos,²¹ la arquitectura, en lo sucesivo, habría de contener emociones. El mito de los orígenes de la arquitectura se remontaría a la construcción de las primeras cabañas sobre una eterna llama central.²²

²⁰ Ibid, P. 60.

²¹ Ibid. P. 79.

²² Anthony Vidler, “Reconstrucción de la cabaña primitiva”, en *El espacio de la Ilustración, la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Alianza editorial, Madrid, 1997. P. 24.



Charles Eisen. *Alegoría de la arquitectura recobrando su modelo natural*, frontispicio del *Essai sur l'architecture*, de M.A. Laugier, 2ª edición, 1755.

La Arquitectura como idea

El siglo XVIII francés es el siglo estético, en el que se legitimó la confianza en las impresiones sensibles y, por lo tanto, el modo en el que percibimos lo artístico. Esta vía empirista es heredera de Locke (1632-1704) y Condillac (1715-1780), el arte por tanto debía ser imitativo y emotivo, la psique individual del artista empezará a cobrar una mayor importancia con el tiempo. Como referí anteriormente, con Boullée se manifiesta una vez más que el dibujo es el lenguaje de la arquitectura. Esa postura nos indica que su búsqueda es generacional, ellos necesitaban romper con el clasicismo vitruviano para poder distinguirse y encontrar su propio camino. Se intentó llegar a los orígenes de la arquitectura desde el esqueleto estructural con Laugier, hasta la gestación del modelo constructivo por las “ideas” y su concepción en el dibujo. Boullée por lo tanto cree que la arquitectura está sustentada en las ideas, ellas serían la forma eterna, que se antepone al hecho constructivo, ahí radica la esencia del conocimiento verdadero, su

teoría de la “idea arquitectónica” está íntimamente relacionada con las teorías platónicas-pitagóricas de la geometría, donde la realidad última del universo era lo uno, lo perfecto, que se manifiesta incognoscible e infinito. Para Boullée el hecho constructivo es un efecto secundario: *Lo que creo importante distinguir dentro de la arquitectura es la ciencia y el arte propiamente dicho.*²³ Boullée destaca que la arquitectura no es el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes, de desarrollar unas formas que sinteticen las ideas; por eso es que muy pronto el joven arquitecto abandonó la escuadra y el compás por la paleta y el pincel.

Arquitecto-pintor

Ed io anche son pittore

Con esta frase —Y yo también soy pintor— inicia Boullée su tratado *Arquitectura, ensayo sobre el arte* (1793), recordemos que Étienne-Louis se formó primero como pintor; las enseñanzas en los talleres de Jean-Baptiste Pierre, Collins y Nicolas Lancret le dieron las bases plásticas y, seis años antes de su muerte en 1799 sigue pensando lo mismo. Sin embargo, Boullée a través de esta frase de Correggio —ante el reconocimiento de la obra de Rafael Sanzio— busca revelar una vez más que el dibujo es el lenguaje de la arquitectura. Hay una necesidad por parte de Boullée de declararse también como pintor.²⁴ El tópico horaciano *Ut pictura poesis*, según el cual la pintura era como la poesía, la encontramos enfáticamente en la producción de Boullée que corresponde con los años 1780 a 1790. Por su parte, Diderot ha investigado las relaciones entre la poesía y la pintura en su *Ensayo sobre la pintura* (1761),²⁵ Boullée debió haberlo conocido a través de Falconet, e incluso pudo haber tenido acceso a sus manuscritos.²⁶ Esta controversia la pondrá de relieve Lessing, refiriendo que ambos lenguajes son contrapuestos, la pintura no era como la poesía, abriendo con ello una autonomía del arte que se manifiesta en el *Laocoonte* (1766).

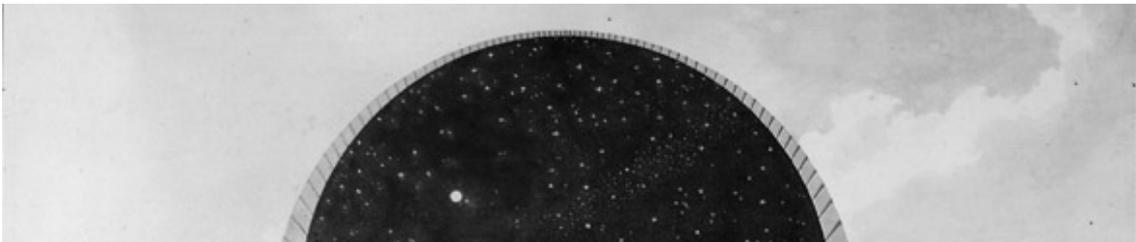
²³ *Ibíd.*, P. 42.

²⁴ Philippe Madec, *Boullée*, Akal, Madrid, 1997. P.145.

²⁵ Raymond Bayer, “La estética francesa”, en *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición, 1965, P.168.

²⁶ Madec, *Op. cit.*, P.150.

Teoría Arquitectónica



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo II

El Carácter

Para Boullée el *carácter* se define con base en una total concordancia entre forma y contenido, sin embargo esta correspondencia tendría que estar vinculada con la relación entre el arquitecto y el espectador, para que el segundo, no pudiera percibir sentimientos ajenos a los que la misma obra refiere, exigiendo con ello una legibilidad arquitectónica basada en las formas puras de la geometría, asociadas a la naturaleza y al hombre.

Boullée no crea ese concepto, lo retoma de la retórica y lo dota de un nuevo sentido acorde con el fenómeno arquitectónico; no obstante presenta un cambio, ya que en los tiempos de Cicerón y Quintiliano, el *carácter* se definió como *decóro*. Esta transformación en la nueva definición del término tal vez se deba en gran parte a los aportes de Diderot y d'Alembert para la *Enciclopedia* (1766).

Étienne-Louis nos plantea que cuando el artista se proponga llevar a cabo una obra, podrá dar al tema que quiere el carácter que le es propio: *Dirijamos nuestras miradas sobre un objeto. El primer sentimiento que experimentamos se deduce, evidentemente de la manera en que el objeto nos afecta. Llamo carácter al afecto que resulta de este objeto y que causa en nosotros una determinada impresión [...] Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deben resultar del tema.*¹ Y más adelante refiere: *Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deben resultar del tema.*²

El *decóro*, según Cicerón se define como: *lo conveniente, lo adecuado, y se depende del tema que se trate.*³ La argumentación es la misma para el caso de Boullée.

¹ *Ibíd.*, P. 67.

² *Ibíd.*, P. 67.

³ Cicerón, *Acerca del orador*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, tomo II, P. 65.

Teoría de los Cuerpos Brutos

Étienne-Louis plantea que hay que volver a inventar la arquitectura, para sentirla desde la poesía.

El hombre no puede elevarse en su arte más que por medio del estudio de la naturaleza, que es por ella por la que se adquiere la poesía de la arquitectura [...] y que es ella la única manera de poder llegar a excitar en nosotros diversas sensaciones al conceder al monumento el carácter que le es propio [...] llevamos el arte a la sublimidad.⁴ La naturaleza [...] nos ofrece una fuente inagotable, donde todos [...] debemos sin cesar buscar el alimento.⁵

La cualidad de las formas puras —en la naturaleza— reside en sus posibilidades de expresar algo más de lo que son ellas mismas, su belleza será vista a través de su *regularidad, simetría y variedad*, de su conjunción nacerá la *armonía*. Es aquí donde fundamenta su teoría de los *cuerpos brutos*:

He tenido que reconocer que solamente la regularidad habría podido dar a las personas ideas nítidas acerca de la figura de los cuerpos y determinar su denominación [...] La figura de los cuerpos regulares destaca a primer vista debido a que sus caras se repiten y porque sus formas son simples [...] Debido a la simetría es la imagen del orden y su variedad produce distintos planos por medio de la luz proyectada sobre dichos cuerpos. Por tanto la armonía de los cuerpos nace de la reunión y perfecta conjunción de todas sus proporciones.⁶

Quiero terminar este apartado con una cita más: *Queda así demostrado que la proporción y la armonía de los cuerpos se establece por medio de la naturaleza, y que por la analogía que tienen con nuestra organización social las propiedades que se deducen de los cuerpos tienen poder sobre nuestros sentidos.⁷* Esta es la poesía arquitectónica vista desde la naturaleza.

⁴ Boullée. Op, cit., P. 143.

⁵ *Ibíd.*, P. 144.

⁶ *Ibíd.*, P. 57.

⁷ *Ibíd.*, P.58.

Teoría de las estaciones del año

Boullée sabía que nada puede permanecer estático, que la vida es un flujo constante, y que con el tiempo las cosas cambian de color, de intensidad; que los días no son iguales. Étienne-Louis trató de asignarles una forma arquitectónica a las cuatro estaciones del año, demostrando como éstas afectan a nuestros sentidos.⁸

Primavera: *¡La imagen envidiable de la vida se esparce sobre toda la tierra! [...] sus tonos suaves y enamorados embriagan todos nuestros sentidos. [...] sus formas adolescentes tienen algo de insistente, los contornos dulces y fluidos que apenas pronuncian sus formas parecen prestarles nuevos encantos.*⁹

Verano: *por esta época la naturaleza ha terminado su obra: ella es la imagen de la perfección [...] los objetos han adquirido la expresión de las formas, son grandes, son correctas, son puras. Su contorno es nítido y preciso [...] sus colores, vivos y brillantes, han adquirido todo su esplendor.*¹⁰

Otoño: *¡Qué variedad percibimos en las imágenes! ¡Qué alegres y brillantes son! [...] los colores se combinan, mezclados y variados. Las formas convertidas en pintorescas, tienen el atractivo seductor de la novedad; la diversidad de sus contornos las ha vuelto atractivas y la luz contrastando con las sombras, produce innumerables marcos, todos sorprendentes y encantadores.*¹¹

Invierno: *¡Qué días más tristes! [...] ¡La oscuridad nos rodea! ¡La noche extiende sus velos oscuros sobre la tierra y esparce sus tinieblas! [...] los amables reductos de bosque no nos ofrecen ya más que su esqueleto; un crespón fúnebre cubre la naturaleza. ¡La imagen envidiable de la vida se ha desvanecido y le sucede la de la muerte [...] sus contornos se han vuelto duros y angulosos, y la tierra despojada no ofrece a nuestros ojos más que la vasta extensión de un sepulcro universal.*¹²

⁸ *Ibíd.*, P. 66.

⁹ *Ibíd.*, P. 67.

¹⁰ *Ibíd.*, P. 68.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*, P. 69.

La imagen de tres, de las estaciones del año, se definirán con base al tratamiento de sus contornos: delicados y fluidos, para la primavera, nítidos y perfectos, para el verano, ó duros y angulosos para el invierno para la cuarta estación.

Con el invierno —o la muerte— Boullée definiría su *arquitectura enterrada*, por medio de una muralla desnuda. *Para producir imágenes tristes y oscuras hace falta, como he intentado hacerlo en ciertos edificios funerarios, presentar la arquitectura por medio de una muralla absolutamente desnuda, ofrecer una imagen de arquitectura enterrada por medio del uso de proporciones bajas y hundidas en la tierra; conformar, en fin, por medio de materiales que absorban la luz, la imagen oscura de una arquitectura definida por el efecto de la sombra.*¹³ Después de haber intentado ofrecer la imagen de la *arquitectura enterrada*, le vino la idea de presentar la *arquitectura de sombras*, producida debido al efecto que resulta de colocar los cuerpos a contra luz, ello los haría susceptibles a los contornos que Boullée buscaba, siendo el otoño el que presentaba la mayor variedad, recordemos que la *varietas* es introducida para evitar lo que los griegos llaman monotonía.¹⁴

La Sphaira: Boullée

La *sphaira* reuniría todas las cualidades antes descritas: la regularidad, la simetría, la variedad y la armonía:

*La esfera es un poliedro infinito. Y es, que de la simetría más perfecta, deriva la variedad más infinita [...] su superficie no tiene interrupción alguna [...] el cuerpo esférico, bajo todos los puntos de vista es la imagen de la perfección. Reúne la simetría exacta, la más perfecta regularidad, la grandeza más variada [...] su forma es la más simple, su figura se ve delimitada por el contorno más agradable; en fin, este cuerpo se ve favorecido de tal manera por los efectos de la luz, que resulta imposible que su graduación sea más agradable y más variada. He aquí las principales ventajas que obtiene de la naturaleza y que tienen sobre nuestros sentidos un poder ilimitado.*¹⁵ La esfera por lo tanto sería la imagen de la totalidad.

¹³ *Ibíd.*, P. 71.

¹⁴ Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones de oratoria*, Conaculta, 2001, P. 541 (colección Cien del mundo).

¹⁵ Boullée. Op, cit., P.57.

La Francmasonería

Su particularidad consiste en ser una sociedad secreta que no tiene esencialmente otro propósito que el conocimiento del hombre y la naturaleza,¹⁶ ambos vistos como un acto divino. Francmasón era el nombre con que se designaba a los albañiles —maçon— de la Edad Media que trabajaban la piedra; entonces eran muy pocos los edificios construidos con ese material: los castillos, las catedrales, las abadías, las parroquias y algunos puentes. Cerca del sitio en el que trabajaban erigían una choza a la que llamaban su *lodge* o posada, en la que guardaban sus herramientas y comían —pero no dormían allí—. Logia es un vocablo asociado con *Logos* (palabra) *loci* (lugares) y *locutio* (hablar y discurso) y es un emblema del universo. La masonería propone hacer del hombre un ser superior; al hombre sin formar, sumido en las tinieblas, se le compara a una piedra bruta, sin tallar. Mediante el trabajo interior, la piedra bruta puede ser tallada, puede ser transformada en piedra labrada o cúbica. Para construirse a sí mismo el hombre tiene que utilizar ciertas herramientas, de ahí símbolos como la regla, el compás, la escuadra, la plomada y el nivel. Los masones operativos eran artesanos especializados. Había dos clases: los picapedreros, que plantaban la piedra dura común y los masones más diestros, que tallaban las elegantes fachadas de las catedrales. Los segundos tallaban una piedra más blanda, conocida como piedra libre o franca, estos artesanos pasaron a denominarse masones de piedra franca, que muchas veces se abreviaba como “francmasones”.¹⁷ La masonería operativa estaba constituida por constructores, sin embargo entre 1550 y 1700 se produjo el paso de la masonería operativa en especulativa, no se sabe cómo se produjo este cambio. Las cofradías de constructores comenzaron a permitir la entrada de personas que eran totalmente ajenas con el oficio en cuestión. Los nuevos masones no se interesan por los edificios materiales, sino por los morales y, por la metáfora de la piedra bruta con la piedra tallada para significar el progreso espiritual. En 1717 cuatro logias londinenses fundaron la Gran Logia, con ello

¹⁶ Anthony Vidler, “La arquitectura de las logias, ritos y símbolos de la masonería”, en *El espacio de la Ilustración, la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1997. P. 140.

¹⁷ La palabra apareció por primera vez en 1376.

desaparece la masonería operativa a fin de llevar a cabo un reglamento estable de la misma. Hay una refundación de sus principios, que son recogidos por James Anderson en las *Constituciones* (1723) ahí hace referencia a los tres grados básicos de la masonería; se identifica la iniciación del aprendiz con el bautismo; la iniciación del compañero con la confirmación y la del maestro con la eucaristía. El aprendiz es el hombre salvaje, la piedra bruta —plano físico-vertical— el compañero es el hombre intelectual, la piedra tallada —psíquico-horizontalidad— y el maestro es el hombre espiritual —trascendencia-proyección cósmica—. ¹⁸ La masonería retoma el Templo de Salomón, destacando el papel de su arquitecto Hiram Abiff. Con el templo revelado se pretendía reproducir la imagen del cielo en la tierra; y sus dos columnas, Jachín y Boaz, fueron particularmente objeto de nuevos intentos de reconstrucción —ambas estaban coronadas con capiteles esféricos—. Los hombres cultos del siglo XVII estaban muy interesados en el templo de Salomón, entre ellos Isaac Newton. ¹⁹ En Londres, varios miembros de la *Royal Society*, eran francmasónes; pero muchos como Newton no lo eran —ya que él era arriano—. La masonería ve a Dios como el Gran Arquitecto del Universo y Boullée refiere: *El plan del universo formado por el Creador es la imagen del orden y la perfección.* ²⁰ De ahí que su arquitectura busque reflejarse en ello.

¹⁸ Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, editorial del valle de México, 1976, Tomo IV, P. 166.

¹⁹ Isaac Newton aportó un estudio serio sobre el Templo de Salomón en: *El Templo de Salomón*, Crítica, Debate CSIC, Madrid, 1996. (trad. española y estudio de Ciriaca Morano)

²⁰ Boullée, Op, cit., P. 33.



El creador midiendo el mundo, de una Bible Moralisée, Reims siglo XIII

Étienne-Louis Boullée ¿francmasón?

Son escasos los estudios que tenemos sobre Boullée, y la mayoría de ellos ha dejado de lado su nexo con la masonería. Tengo el conocimiento que él prólogo de una edición francesa sobre el tratado *Architecture, Essai sur l'art*, de Étienne-Louis Boullée hace un pequeño estudio sobre ello, pero hasta hoy no he podido localizarlo; el único dato que he encontrado hasta este momento es el que refiere Anthony Vidler en su libro *El espacio de la Ilustración*, donde menciona lo siguiente: [...] **Boullée que probablemente no era masón**, y Ledoux, efectivamente asociado a un culto derivado, extraían su vocabulario de formas simbólicas no simplemente de la tradición clásica, sino también de motivos ya cargados con este nuevo conjunto de connotaciones sociales.²¹ No basta con mencionar que Boullée se pudo haber alimentado de un vocabulario masónico, hace falta definir en qué otras obras hace uso de este. Hay que establecer vínculos con otros arquitectos, como por ejemplo Leque, Ledoux, Neufforge,

²¹ Vidler, Op, cit., P. 144.

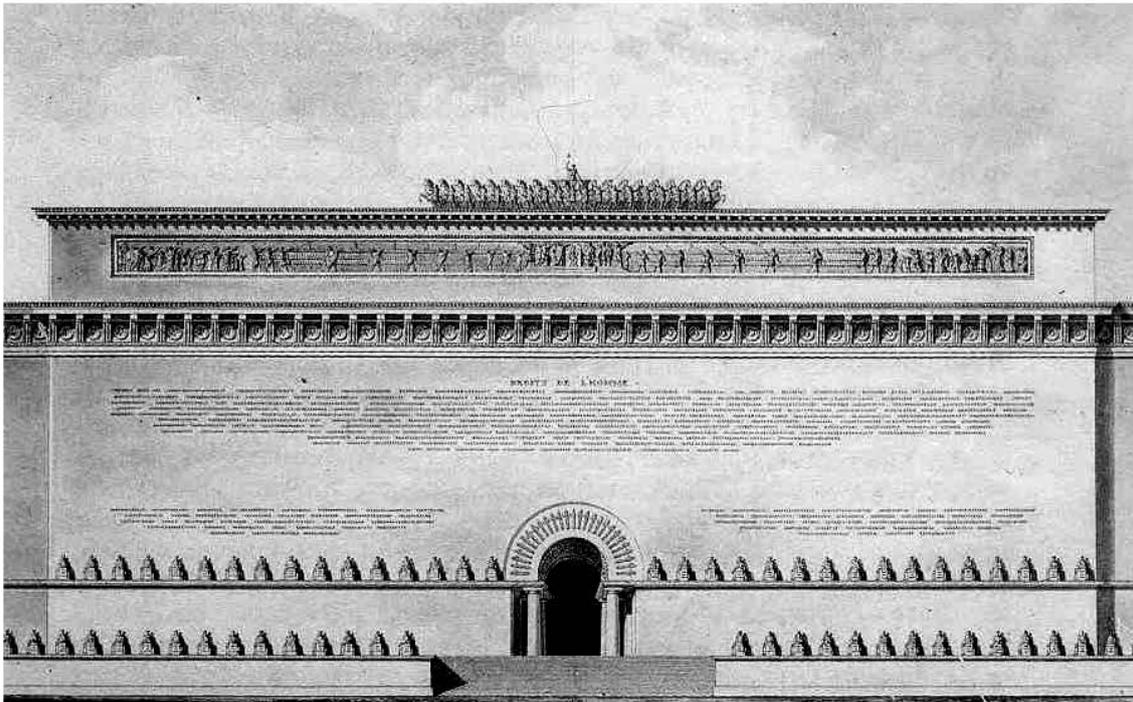
Le Canu, Henry —*Templo de la Inmortalidad* y la *Casa del placer*— pero sobre todo, el *Monumento en honor a Newton* de Pierre-Jules Delépine, puesto que sólo así podremos tener otro acercamiento a un siglo XVIII francés que todavía nos sigue llenando de incógnitas. Voy a regresar a estas ideas después de analizar los dos proyectos: la *Iglesia Metropolitana*, y el *Cenotafio a Newton*.

Los derechos del hombre y del ciudadano

A Francia llegó la francmasonería a través de inmigrantes ingleses. En 1725 comenzó a operar en París la primera logia, en una fonda cuyo propietario era un inglés. Un segundo local fue abierto en 1729. A ella pertenecieron los ejecutores de la Revolución Francesa, tales como Paine, Montesquieu, Voltaire, Mirabeau, Marat, Lafayette, Philippe Egalité y el abate Siéyes.²² En la logia de Aix fueron redactados los derechos humanos generales, presentados el 13 de septiembre de 1791 por el francmasón Lafayette a la Convención francesa y consagrados en la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano como ley fundamental de la sociedad francesa y, posteriormente, impuestos al mundo entero, por obra de la subversión internacional francmasónica.²³ Después de esto no nos sorprende que Boullée haya tomado dicha declaratoria para su edificio del *Palacio Nacional*. ¡Libertad, Igualdad, Fraternidad! Una doctrina nueva; una nueva religión, un nuevo porvenir.

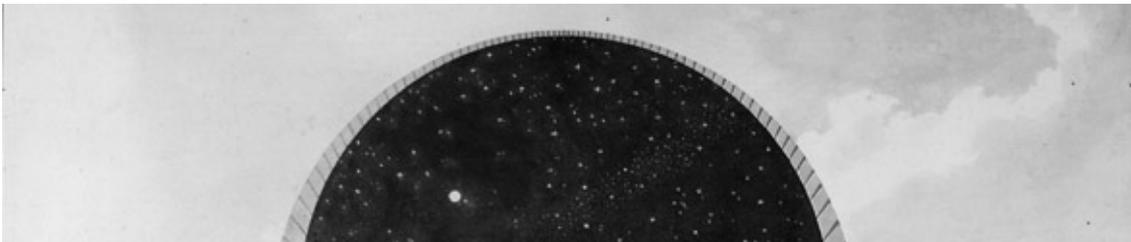
²² Dieter Schwartz, *La francmasonería*, BASUP, Barcelona, 1989, P. 18.

²³ *Ibíd.*, P. 35.



E. L. Boullée. *Palacio Nacional* con la inscripción de los derechos del hombre, alzado.

La Iglesia Metropolitana



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo III

El espacio arquitectónico: la Iglesia Metropolitana (1781)

El año de 1781 es fundamental en la producción de Étienne-Louis Boullée, su nuevo estilo y su producción teórica debutan con la *Iglesia Metropolitana* y la *Ópera*, es en estos dos proyectos donde materializó una serie de inquietudes que ya venía buscando en el proyecto para la remodelación del *Palacio de Versalles* (1780): la planta libre y el carácter, Boullée refiere: *Abrí galerías que se comunican por todas partes y aberturas innumerables, de modo que un hormiguero de hombres puedan entrar y salir libremente y sin tumulto.*¹ De igual forma es evidente la influencia de la *Villa Rotonda* de Palladio;² los arquitectos de la generación de 1730 vieron en Palladio un modelo, no sólo por su maestría en la graduación, sino también por la calidad pictórica de sus composiciones,³ Palladio destacaba que el carácter plástico de los volúmenes derivaba directamente de la planta, por lo tanto, sería en la planta donde el carácter se manifestaría de mejor forma, ese sería el camino que ellos recorrerían en búsqueda de un lenguaje propio.

La Planta y los Alzados

La *Iglesia Metropolitana* es un edificio centralizado compuesto de una planta libre en forma de cruz griega, por tanto, presenta una simetría radial de cuatro ejes, ésta organización desencadenará en una de círculos asociados en el plano, como la que analizaremos en el *Cenotafio a Newton*. La liberación del espacio interno le daba a Boullée la posibilidad de conferir una mayor fluidez en la distribución espacial, haciendo del edificio un todo continuo, con ello se le permitiría al usuario acceder desde cualquier lugar al centro del recinto. Los deambulatorios se ubican sobre cada uno de los ejes de simetría; en la intersección de ellos se sitúa el lugar más simbólico del programa —presbiterio—. Philippe Madec refiere: *cuanto más simbólico es el lugar,*

¹ Boullée. Op. cit., P. 60.

² Ibíd. P. 79.

³ Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture*, Vol III, Pág. 431, citado por Emil Kauffman, *Tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980. P. 64.

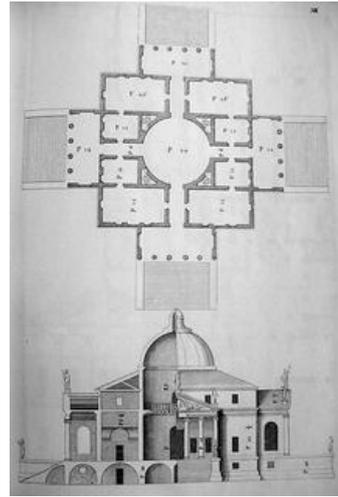
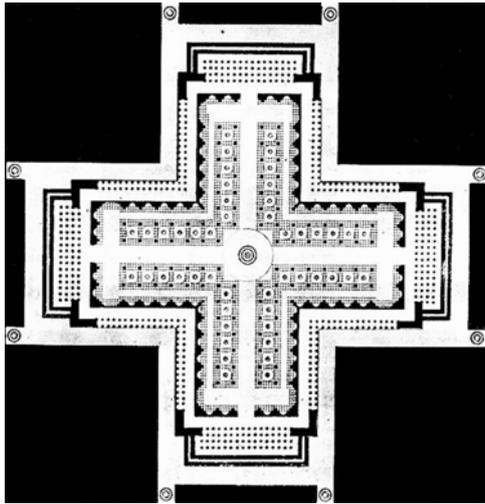
más central es, más alto es su volumen y más fuerte su luz,⁴ principios que ya encontraremos muy bien definidos en 1784. El manejo de la luz y la oscuridad manifestará una jerarquía de los espacios. La distribución, en sí, presenta un desarrollo libre, hay un flujo continuo desde el pórtico hacia el altar por cada uno de sus cuatro lados, el espacio corre horizontalmente y se conecta por los cuatro rumbos, el altar se suspende, su arquitectura se vuelve un acto suspendido, místico, divino. El recinto no tiene puertas que aíslen, su arquitectura se abre hacia el territorio. El centro del edificio está coronado por una cúpula pintada de dimensiones colosales que descansa sobre un tambor, es evidente la influencia de Correggio en el tratamiento pictórico de la cúpula, para producir en nosotros la ilusión de que el edificio se abre a un plano celestial inundado de nubes bañadas por el sol.⁵

Si observamos con detenimiento la planta, los cortes y alzados en relación a la cúpula, nos percataremos de que no hay un todo coherente; tanto los cortes como los alzados manifiestan un edificio de proporción 1:3:4, sin embargo, para la cúpula, la planta muestra lo contrario. Para contrarrestar sus empujes, se hizo uso de un tambor que presenta en su base dos anillos de compresión. El resultado es un edificio macizo pero ligero —en términos estructurales—. Para 1781, se evidencia en Boullée la búsqueda de un espacio unitario resguardado bajo una cúpula, cosa que materializará en 1784 en el *Cenotafio a Newton*. Hacia el interior de la *Iglesia Metropolitana*, las columnas se distribuyen en filas muy paralelas a la manera griega, produciendo una combinación regular y simétrica; las crujías del edificio funcionan como contrafuertes. De igual modo y a pesar de que las cargas estén trabajando a compresión y no a tensión, se manifiesta el propósito de empezar a definir el edificio con base a su esqueleto, que era lo que pregonaba Laugier. El interior es notable por sus extraordinarias dimensiones.

Los alzados presentan un edificio simétrico de cuatro pórticos de 16 columnas en doble hilera — el doble de la norma clásica—, éstos se añaden a cada uno de sus cuatro lados, se observa la repetición equilibrada del motivo central en un ritmo que circunda todo el edificio. En la *Iglesia Metropolitana* hay una absoluta igualdad entre los elementos —ninguno se exalta por encima de los demás—.

⁴ Madec, Op. cit., P. 78.

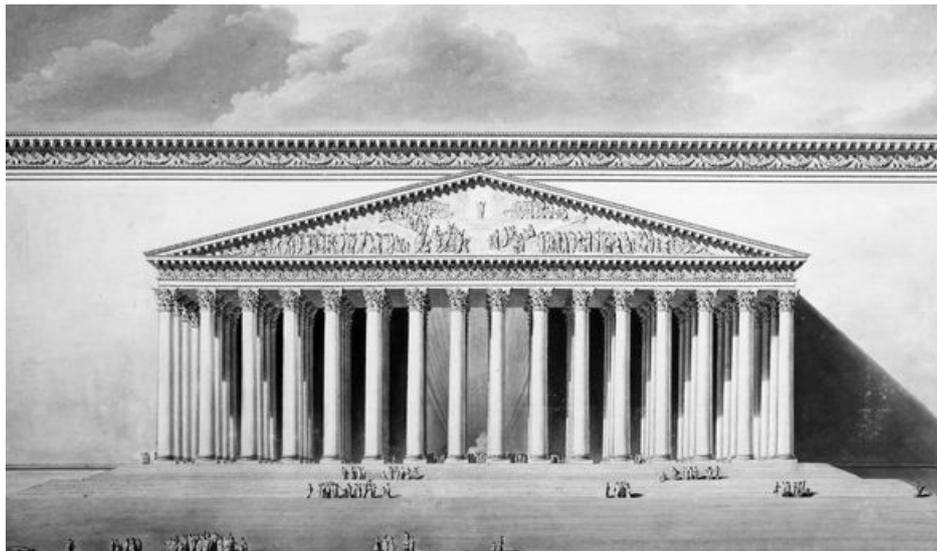
⁵ Ernest Gombrich, *La Historia del Arte*, Debate, primera impresión de la decimosexta edición inglesa, 2002, P. 291.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781), planta. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, planta y sección.



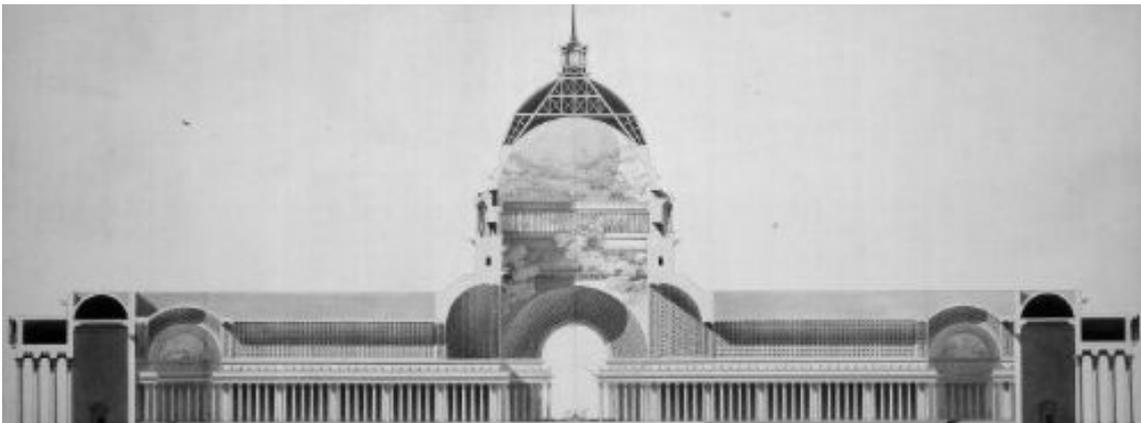
Étienne-Louis Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781), Alzado.



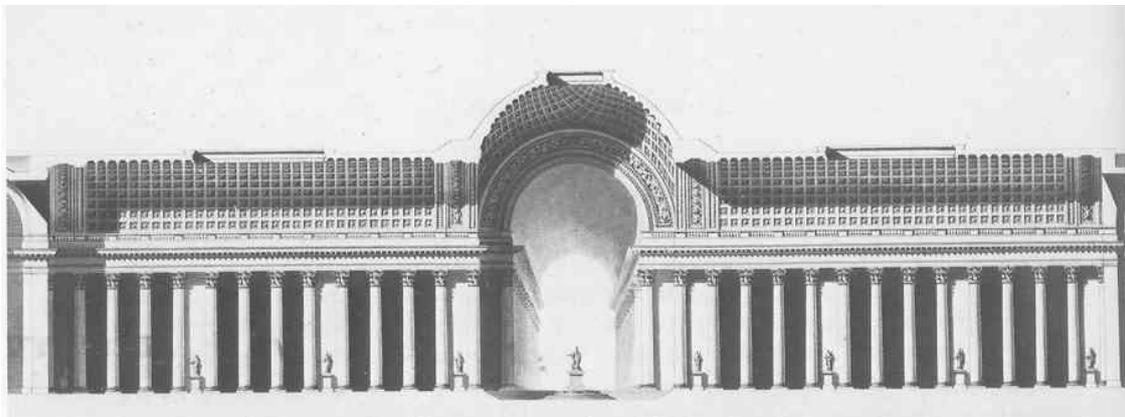
Étienne-Louis Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781), detalle del pórtico.

Secciones

Para la *Iglesia Metropolitana* (1781), Boullée elaboró dos secciones que muestran los dos sistemas estructurales para la cúpula, uno en madera y otro de piedra, que es el que observamos en el dibujo. La *Iglesia de la Magdalena* va a desarrollar un sistema constructivo similar al de la *Iglesia Metropolitana*, su cúpula también presenta decoración pictórica, así como el uso de casetones a lo largo de las bóvedas. Con Boullée desde 1781 no se distinguen los edificios religiosos de los civiles, todos son asambleas. Si observamos la sección para la *Biblioteca Pública* (1784), veremos que Boullée sigue el mismo partido, observamos esa vista infinita bajo una bóveda de cañón con casetones, las columnas con capitel corintio. En 1784, Boullée recibió su primer encargo del Estado: una biblioteca pública, pero al no poder disponer del espacio como él requiere, renuncia a este trabajo. Es la única obra que no describe en su tratado.



Étienne-Louis Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781), sección.



Étienne-Louis Boullée, *Biblioteca Pública* (1784), sección.

¿La Iglesia Metropolitana como escuela de Atenas?

Es destacable lo que Boullée refiere al *Métropole* en su celebración del día del *Corpus Christi* con respecto a su arquitectura: *Para anunciar con toda dignidad posible el monumento del que hablo [Métropole], elegiría primero un lugar elevado que dominase sobre la ciudad, como por ejemplo el Mont Valerien o Montmartre cerca de París [...] es ahí —digo— donde el monumento para la celebración del Día del Corpus me parecería convenientemente ere[i]gido. Con una disposición noble y grande, se esparciría en toda esa fiesta la pompa y la majestuosidad [...] Los edificios no serían más que accesorios que ofrecerían solamente una base al altar que, a su vez, formaría un “precioso templo a cielo abierto” coronando la cima de la montaña.*⁶

Como pudimos apreciar, para la solución final del *Métropole*, Boullée dota a su edificio de una cúpula colosal, sin embargo el pasaje antes citado me sugiere un paralelismo con el fresco de la *Escuela de Atenas* (1510-1511) que Rafael Sanzio pintó para la *Stanza della Segnatura* en el Vaticano. Pero vamos por partes: existen una serie de referencias muy importantes sobre Rafael en el tratado de Boullée. La primera de ellas la encontramos, como ya se anotó, al inicio de su ensayo, con la famosa sentencia de Correggio ante la maestría de Rafael *Ed io anche son pittore*,⁷ Boullée a través de esa frase muestra de igual forma, su total reconocimiento ante la obra de Rafael Sanzio. De igual forma en dicho tratado y refiriéndose a la pintura dice lo siguiente: [el arquitecto] *debe alzarse a la altura del genio de Rafael.*⁸ Para el proyecto de la biblioteca pública Boullée dice: *Profundamente impresionado por la sublime concepción de la Escuela de Atenas de Rafael, he intentado realizarla; y es sin duda a esta idea a la que debo mis éxitos, si es que los he obtenido.*⁹ El tratado termina refiriendo lo siguiente: *Cada artista toma particularmente las bellezas de la naturaleza según sus facultades. No se puede decir que Miguel Ángel y Rafael que han alcanzado el rango más alto dentro de su arte, no manifestasen en sus obras una manera totalmente diferente, aunque los dos grandes hombres hayan adquirido su talento de la naturaleza y sus estudios hayan tenido las*

⁶ Boullée, Op. cit., P. 63.

⁷ *Ibíd.*, P. 40.

⁸ *Ibíd.*, P. 47.

⁹ *Ibíd.*, P.116.

mismas bases.¹⁰ Es evidente la admiración que sentía Boullée ante la maestría del artista italiano. Para la *Biblioteca Pública*, Étienne-Louis nos refiere que ha tomado como motivo el fresco de la Stanza della Segnatura, sin embargo y, a mi parecer no fue el único momento en que Boullée hizo uso de la *Escuela de Atenas*, no pretendo analizar a detalle esta línea de investigación porque sería motivo de otro trabajo, sin embargo simplemente quiero mencionar mis apreciaciones.

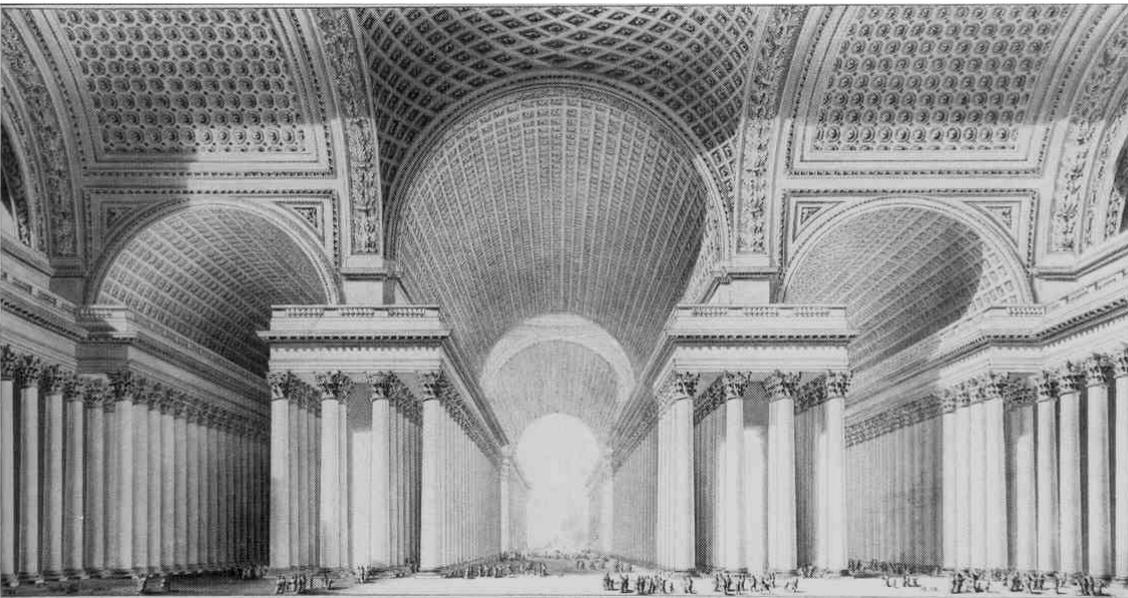
En cuanto al uso de los casetones para la *Iglesia Metropolitana*, se evidencia una cierta semejanza en su tratamiento a los usados para la *Escuela de Atenas* de Rafael, hay que recordar que el Cuarto libro de Arquitectura de Serlio, se publicó hasta 1552, por lo tanto es muy poco probable que Rafael haya conocido la obra de Serlio, ya que él murió treinta y dos años antes de que dicha obra viera la luz. Y aunque así fuera y él hubiera conocido los manuscritos, el modelo que Rafael usa no aparece en el tratado de Sebastián Serlio. Por su mi parte, propongo que Boullée en cuanto al tratamiento de ellos para la *Iglesia Metropolitana*, tomó como referente no a Serlio sino a Rafael, tal vez por este deseo que ya veíamos de despegarse de los tratadistas clásicos.

Al describir la *Iglesia Metropolitana* como un templo a cielo abierto me sugiere que Boullée tal vez estaba pensando en la *Escuela de Atenas*. En el fresco captamos un momento en el que Platón y Aristóteles tienen algún tipo de disertación filosófica, por su parte Platón apunta hacia la verticalidad de un templo sin cúpula, tal vez refiriéndose a la “idea” de una armonía universal, en cambio, Aristóteles desde la horizontal yergue su mano, apuntando hacia lo terreno, lo antropológico. Boullée está inmerso en ambos pensamientos que son opuestos y complementarios. La influencia de Platón se manifiesta en dos sentidos para Boullée, por un lado hay una referencia al *Banquete* —báquico— para la *Iglesia Metropolitana* y por otro el *Timeo* y el mito de la *Caverna* para el *Cenotafio a Newton*. En el caso de Aristóteles, existe una evidente relación al concepto de *entelequia*, para ambos proyectos y su teoría sobre la tragedia. Pero ya lo vemos a detalle y su relación con la francmasonería.

¹⁰ *Ibíd.*, P. 160.



Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas*, Stanza della Segnatura, 1510-1511.



Étienne-Louis Boullée, *Iglesia Metropolitana*, 1784, corte transversal.

Temas

Étienne-Louis Boullée representó la *Iglesia Metropolitana* en la celebración del *Corpus Christi* y durante ritos nocturnos; ambas presentan dos variaciones, la primera hacia la luz y la otra mediante el uso de tinieblas. Me extraña que Boullée no haya dejado ningún dibujo procesional por las calles o algún lugar público para la celebración del *Corpus Christi*, ya que desde el Concilio de Trento lo había declarado como parte de dicha costumbre festiva.

El Ser Supremo

En su tratado Boullée hace la siguiente anotación para la *Iglesia Metropolitana*: *¿Cómo, me preguntaba a mí mismo, conseguiré dar a mi templo un carácter propio? ¿Cuál sería el sentimiento religioso que conviene para dar culto al Ser Supremo? Entreví que si había algún medio de cumplir las metas que tenía previstas, no podía consistir más que en la manera de introducir la luz en el templo [...] Es la luz la que nos causa sensaciones diversas y contradictorias. Si puedo llegar a esparcir en mi templo magníficos efectos de luz, llenaré el alma del espectador con un sentimiento de bienestar y llevaría, al contrario, la tristeza cuando el templo presente tan sólo efectos sombríos.*¹¹ Y vuelve a referir: *haríamos al ser supremo un homenaje en sus propias obras.*¹²

Por ende, Boullée comprende que para rendir culto a ese Ser Supremo, el camino está en la dialéctica luz-oscuridad para generar un acto sublime —la poesía en la arquitectura se definiría a partir de ahí—.

¹¹ *Ibíd.*, P. 62.

¹² *Ibíd.*, P. 63.

Corpus Christi: muerte y resurrección

En la celebración del *Corpus Christi* —solemnidad del cuerpo y la sangre de Cristo—, la luz cae desde lo alto sublimando y exaltando el altar, mientras que los abovedados brazos de la cruz están empañados de una oscuridad mística, desgarrada por el tembloroso llamear de las antorchas. La luz sólo está destinada al lugar del sacerdote cayendo por encima de él. Recordemos que esta ceremonia fue instituida por el mismo Jesucristo y representa el establecimiento de la Eucaristía (Ευχαριστία *eucharistia*, "acción de gracias") suele denominársele banquete pascual, y representa la muerte y resurrección de Jesucristo,¹³ su signo es de unidad y vínculo de fraternidad.

Los masones desde sus inicios se consideraron una hermandad gastronómica¹⁴ cuyos santos patronos son San Juan Bautista y San Juan Evangelista,¹⁵ existe un poema masónico atribuido al abate Laugier que se refiere a ello y dice lo siguiente: *Por la sobriedad nuestros banquetes preparados/ con íntima unión quedan los lazos estrechados.*¹⁶ Las ceremonias de iniciación siempre —y la mayoría de los informes policiales lo confirman— terminan en un banquete. Por su parte, el abate Péreau hablaba de las *sociétés báchiques* de los primeros años del siglo, de las que suponía derivaban los masones.¹⁷ La mesa ha de formar una cruz griega, los vasos toman forma de cálices y la mesa se llama altar, los dos banquetes anuales se llevan a cabo con motivo del día de San Juan de invierno (hemisferio boreal, la noche más larga, el máximo de oscuridad) y San Juan de verano (hemisferio austral, el día más resplandeciente), es decir, los solsticios de San Juan Evangelista y San Juan Bautista. Si referimos que los solsticios definen el invierno (21-22 diciembre, trópico de capricornio) y el verano (21-22 junio, trópico de cáncer) y los equinoccios, la primavera (20-21 marzo) y el otoño (22-23 septiembre), concluiremos que ambos se refieren a las cuatro estaciones ¿Podríamos entonces establecer que existe una relación con la teoría de las estaciones en Boullée? ¿Podría relacionarse la planta en forma de cruz griega de la *Iglesia Metropolitana* con la mesa del banquete masónico? De igual forma resulta

¹³ El 8 de septiembre de 1264 el Papa Urbano IV por medio de la bula "Transiturus" hace extensiva dicha festividad a toda la Iglesia.

¹⁴ Vidler, Op. cit., P. 136.

¹⁵ Frau, Op. cit., P. 166.

¹⁶ Vidler, Op. cit., P. 136.

¹⁷ *Ibíd.* P. 136.

paradigmático identificar las relaciones que se tienen con *El Banquete* de Platón (385 a.C),¹⁸ donde se narra lo acontecido en una reunión báquica, por su parte, cada uno de los invitados hacen loas al dios del amor *eros*. Esta comunión estaría representada en la unión de contrarios —el comportamiento de los mismos comensales irá a lo largo del banquete, de la medida al éxtasis— contribuyendo así al equilibrio universal. En cuanto a la perfección en la esfera, Aristófanes evoca el mito de ese ser completo del que, por desgracia, sólo somos la otra mitad —antes de la división de los sexos, el andrógino, como ser-esférico sería la representación de la totalidad—. Nosotros al igual que *eros*, seríamos esos seres intermedios —semidioses— que aspiramos a lo suprasensible. El banquete por tanto es la unión de opuestos que se complementan para procrear una belleza absoluta, concebida en términos de retórica para excitar en nosotros una profunda veneración; esta unión de contrarios mantendría el equilibrio universal.

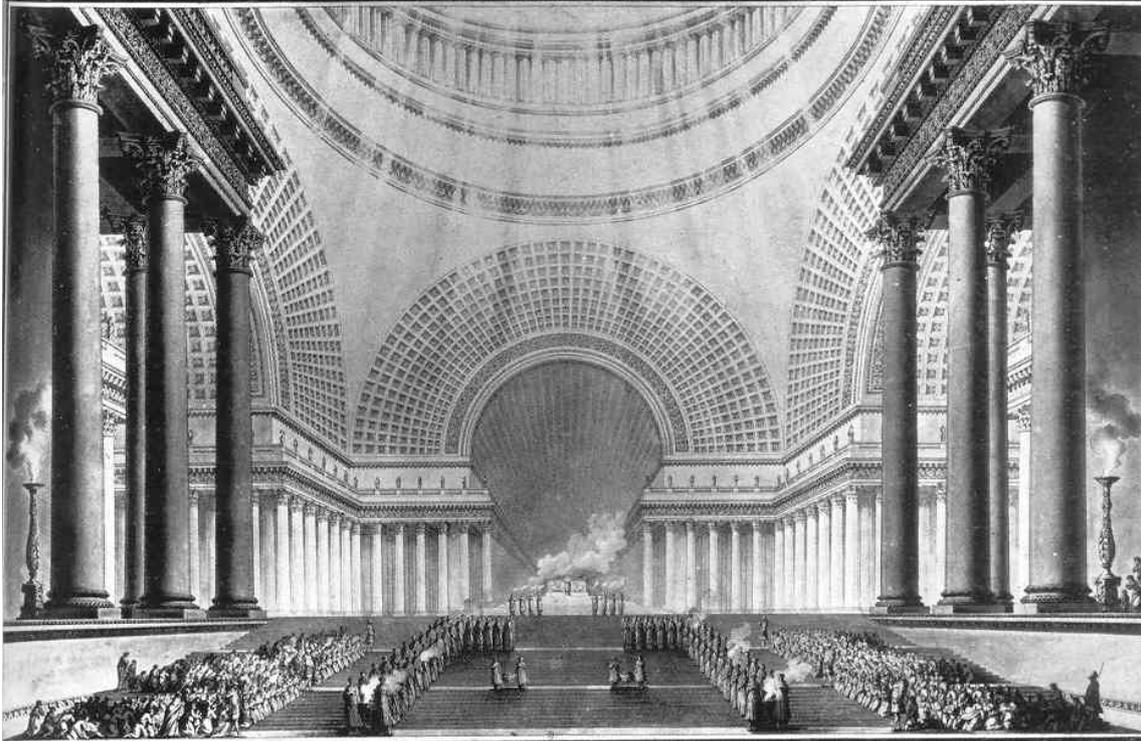
La Gestualidad

La gestualidad de los personajes en la celebración del *Corpus Christi*, como en la *Época de las tinieblas* es distinta, e incluso podríamos sugerir que extrema. Es frecuente que los artistas se sirvan del gesto como medio para expresar la vida interior —emociones— de los personajes.¹⁹ El movimiento con base a la gestualidad de los cuerpos se realiza por medio de un planteamiento reflexivo antropológico, donde la mímica, revela una dinámica que se basa en la retórica antigua, pero desarrollada por las teorías del arte renacentistas.²⁰ Uno de los principales objetivos de la retórica consistía en *mover* las emociones y los sentimientos del espectador para poder persuadirlo, hay una necesidad de conmover el alma a través de la representación del drama. Hay dos conceptos propios de la retórica que nos servirán para describir el tipo de “temperamento extremo” para ambas escenas me refiero al *Ethos* y al *Phatos*.

¹⁸ Platón, “El banquete”, en *Diálogos*, Porrúa, México 29ª edición, 2005 (estudio preliminar de Francisco Larroyo).

¹⁹ Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal, Madrid. 1990, P. 5.

²⁰ Agradezco los comentarios a la Dra. Linda Báez Rubí.



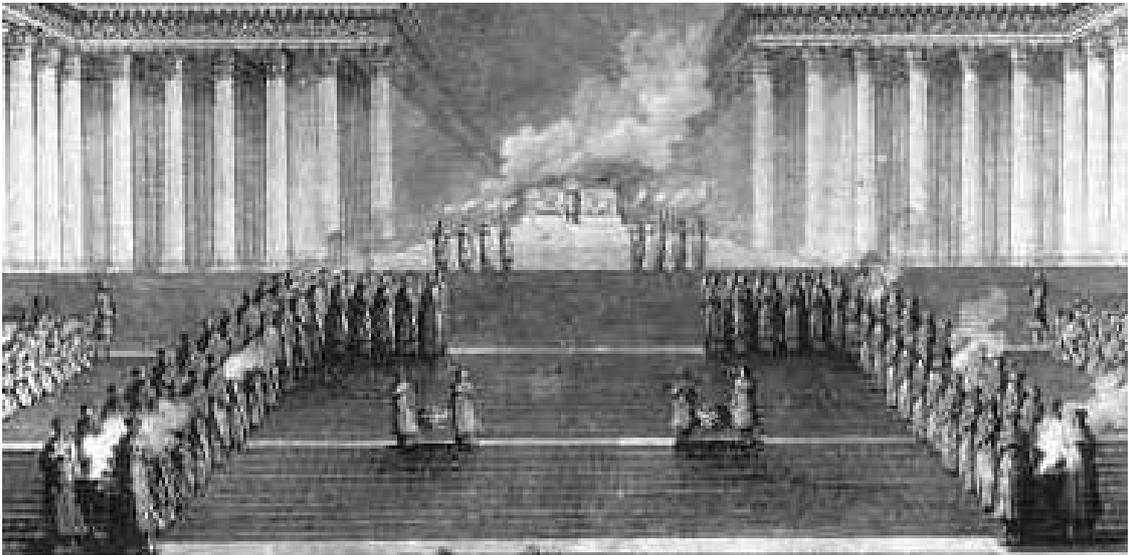
E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana, celebración del Corpus Christi* (1784), sección.



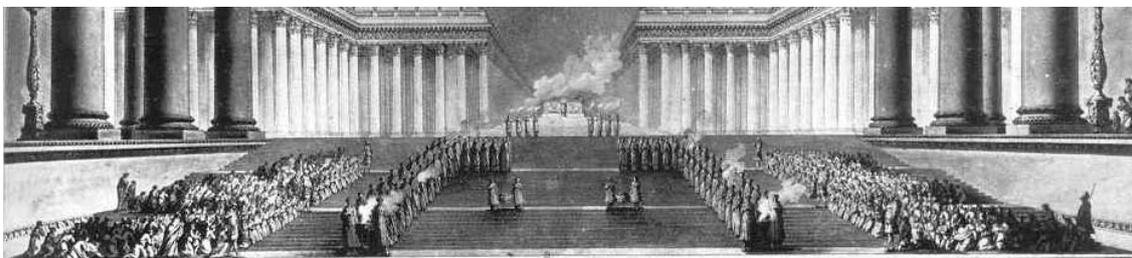
E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana (Métropole), Époque de las tinieblas*, 1781.

Corpus Christi.

En la celebración del *Corpus Christi*, se observa un orden y un equilibrio generalizado, los personajes están en medio de la ceremonia, por lo tanto su actitud es de recogimiento, apolínea, moderada, —*Ethos*—, muestran una serenidad donde todo es calma, la mesura de su alma se reconoce con la moderación de sus cuerpos, se evidencia un control de las emociones. Un gran humo sale del altar y toca sin fuerza el espacio que lo envuelve y se expande en un viento continuo. La escena del *Corpus Christi* manifiesta la resurrección de Cristo.



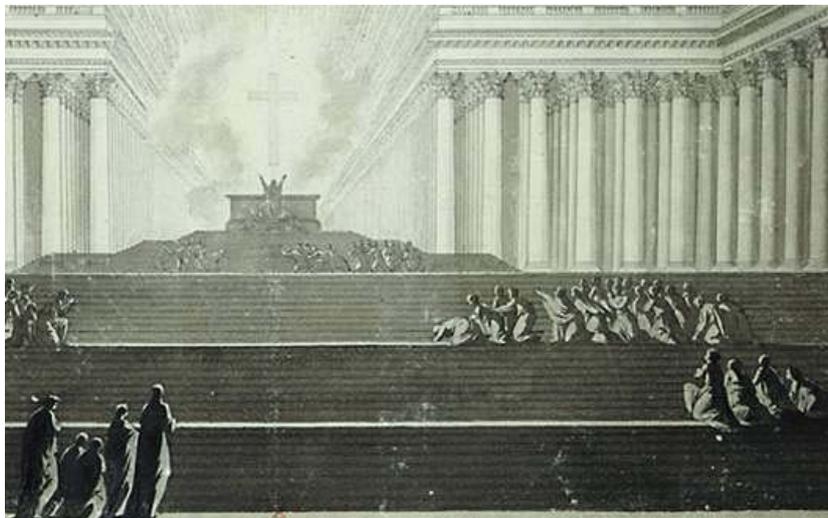
E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana (Métropole)*, detalle, *Corpus Christi*, 1781.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana (Métropole)*, detalle, *Corpus Christi*, 1781.

Época de las tinieblas.

El *pathos* es la emoción sin regulación, lo enérgico, lo dionisiaco, lo báquico, sus gestos son particularmente intensos. En la *Época de las tinieblas* se evidencia una exaltación de la pasión. Aristóteles entiende por pasión todos los movimientos del alma que son acompañados por placer o dolor.²¹ Se observa una expresión heroica y teatral en los personajes, sus actitudes reflejan un *Phatos* generalizado, muy evidente, hay una euforia en el momento de la consagración. La llama se ha vuelto una energía ascendente, vertical, el sacerdote levanta las manos por encima de su cabeza en una actitud de exaltación. La *Época de las tinieblas* manifiesta la muerte y, por tanto el camino, el viaje a una nueva vida.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana (Métropole)*, detalle, *Época de las tinieblas*, 1781.

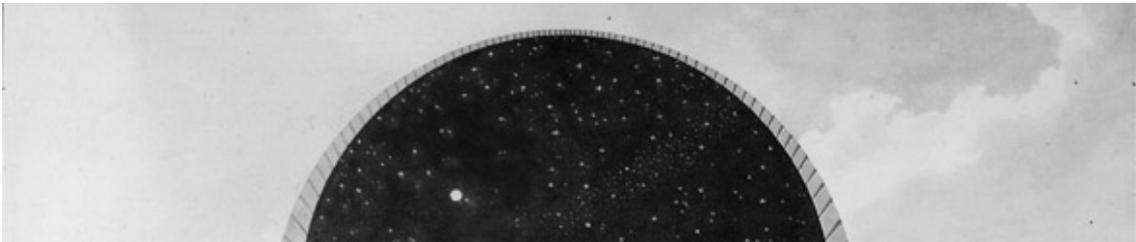


E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana (Métropole)*, detalle, *Época de las tinieblas*, 1781.

²¹ Lanz Hengelbrock, *Examen historique du concept de la Passion*, *Nouvelles Revue de Psychoanalyse*, 1980, P. 78. (número 21).

Para la *Iglesia Metropolitana* Étienne-Louis Boullée hace uso de lo que tiene hasta ese momento para la realización de un templo al Ser Supremo. Ambos modelos de representación —*Corpus Christi* y *Época de las tinieblas*— nos manifiestan dos planos expresivos distintos pero complementarios, en ambos ejemplos la intención es idéntica conmover —*movere*— el alma del espectador a través de la representación del drama, donde el tratamiento de la luz y la oscuridad manifiesta una jerarquía de los espacios; por lo tanto el tamaño del edificio se va a medir con base a la impresión que uno tenga de él. Al analizar los temas para la *Iglesia Metropolitana* pude percatarme que el *Corpus Christi* está íntimamente relacionado con la dualidad muerte-resurrección a través del banquete, mediante la consagración del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. La fiesta del *Corpus Christi* estaría representada por la dialéctica luz-oscuridad, tal como nos la muestra Boullée, por lo tanto la resurrección sería la luz de los equinoccios, y la muerte la oscuridad de los solsticios, relacionadas con las cuatro estaciones del año; la dialéctica entonces sería: luz-resurrección y oscuridad-muerte. Con respecto al *Banquete* de Platón descubrimos su relación con lo báquico, es decir, con lo órfico, y por consiguiente con el descenso a los infiernos que al igual que el mito de Osiris o el de Cristo representa de igual forma la muerte y la resurrección. De igual forma, el banquete platónico nos presenta un elemento fundamental: *Sphaira* representaría la unión de contrarios cuando es concebida como un todo, de ahí parte el mito del andrógino como ser perfecto y esférico. Al ser el banquete la unión de opuestos, esa fusión tendría que manifestarse también en el comportamiento de sus comensales, dirigiéndose de la mesura al éxtasis, de lo apolíneo a lo dionisiaco, del comportamiento ético —*ethos*— al patético —*pathos*—. Pero no todos pueden comer y beber de las especies consagradas en el pan y el vino, porque quien participe de ello se le dará prenda de la vida eterna. Solamente acceden a ese banquete los hombres bautizados, es decir, los iniciados, el viaje empieza ahí, con la muerte.

Tipología Arquitectónica de lo redondo



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo IV

Bautismo: muerte y resurrección

John Deyme de Villedieu, decía: *No hay masonería sin ritos, ni ritos sin símbolos.*¹ La iniciación masónica alude directamente a la muerte mística como el pasaje a un nuevo nacimiento mediante el rito del bautismo. El bautismo de Juan significa un cambio de vida en quien lo recibe, es una expresión de purificación y de la preparación del camino hacia la iluminación, evocando el viaje, que se inicia con el hombre profano que muere y es sepultado bajo las aguas, para participar a la resurrección de los iniciados.² En masonería la palabra iniciación es propia del aprendiz, vinculado con el hombre salvaje y la piedra bruta.³ El bautismo evoca la muerte y la resurrección como una puerta o entrada al perfeccionamiento espiritual. Este nuevo nacimiento es un pasaje que vincula la luz con la oscuridad. Hay que salir para poder entrar, hay que transformarse, hay que construirse desde el interior. El viaje se inicia en el hombre, pero no concluye, quiere trascender.⁴

En Deuteronomio encontramos la siguiente referencia: *Yo doy la enfermedad y la salud, yo doy la muerte y la vida.*⁵ La muerte antecede a la vida, por eso es que ésta adquiere una connotación especial, que mira siempre hacia los dionisiaco, hacia la pasión, hacia el drama, porque ahí se manifiesta el pasaje a una nueva vida. Tal como lo muestra Boullée en la *Época de las tinieblas*, sin embargo no debemos olvidar que esa dualidad sólo es posible mediante la unión de los opuestos complementarios.

¹ John Deyme de Villedieu, *Outils et textes symboliques, Vers la Tradition*, núm, 56, citado en Luis Miguel Martínez Otero, *La masonería*, Obelisco, Barcelona, 2005, P. 77.

² Su nuevo nacimiento se compara a un retorno al estado fetal en el vientre materno, es la noche cósmica.

³ *Ibíd.*, P. 65.

⁴ *Ibíd.*, P. 64.

⁵ Dt. 32, 39.

Venus.

Según Hesiodo Venus nació de la espuma de las olas, después de que los genitales de Urano fueron cortados por Cronos y cayeron al mar.⁶ Aby Warburg citando a Poliziano refiere: *Nacida allí, y en actitud graciosa [...] se ve avanzar —y el cielo se complace— sobre una concha que los vientos guían.*⁷

Las veneras se relacionan con Cristo porque se asumió que San Juan usó una para el bautizo de Jesús en el río Jordán, por lo tanto la concha transforma su significado simbólico de Venus al bautismo; la concha se vuelve el símbolo de Cristo más allá de la relación con los otros santos y es a partir de ahí que la asociación de Cristo con Venus a través del símbolo de la concha aparece como ambivalente. Jorge Alberto Manrique refiere que Cristo fue enterrado en un templo pagano y circular dedicado a Venus que tenía un frontón ornado con una concha y que, por lo tanto, era su símbolo y que después del siglo IV se tuvo que desacralizar a Venus en el templo de Cristo.⁸ Manrique menciona que en el templo de Venus aparece la concha asociada también la paloma, ya que en Grecia era el ave sagrada de Afrodita, y era un regalo que se hacían los amantes porque ésta representa la idea del amor erótico, y también a Cupido.⁹

En el texto de Manrique podemos constatar la estrecha relación entre la concha y la paloma como símbolos de muerte y resurrección.¹⁰ La paloma como identificación del erotismo baquiano y la venera como elemento de fecundidad, es ahí en donde se manifiesta el pasaje a una nueva vida, y algo fundamental en el texto de Manrique, que la muerte está vinculada con un espacio circular.

⁶ Irène Aguion, Claire Barbillon, Françoise Lissarrague, *Gods and heroes of classical antiquity*, Flammarion, New York, 1996, P. 294.

⁷ Aby Warburg, *El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*, en *El renacimiento del Paganismo, aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005, P. 75.

⁸ Jorge Alberto Manrique, “Venus y Baco en el barroco mexicano”, en *Barroco Iberoamericano, Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo Olavide, Giralda, Sevilla, 2001. Tomo I.

⁹ *Ibíd.*, P. 17.

¹⁰ No hay que olvidar que el ciclo diurno de Venus, aparece alternativamente por el este y por el oeste como estrella matutina y vespertina, y se presenta como símbolo esencial de la muerte, el renacimiento y la guerra, su mito incluye también el descenso a los infiernos.

Bautismo: agua-fuego

Como hemos visto, el bautismo otorga el pasaje de la muerte a la nueva vida; en otro plano evoca la muerte y la resurrección de Cristo, principio interior del perfeccionamiento espiritual. Sin embargo, el verdadero bautismo, no sólo en agua, sino también en fuego, vendría después, cuando llegará Cristo. Con Nicodemo, Jesús le decía: *En verdad te digo, el que no renace del agua y del Espíritu [fuego] no puede entrar en el reino de Dios.*¹¹ Por otra parte Juan el Bautista hablará, del fuego a propósito del bautismo: *Yo los bautizo en el agua, y es el camino a la conversión. Pero después de mí viene uno con mucho más poder que yo, él los bautizará en el Espíritu Santo y el fuego.*¹² Se observará finalmente, que los dos elementos opuestos, el agua y el fuego, se reúnen aquí en la misma significación simbólica de purificación y regeneración. La adoración del fuego también tiene implicaciones desde un espacio circular.

Vesta

Como veíamos con Laugier, los orígenes de la arquitectura se remontan hasta la construcción de las primeras cabañas sobre una eterna llama central. El calor del fuego domesticado reuniría por tanto a los seres humanos en un lugar de encuentro circular —este espacio de calor interior a su vez implicaba cualidades miméticas de útero protector—, por lo tanto, las cabañas primitivas adquirirían una planta circular y centralizada. Consecuentemente, el edificio destinado al templo de la diosa Vesta —Diosa romana del fuego sagrado— adquirió las connotaciones de ser un templo redondo. El aspecto circular que se menciona tiene una significación muy particular porque sirvió de veneración a la pureza del fuego sagrado, símbolo también relacionado con el bautismo y con la muerte y la resurrección.

Sin embargo, no hay que olvidar que el templo Vestal representaría al sistema solar.¹³ Newton identificaría la primera religión verdadera —la del culto Vestal—, como un

¹¹ Jn. 3,5.

¹² Mt. 5,11.

¹³ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986, P. 1061.

templo que representaba el sistema solar.¹⁴ Los primitivos refugios al carecer de ventanas solo estaban iluminados cenitalmente,¹⁵ del mismo modo que el *Panteón de Agripa* en Roma, o el *Cenotafio a Newton*, pero ya lo veremos en detalle.



Giovanni Battista Piranesi, *veduta del Tempio di Cibele a Piazza della Bocca della Verità*.

La *Sphaira*: muerte y resurrección

La dialéctica Venus-Vesta, en su relación agua-fuego presenta edificios circulares de planta centralizada, Manrique refiere: *Cuando Constantino hizo una nueva tumba para Cristo en el año 326, la actual iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén [...] fue circular.*¹⁶ Esta idea se conserva en el actual, así como en el Panteón de Agripa. El santo sepulcro de Jesús toma una forma redondeada, ya que pretende recordar la gran bóveda del universo, los baptisterios y los monumentos funerarios recurrieron a dicha forma circular,¹⁷ para significar la muerte y la resurrección. La esfericidad del universo y la totalidad terrestre se expresan maravillosamente en la pareja cubo-esfera en la cuadratura del círculo. En muchos casos los baptisterios se llegaron a reutilizar como panteones.¹⁸

¹⁴ *Ibíd.*, P. 112.

¹⁵ *Ibíd.*, P. 29.

¹⁶ Manrique, *Op cit.*, P 43.

¹⁷ Aunque en muchos casos también octogonal como el baptisterio de San Giovanni en Florencia.

¹⁸ La mayoría de los baptisterios eran edificios exentos, los primeros datan de la época del emperador Constantino I, en el siglo IV. Estos edificios primitivos se construían a partir de una planta circular o

Las Puertas Solsticiales: Jānus-Juan

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre lo conocido y lo desconocido, entre la luz y la oscuridad. Sin embargo no solamente indica el pasaje, sino que invita a cruzarlo. Por lo tanto la puerta es una abertura hacia el peregrinaje que conduce hasta el Sancta Sanctorum, lugar de la divinidad. Las puertas siempre estarán protegidas.¹⁹ Jānus, dios latino de la iniciación resguarda las llaves de las puertas. Para los francmasones la puerta del templo estará situada entre dos columnas. El templo de Jānus tenía cuatro caras simbolizando las cuatro estaciones y las vestales presiden su término. Saturno le dotó de una prudencia tan rara que le hacía ver claramente en el pasado y el porvenir, a esta doble facultad se debe que se le representara con dos caras, mirando simultáneamente a lo que fue y a lo que será; es así que Jānus se convirtió en la divinidad de las transiciones y los pasajes, el que marca la evolución de un estado a otro, de un universo a otro, guardián de las puertas que él mismo abre o cierra.²⁰ Jānus va a mirar con sus dos rostros igualmente hacia la izquierda, hacia occidente, hacia la oscuridad y a la derecha, hacia la luminosidad de oriente. Jānus es también el anagrama de Juan, y Juan en latín es *Jāniŭa*, puerta, entrada. Por eso hay dos Juanes el bautista y el evangelista como puertas solsticiales en la masonería.²¹ Al máximo de luz le corresponde el máximo de oscuridad, produciendo así un movimiento perpetuo entre la noche y el día, la muerte y la vida, el negro y el blanco. Jānus es guardián permanece de las llaves de los dos solsticios (verano-invierno) de oro para la vía ascendente de la luz y de plata para la descendente.²² La puerta de los hombres, correspondiente al solsticio de verano, da acceso a los pequeños misterios, y la puerta de los dioses en el solsticio de invierno, a los grandes misterios; el hombre se eleva del estado humano al suprahumano o espiritual.

poligonal y solían consagrarse a la memoria de san Juan Bautista. Esta especie de templete central se cubría mediante una cúpula de piedra o madera, y en ocasiones, estaba circundada por una o dos naves laterales. Aparte de las iglesias parroquiales, las ciudades medievales italianas solían tener una especie de conjunto religioso, provisto de catedral, campanario exento y baptisterio.

¹⁹ Chevalier, Op. cit., P. 855.

²⁰ *Ibíd.*, P. 602.

²¹ Martínez, Op. cit., P. 88.

²² Frau, Op. cit., t. 1, P. 632.

Las columnas Yaquín y Boaz: Jānus-Juan

Como referí, para los francmasones la puerta del templo estará situada entre las dos columnas Yaquín y Boaz, éstas son las columnas que presidían al Templo de Salomón: [Hiriam] fundió dos columnas de bronce, cada una de nueve metros de alto. Un hilo de seis metro media la circunferencia de cada columna. Fundió a si mismo dos capiteles de bronce de dos metros y medio de alto, rodeados como de una red de cadenas entrelazadas entre sí, [esfera armilar] para ponerlos como remate de las columnas [...] Asentó las columnas junto al vestíbulo del templo, una a la derecha, llamándola Yaquín, y la otra a la izquierda, y la llamo Boaz. Así quedo terminada la obra de las columnas.²³ Ambas columnas se representan con el color negro y blanco respectivamente, y representan la dualidad existente en el universo: la luz y las tinieblas, la construcción y la destrucción, el bien y el mal, la actividad y la pasividad, la muerte y la resurrección. Las dos granadas coronadas podrían representar una esfera terrestre y una armilar,²⁴ es decir, el microcosmos y el macrocosmos. Martha Fernández citando a Karen Armstrong, refiere que: *podrían haber sido pilares cósmicos que formarían una puerta para que la luz del sol entrara en el área del Templo [de Salomón] al amanecer.*²⁵ ¿Acaso Yaquín y Boaz simbolizarían la representación diurna y nocturna para el *Cenotafio a Newton*?

²³ 1 Reyes: VII, 15-22.

²⁴ Vidler, Op. cit., P. 139.

²⁵ Karen Armstrong, "Jerusalén. Una ciudad y tres religiones", traducción de Ramón Alfonso Díez Aragón y María del Carmen Blanco Moreno, Barcelona, Paidós, 1997, citado en Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. P. 27. (Coord. de Humanidades).



Jānus

La tumba vacía: la esfera funeraria

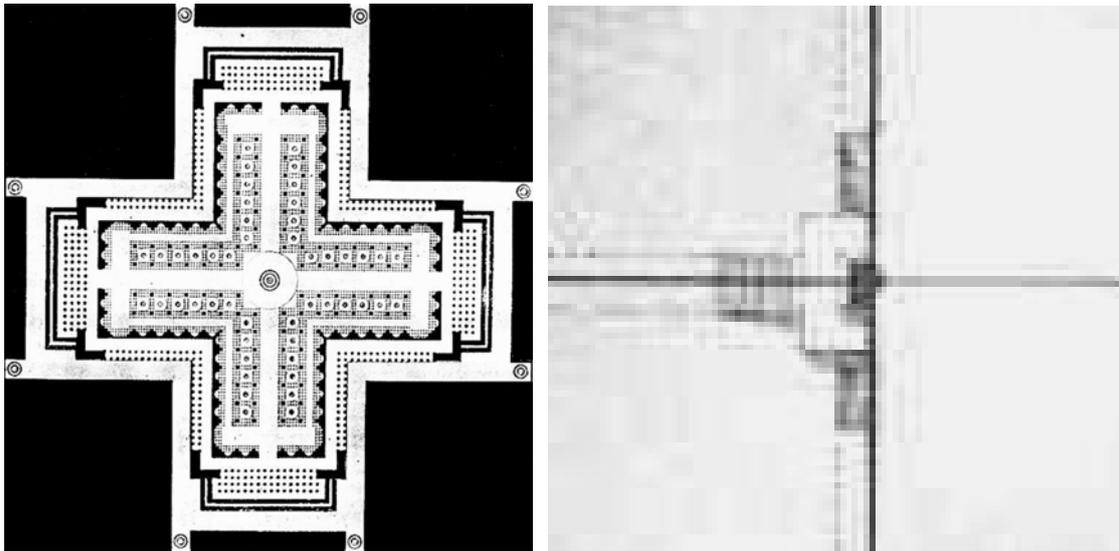
Existe otro elemento muy importante que no debemos dejar de lado, la resurrección de Cristo cede lugar a un símbolo: la tumba vacía,²⁶ si lo vinculamos con la etimología del cenotafio (Del lat. *cenotaphium*) encontraremos que éste también es un sepulcro vacío.²⁷ La tradición de la tumba vacía preconizaba que para representar la resurrección de Cristo, los cuadros se dividieran en dos zonas distintas pero comunicables, en ellos, se observaría un desdoblamiento de la imagen en una experiencia ascensional que comunica el cielo con la tierra y por lo tanto los opuestos. Siempre encontraremos en las representaciones plásticas una zona de penumbras y una de luminosidad en las que la experiencia mística está envuelta de una halo —esfera— luminoso.

Al comparar la planta de la *Iglesia Metropolitana* con el sarcófago del *Cenotafio a Newton* —en su versión diurna—, observamos intereses comunes; ambos se abren hacia

²⁶ Victor Stoichita, *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, Alianza forma, Madrid, 1996. P. 38.

²⁷ Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición. 2001, tomo I, P. 497.

los cuatro puntos cardinales por medio de sus accesos, manteniendo una centralidad absoluta. La cruz, es el emblema de la resurrección y de la vida futura. El sarcófago al igual que la planta de la *Iglesia Metropolitana* adquiere una cuadratura, ¿será posible que el sarcófago de Newton represente por tanto una mesa de altar, en la que se efectuaría el acto de la eucaristía?

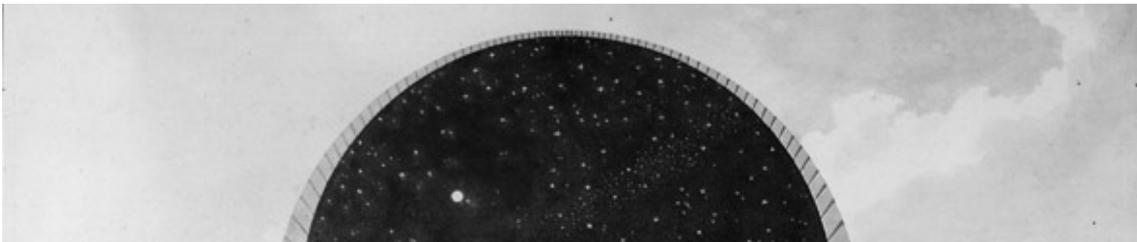


E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781) y *Cenotafio a Newton* (1784), plantas.



Santiago Pérez Santana, *la resurrección de Cristo*.

El Cenotafio a Newton



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo V

El espacio arquitectónico: El Cenotafio a Newton (1784)

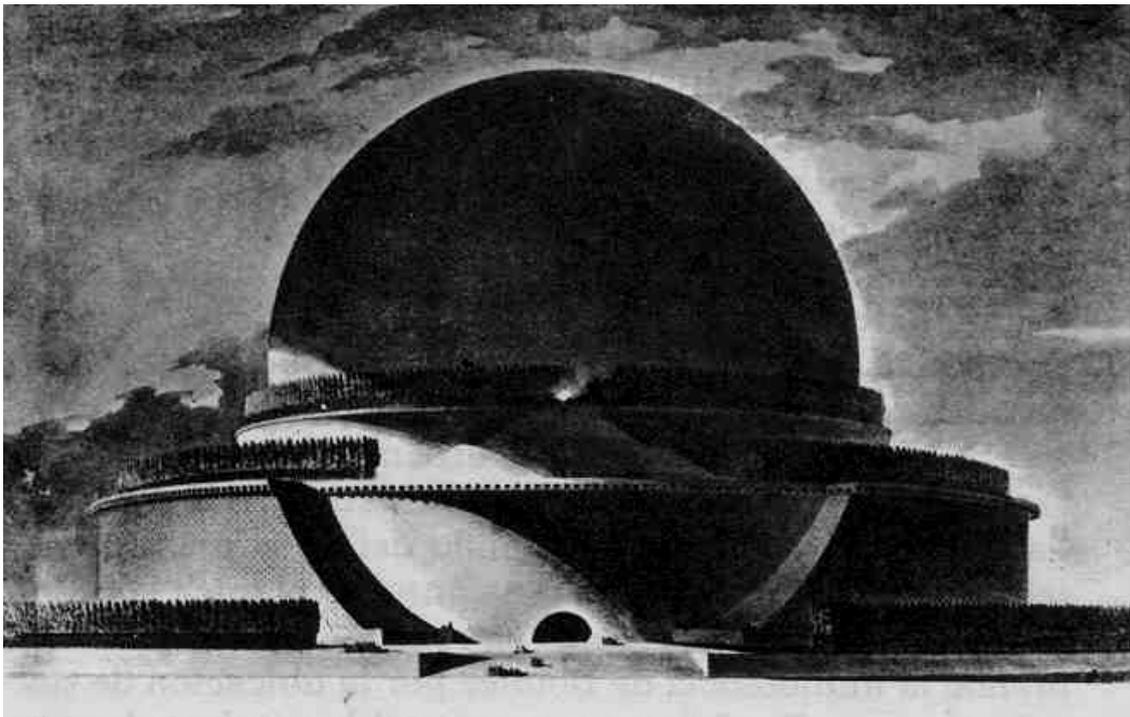
Boullée al referirse a los monumentos funerarios menciona: *He aquí ciertamente un tema que lleva consigo ideas sublimes y al que es necesario manifestar un carácter de grandiosidad que se imponga ante el espectador y llene su alma de asombro y admiración.*¹ Para el año de 1784 Boullée es un hombre que ha terminado de desarrollar su teoría, que sabe cuál es el camino que debe seguir la arquitectura. La *Iglesia Metropolitana* (1781) le permitió experimentar con la planta libre y el carácter, inquietudes que lo acompañaban desde la remodelación del *Palacio de Versalles*. La liberación del espacio le permitiría, en principio, una circulación continua por un edificio de simetría radial, sin embargo no era suficiente, él necesitaba concebir su arquitectura como una estructura –aprendizaje del gótico– que le permitiera desarrollar sus teorías de un espacio universal: liberar el edificio de soportes interiores, de pies derechos, manifiestan la búsqueda de un edificio ligero cuyas cargas trabajen a tensión y no a compresión. Boullée pretende hacer una arquitectura ligera con materiales pesados, y él lo sabe, por eso se remonta al tiempo: *Nuestros arquitectos han tenido que vencer mil dificultades. Ha hecho falta encontrar los medios para sostener las cúpulas inmensas [...] El tiempo y el estudio lo aportan todo.*² Boullée nunca abandona la fascinación que tiene por los edificios de planta centralizada. La lección del barroco la trae dentro de sí y refleja una jerarquía en la disposición de sus espacios, sin embargo la teatralidad en base a una nueva luminosidad manifestará esa diferenciación que necesitaba y que experimenta en la *Iglesia Metropolitana*; Étienne-Luis Boullée reprocha esa delgadez de la fachada que transforma a las iglesias en linternas, por eso busca lugares más cerrados, con el fin de dominar mejor la luz, algo que le ofrece la arquitectura de los griegos.³ El arquetipo del templo vendrá vía Palladio, pero en Boullée lo clásico deja de ser clásico, la radialidad de la composición para la *Iglesia Metropolitana* se volverá radical para 1784, ahí, el edificio es grande, más no masivo, esas formas Boullée las obtiene de una geometría pura, monumental y funeraria para llegar a inspirar en el alma sentimientos sublimes. Boullée proyectó el *Cenotafio a Newton* hacia 1784, como una entidad que se contiene a sí misma; como un vehículo

¹ Boullée, Op. cit., P. 122.

² Ibid., P. 78.

³ Madec, Op. cit., P. 84.

vacio y con capacidad para llenarse de cosas.⁴ El *Cenotafio de Newton* es un espacio arquitectónico dispuesto a producirnos una serie de sensaciones donde el todo está determinado por las partes. En el *Cenotafio a Newton*, a pesar de que Boullée nos ofrece las tres formas de representación espacial, la planta, los cortes y alzados; su proyecto no deja de ser pictórico, no hay una correspondencia real entre los distintos planos, ellos, más bien, son el resultado de la concurrencia de ciertos motivos simbólicos. La arquitectura idealizada de manera alegórica, se fusiona e interpenetra con la idea de lo perfecto que nos quiere presentar Boullée. El *Cenotafio a Newton* es por tanto un edificio simbólico que se basa en arquetipos universales para producirnos sensaciones de carácter moralizante. Zevi menciona: *Sabemos distinguir un edificio concebido y construido para el hombre de un edificio símbolo edificado para representar una idea o un mito que impresione, se sobreponga y domine al hombre.*⁵ El *Cenotafio a Newton* manifiesta esa tendencia.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, versión nocturna (1784).

⁴ Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, 1ª edición, Barcelona 1978, P. 13.

⁵ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura, ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1951, P.68.

Utopía

Si la materialización del Panteón de Agripa es posible con la ayuda del hormigón y una técnica avanzada de encofrado, para el caso de Boullée no es así. Boullée pretende hacer una arquitectura ligera con materiales pesados; sin embargo aun así, el espesor de la cúpula es muy delgado, casi como una membrana. La necesidad de encerrar un gran espacio sin el uso de soportes interiores cuyas cargas trabajen a tensión y no a compresión para el siglo XVIII técnicamente no es posible. *Nuestros arquitectos han tenido que vencer mil dificultades. Ha hecho falta encontrar los medios para sostener las cúpulas inmensas [...] y es sin duda la razón por la que no han osado decorar sus templos con columnatas, ya que esos puntos de apoyo no eran suficientes para soportar el enorme peso de la cúpula. Había que encontrar medios para conciliar esa decoración elegante y ligera con las fuerzas resistentes de las que estaban necesitados. El tiempo y el estudio lo aportan todo.*⁶ Su edificio solamente será posible desde la utopía, desde el dibujo, desde la idea. Étienne-Louis Boullée es un hombre que mira al futuro, Buckminster Fuller mira al pasado y es ahí en donde ambos hombres se encuentran.

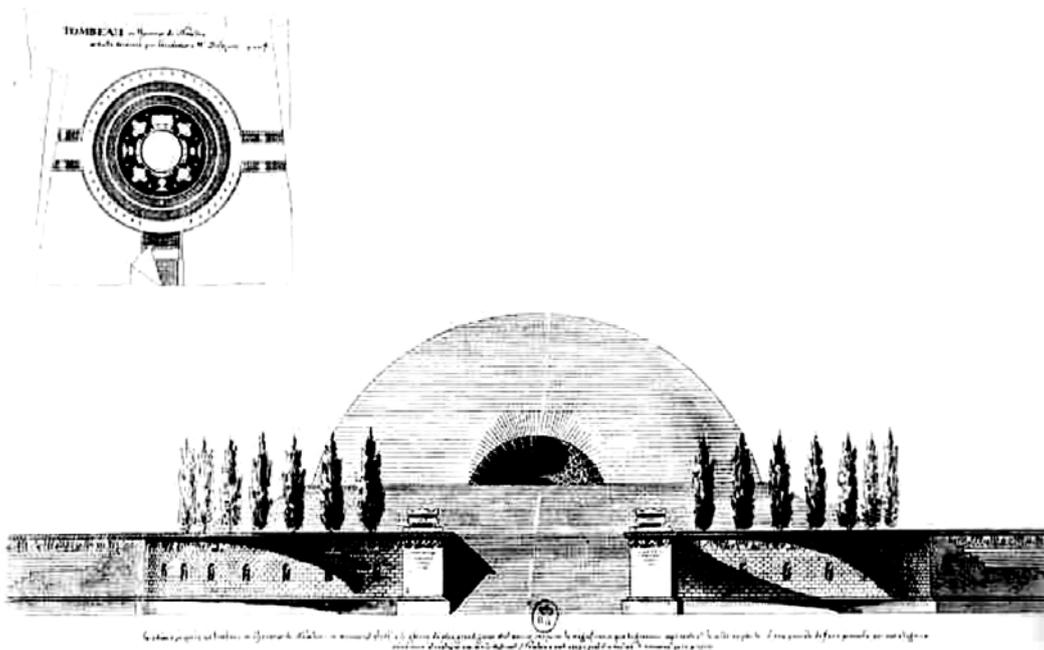


Buckminster Fuller, *pabellón de los Estados Unidos* para la Exposición Universal de 1967, Montreal, Canadá.

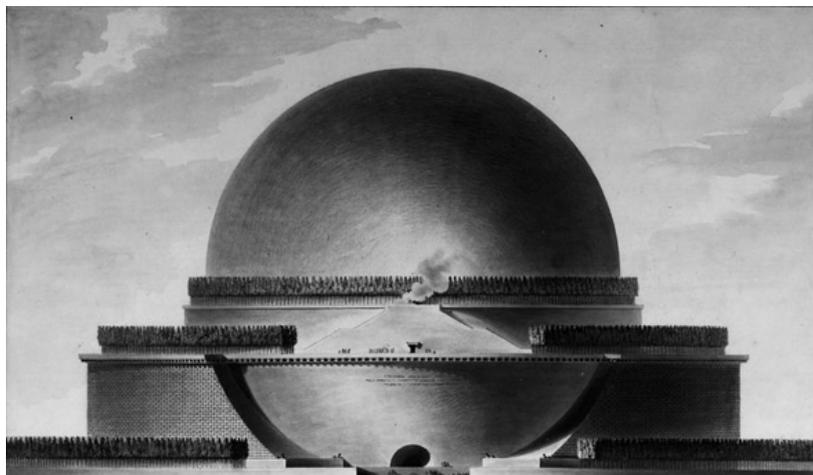
⁶ Boullée, Op. cit., P. 78.

El *Grand Prix* de Roma

Me extraña que en muchas obras de la época y pertenecientes a los arquitectos de la generación de 1730, se hayan desarrollado una serie de proyectos con la temática de lo funerario y en particular en relación a Newton. Tal vez fue la solicitud de algún concurso del *Grand Prix* en conmemoración a la muerte del físico. Me inquieta la semejanza del proyecto *Monumento en honor a Newton* de Pierre-Jules Delépine, C. 1785, con el Cenotafio de Boullée 1784.



Pierre-Jules Delépine, *Monumento en honor a Newton*, C. 1785.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) alzado, versión diurna.

***Sphaira*: Newton**

No sé lo que yo le parezca al mundo, pero me veo sólo como un muchacho que juega a la orilla del mar y se entretiene de vez en cuando buscando guijarros lisos o una concha más bonita de lo común, mientras el gran océano de la verdad permanece ignoto ante mí.

Isaac Newton⁷

Étienne-Louis Boullée comprendió que sólo con la *Sphaira* podía sintetizar la genialidad del artista con su obra. Ese cuerpo puro y perfecto la proporcionaba la posibilidad de definir lo grandioso en la tierra y el universo. Boullée nos refiere: *En el Cenotafio a Newton he intentado aplicar todos los modelos que me ofrecían la naturaleza y el arte para presentar la imagen de lo grande.*⁸ No podría existir mejor homenaje para el matemático, físico y astrónomo inglés Sir Isaac Newton (1643-1727). Isaac era un hombre que siempre se cuestionó por los misterios de la naturaleza, por sus movimientos, ¿cuáles son sus principios?⁹ ¿cómo se rige el mundo en base a ellos? por tanto, sus investigaciones avanzarían siempre en dos sentidos: hacia el comportamiento de los cuerpos más pequeños de la materia, y hacia el funcionamiento del espacio.¹⁰ Sus meditaciones se resumirían en unas leyes que se aplicarían a la naturaleza. Newton descubre que la gravedad actúa en todos los movimientos de los cuerpos, celestes y terrestres, él precisó los conceptos de fuerza, masa, movimiento, espacio y tiempo en los *Principios matemáticos de la filosofía natural*, estableciendo que los procesos del movimiento están regidos por tres leyes:¹¹

- ❖ Todo cuerpo permanecerá en un estado de reposo o de movimiento uniforme en línea recta, hasta que una fuerza externa le obligue a modificar su estado.
- ❖ La aceleración de un cuerpo es directamente proporcional a la fuerza resultante externa que actúa sobre él e inversamente proporcional a su masa.

⁷ Robert Lomas, *El colegio invisible, el papel de la masonería en la ciencia moderna*, Grijalbo, México, 2003, P. 334.

⁸ Boullée, Op. cit., P. 70.

⁹ Más no las causas.

¹⁰ Rankin William, *Newton para principiantes*, Era Naciente, Buenos Aires, 2005, P. 122-135.

¹¹ Robert Lomas, *El colegio invisible, el papel de la masonería en la ciencia moderna*, Grijalbo, México, 2003, P. 325.

- ❖ Cuando dos cuerpos interactúan entre sí, la fuerza ejercida por el primero, es igual en magnitud aunque en dirección opuesta a la fuerza ejercida por el segundo.

Por tanto, la primera será una ley de inercia, la segunda una ley de aceleración proporcional de las fuerzas y la tercera una ley de la igualdad entre acción y reacción.¹² Estas leyes primero las observó Galileo en sus experimentos, pero fue Newton quien les dio forma matemática. Newton nos proponían por tanto un método para descubrir el universo. La fuerza de irradiación sería directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre ellas. Newton establece con ello dos principios distintos pero complementarios: su ley —gravitacional— es universal (1687), es decir, absoluta —hasta Einstein— todo gira en torno a ella, lo macro y micro cósmico. El cielo y la tierra por tanto estarían sometidos a ella. Isaac fue un teísta que buscaba a Dios en la naturaleza, y a través de Henry More comenzó a creer que había secretos ocultos en ella,¹³ por tanto, Newton buscaba la estructura del universo y sus investigaciones lo llevaron a cuestionarse sobre la inmortalidad del alma y, sobre todo, ¿dónde está Dios?

Con su teoría de la gravitación universal Newton había sentado el principio que el universo era un mundo regido por leyes constantes y uniformes, descansando en sí mismo y conservándose así mismo. Esta concepción de la construcción del universo se trasladó a la naturaleza del espíritu humano, para fomentar el desarrollo espiritual con el conocimiento de la naturaleza y del universo. Francia recogía todas estas innovaciones y las elaboraba por medio de sus pensadores.

Rousseau, Voltaire, Diderot, fueron los primeros en implantar el nuevo régimen en todos los órdenes de la vida, en adelante los materiales constitutivos del santuario de la religión no habrían de ser la piedra, la madera ni la cal, sino la vida y el alma humana y la sociedad secreta que había de alentar este ideal era la francmasonería.¹⁴ La geometría enseñaría a los hombres a modelar su destino y a unirlos en forma armoniosa para bien de la humanidad. La construcción del templo por tanto, sería hacia el interior de uno mismo, mediante una serie de preceptos morales. No obstante, puede establecerse una

¹² Agradezco los comentarios de la Ing. Mónica Valencia Zepeda.

¹³ *Prisca sapientia*, definida en la época del renacimiento como la sabiduría de los antiguos.

¹⁴ Valenti Camp Santiago, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia*, editorial del valle de México, 1980, Tomo I, P. 450.

analogía entre la jerarquización del *Kósmos*,¹⁵ el hombre y la arquitectura como el reflejo de esa estructura social. La masa sería por tanto el cuerpo; la energía el espíritu y el alma el *pneuma*, es decir, el vehículo que permite que el alma ascienda; es la llama ascendente que observábamos en el interior de la *Iglesia Metropolitana* en su *Época de las tinieblas*; es el alma del mundo o alma cósmica. Para los estoicos y el neoplatonismo, el alma recorre —circunvala en caso de *El Cenotafio de Newton*— y penetra el mundo físico dando racionalidad, perfección y vida a la totalidad del universo.¹⁶ Boullée concibió el Cenotafio para envolver a Newton con su descubrimiento: *¡Oh Newton! Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la forma de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento. De alguna manera es como envolverte contigo mismo.*¹⁷ Sin embargo esa misma argumentación ya la habíamos escuchado tres años antes para la *Iglesia Metropolitana*: *¿Cuál sería el sentimiento religioso que conviene para dar culto al Ser Supremo? Entreví que si había algún medio [...] no podía consistir más que en la manera de introducir la luz en el templo [...] Es la luz la que nos causa sensaciones diversas y contradictorias. Si puedo llegar a esparcir en mi templo magníficos efectos de luz, llenaré el alma del espectador con un sentimiento de bienestar y llevaría, al contrario, la tristeza cuando el templo presente tan sólo efectos sombríos.*¹⁸ Y más adelante refiere: *haríamos al ser supremo un homenaje en sus propias obras.*¹⁹ Newton establece un sistema absoluto del universo, el “espacio absoluto” y el “tiempo absoluto” presupone la noción de una esfera vacía —como la que propone Boullée para el *Cenotafio a Newton*—. Espacio y tiempo absolutos se relacionan con la inmensidad y eternidad de Dios —Ser Supremo— pretendiendo la unión de todos los hombres en una comunidad de la misma manera que las leyes de la naturaleza expresan el orden y la armonía del *Kósmos*. El Cenotafio y la *Iglesia Metropolitana*, serían centros de energía, o en palabras de Newton, centros de gravedad. Por tanto su arquitectura sería absoluta, su planta sería la de un edificio centralizado. El cenotafio sería el *axis mundi* de esa gravedad, por medio del cual todo gira a su alrededor. En la imagen *The Christian Philosopher* de George Hargtills observamos la manera en que el filósofo cristiano

¹⁵ Esa jerarquización del *Kósmos* se debe a que la gravedad que opera entre energía y masa varía con la distancia.

¹⁶ <http://www.e-torredebabel.com/Historiadelafilosofia/Filosofia Griega/Filosofia Hellenistica/Pneuma.htm>, edición en papel. Historia de la filosofía. Vol. 1, filosofía griega, Javier Echegoyen Olleta. Edinumen.

¹⁷ Boullée, Op. cit., P. 127.

¹⁸ Ibid., P. 63.

¹⁹ Ibid., P. 62.

asimila el simbolismo de la esfera armilar, para establecerse como un eje cósmico y, como, por medio de su administración se genera un orden en el mundo, el elefante que se encuentra en el siguiente plano,²⁰ es la representación del conocimiento, y la inmutabilidad del poder. Poseer la *Spahira*, por tanto, era lo que buscaba Étienne-Louis Boullée con el *Cenotafio a Newton*.



George Hargtills. *The Christian Philosopher*, 1594.

El Panteón de Agripa

Existen dos edificios bellos y monumentales por los que Étienne-Louis Boullée sintió admiración y a los que es necesario referir aunque sea de manera somera: el Panteón de Agripa y el proyecto de Bramante para la Basílica de San Pedro en Roma.

El panteón de Agripa (117-138 d.C.) obra del arquitecto sirio Apolodoro de Damasco, en palabras de Teresa Del Conde “es un homenaje a la cúpula” y es testimonio del arte monumental del Imperio Romano, en su interior la altura es igual a la anchura, es un edificio muy macizo, centralizado con un óculo monumental en la cúpula de 43 metros de diámetro interior.²¹ El panteón de Roma es el paradigma de una evolución cuyo

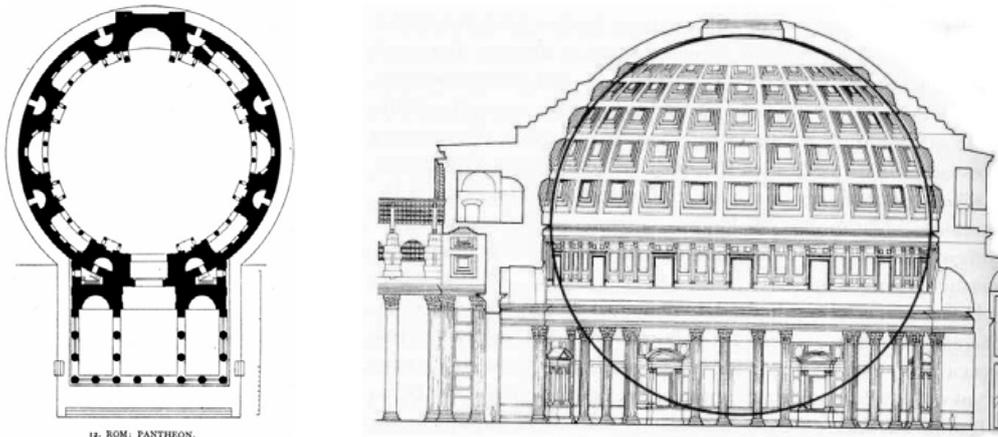
²⁰ Chevalier, Op. cit., P. 437.

²¹ Peter Sloterdijk, *Esferas II, globos*, Siruela, Madrid 2003, P. 375. (trad. de Isidoro de Reguera).

objetivo fue configurar un espacio interior perfecto. Boullée escribió: *La imagen de lo grande nos satisface [...] porque nuestra alma parece que quisiera abrazar el universo.*²² En su tratado encontramos la siguiente referencia: *El porche de la Rotonda en Roma pasa por ser una de las obras maestras del arte. Es admirable, en esta obra, la noble ordenación y las proporciones de su arquitectura [...] ¿No es extraordinario que un ejemplo tan admirado no haya sido todavía imitado en nuestra capital?*²³ De alguna manera el *Cenotafio a Newton* de Boullée es por lo tanto un doble homenaje.

Hay pocos edificios como el Panteón romano, diseñados de una forma tan simple pero majestuosa y de una sola pieza.²⁴ Pero no olvidemos que el Panteón de Roma también es una representación del dominio del mundo en un espacio político al igual que el cenotafio de Boullée.

El panteón no es en algún modo y en palabras de Aloïs Riegl, *la rotonda más antigua que conocemos*,²⁵ la anteceden unas tumbas circulares cubiertas por una cúpula llamadas tolos, pertenecientes a la civilización micénica C. 1600 a.C.



Apolodoro de Damasco, *Panteón de Agripa* (117-138 d.C.), planta y sección.

²² Boullée, Op cit., P. 59.

²³ Ibid, P. 79.

²⁴ Rudolf Arnheim, *El poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales*, editorial Akal, Madrid. 2001, P. 220.

²⁵ Aloïs Riegl, *El arte industrial tardorromano*, La Balsa de la Medusa, 1ª edición 1902, Madrid 1992. P.46. (traducción de Ana Pérez López).

Bramante: la Basílica de San Pedro

En palabras de Gombrich: *Bramante planteó una iglesia circular con un cerco de capillas uniformemente repartidas en torno al gigantesco recinto central. Este recinto tenía que ser coronado por una enorme cúpula que descansase sobre arcos colosales. Bramante esperaba, dijo, combinar los efectos del mejor edificio antiguo, el Coliseo [...] con los del Panteón [...] pero el plan de Bramante para la Iglesia de San Pedro no estaba a realizarse.*²⁶ Por lo tanto la alegoría del universo en una iglesia circular y de planta centralizada fue abandonada. Alberti afirmaba que las formas más perfectas como el círculo y los polígonos elementales deberían estar reservados para la iglesia, su punto de partida es la idea de que la perfección geométrica refleja la armonía cósmica que una iglesia debería representar.²⁷ De igual forma intenta representar una jerarquía de tipos de edificación a través de un ordenamiento de formas.



Caradosso, *Medalla fundacional del nuevo San Pedro* (que muestra el proyecto de Bramante), 1506, Bronce, 5.6 cm, Museo Británico de Londres.

²⁶ Ernest Gombrich, *La Historia del Arte*, Debate, primera impresión de la decimosexta edición inglesa, 1996, P. 291.

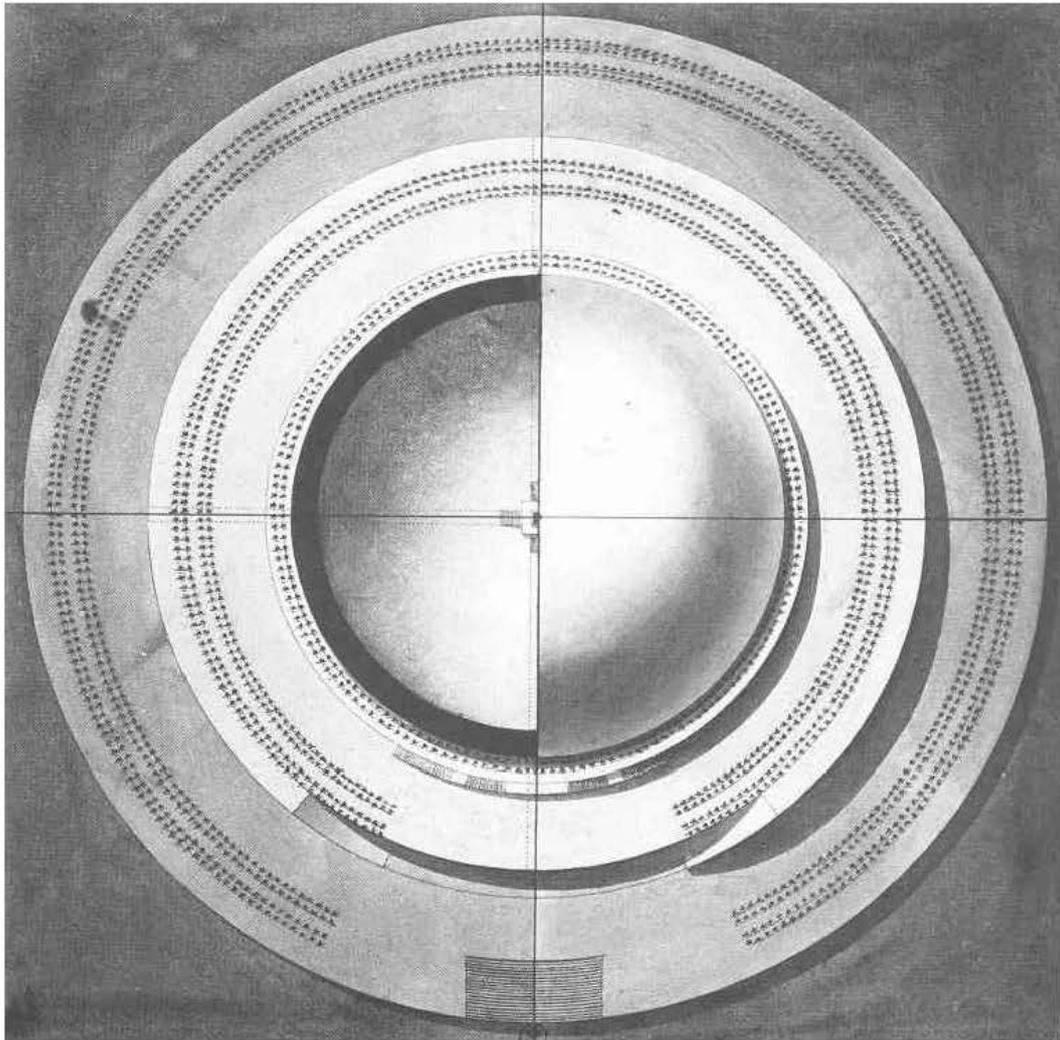
²⁷ León Batista Alberti, *De re Aedificatoria*, IX, Viii, 1975.

Planta: El espacio centralizado

El *Cenotafio a Newton* es un edificio de planta centralizada y circular, se manifiesta una composición simultánea que descansa en sí misma y que se experimenta situándonos exactamente en el centro. Tal es el caso del proyecto para la *Iglesia Metropolitana, Museo, Circo, Ópera, Palacio de Justicia, Palacio Municipal, Nacional*, y de todos sus cenotafios, troncocónico, piramidal. El plano traza el esquema fundamental de la cruz tridimensional del espacio en el que se desenvuelve la arquitectura. Se evidencia el uso de una planta libre determinando un espacio único, continuo y fluido en el que se combina la monumentalidad con la simplicidad. A primera vista parece ser un edificio pesado y vacío. Se aprecia una construcción de tres niveles, en los que una serie de árboles en doble hilera rodean el edificio circundando solamente la parte superior, su composición es regular y simétrica. La planta parece ser sacralizadora del espacio. El sarcófago parece funcionar como un templo al centro, como un *axis mundi* mediante el cual partirán los cuatro rumbos cardinales. La forma espacial sería un intento de aproximación a la totalidad formal que trascienda el espacio euclídeo.²⁸ Platón ya hablaba en el *Timeo* del espacio como la madre y receptáculo de todo lo creado y visible y de algún modo sensible, esa constitución geométrica del mundo mantiene una fuerte influencia del pitagorismo que Boullée retoma. El *Cenotafio a Newton* es un espacio liberado hacia el interior, aislado y protegido de lo externo, relacionando un dentro-fuera. Philippe Madec refiere: *cuanto más simbólico es el lugar, más central es, más alto es su volumen y más fuerte su luz.*²⁹

²⁸ *Ibíd.* P. 65.

²⁹ Madec, *Op. cit.*, P. 78.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio de Newton* (1784), planta.

Alzado: versión diurna y nocturna

En el proyecto para el cenotafio existen dos alzados, mientras que el primero ofrece en la fachada principal una composición de cuerpos puros, en el segundo aparece un juego de sombras que dominan el edificio, la luz y la oscuridad sirven para valorar el edificio de manera distinta. Como vemos, forma y luz son dos componentes, indisolubles, que se complementan en el intento de producir sensaciones. El *Cenotafio a Newton* es un edificio que pareciera ser muy macizo, casi cerrado en su totalidad, con solamente dos vanos que marcan los accesos en los primeros dos niveles, sin embargo estos no

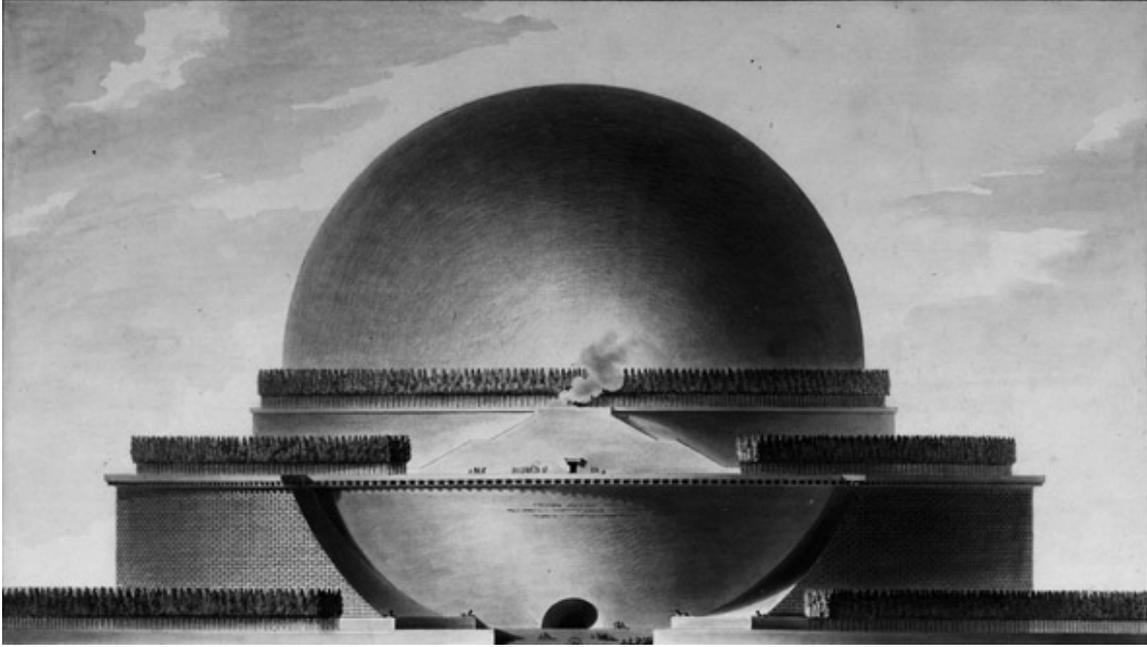
encontrarán su correspondencia en las secciones. A simple vista es posible evidenciar su carácter monumental, pareciera una esfera contenida en sus volúmenes. El cenotafio es un edificio que se encuentra dividido en tres niveles muy bien diferenciados.

Al proyectar la estancia de este tipo de monumentos con una entrada de cementerio, Boullée descubrió el interés de ofrecer la imagen de una *arquitectura enterrada*.³⁰ Al reflexionar sobre los medios de los que debía servirse para llevar a cabo su tema, entrevió que las proporciones bajas y deprimidas eran las únicas que podía emplear y que el espectador se percataría de que la tierra le oculta una parte. Después de haber intentado ofrecer la imagen de la *arquitectura enterrada*, le vino una idea nueva: la de presentar la *arquitectura de las sombras*.³¹ Producida debido al efecto que resulta de colocar los cuerpos contra la luz, dibujando con ello el contorno de estos cuerpos. Boullée refiere lo siguiente: *Estando cierta vez en el campo junto a un bosque a la luz de la luna mi efigie resaltada por la luz excitó mi imaginación. Por una disposición del espíritu un tanto particular, el efecto de este simulacro me pareció de una tristeza extrema. Las sombras de los árboles proyectadas sobre la tierra me causaron la más profunda impresión. Además, la imagen se agrandaba por efecto de mi imaginación. Percibí entonces todo lo que hay de sombrío en la naturaleza ¿Qué es lo que allí veía? La masa de los objetos se dibujaba en negro bajo una luz de una palidez extrema [...] Condicionado por las impresiones que sentía, decidí ocuparme desde ese momento de aplicarlas en particular a la arquitectura. Intentaba encontrar un conjunto natural compuesto por los efectos de la sombra. Para llegar a ello me figure que la luz (como la había observado en la naturaleza) me devolvía todo lo que mi imaginación creaba. Tal ha sido la manera en que he precedido al trabajar para crear este nuevo tipo de arquitectura.*³²

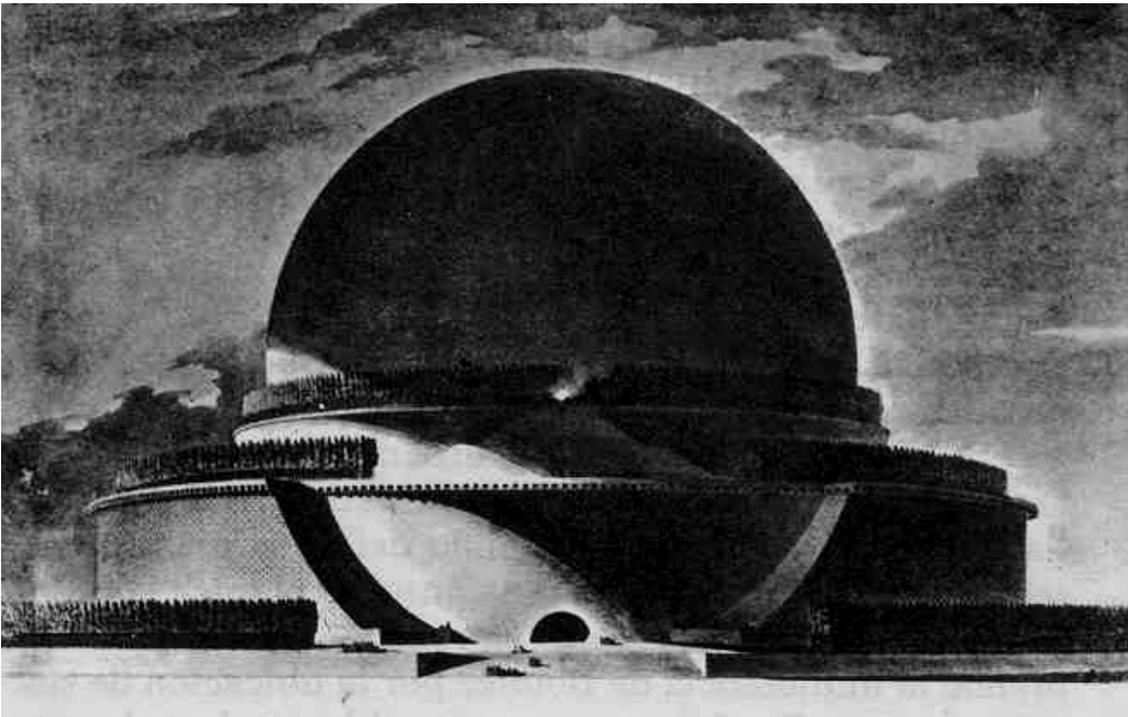
³⁰ Boullée, Op. cit., P. 71.

³¹ *Ibíd.*, P. 71.

³² *Ibíd.*, P. 125.

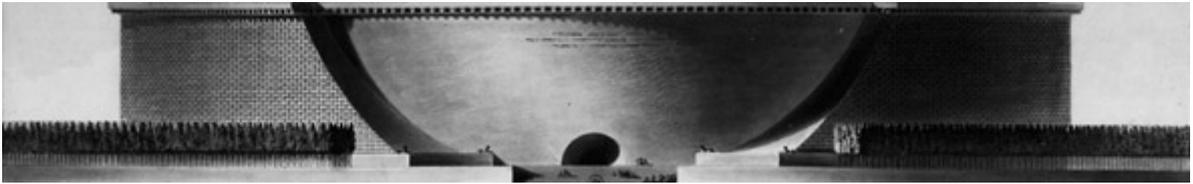


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión nocturna.

Primer Nivel: Piedra bruta



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna, detalle.

Esfinges

Las puertas de los templos están provistas a menudo de feroces guardianes que custodian la entrada del recinto sagrado pero al mismo tiempo sirven de protección a los admitidos en ella.³³ Cuatro esfinges custodian el *Cenotafio a Newton*, en forma de león sedente, ella vela siempre sobre las necrópolis de Egipto, su rostro contempla el único punto del horizonte por donde nace el sol. Según Chevalier³⁴ son los guardianes de los umbrales prohibidos velando al borde de las eternidades, sobre lo que fue y lo que será.



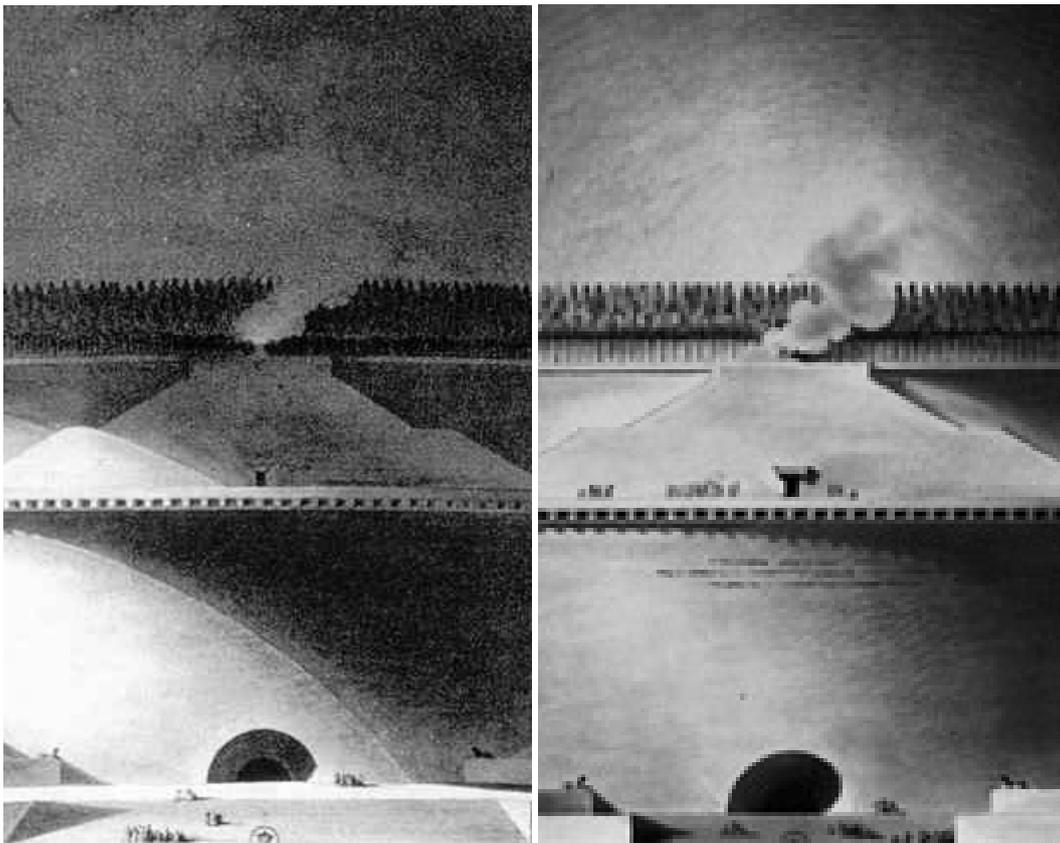
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión nocturna, detalle.

³³ Frau, Op. cit., T. 1, P. 855.

³⁴ Chevalier, Op. cit., P. 469.

Accesos: Caverna

Los accesos para las versiones diurna y nocturna parece que presentan una arco abocinado, la puerta, —como ya hemos visto— se entiende como un pasajes, que introducen el término de “sucesión espacial”, en palabras de Norberg-Schulz, para conformar una unidad superior. Lo que tenemos que destacar es que el acceso para la versión diurna del cenotafio adquiere la forma de una inscripción —la cual no es posible leer—, sin embargo Boullée hacia uso frecuente de algún tipo de epigrafía para sus obras, en un principio yo pensaba que podría ser algún tipo de escritura cuneiforme o incluso hebrea; sin embargo como refiere Hugo Antonio Arciniega es muy probable que Boullée haya desarrollado un tipo de escritura propia al igual que en su momento lo hizo Mathias Goeritz para el museo *El eco*. Es imposible no hacer la analogía con respecto a la Academia de Platón: “Quien no sepa geometría que no se atreva a pasar este dintel”.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* 1784, versión diurna y nocturna, detalles.

Los dos accesos de ambas versiones adquieren la forma de una caverna según Chevalier es el arquetipo de la matriz materna que figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos.³⁵ Es muy importante la relación que se hace de ella como la matriz ya que simbolizaría los orígenes y por tanto los renacimientos, por tanto la caverna es el símbolo del mundo, el lugar del nacimiento y de la iniciación, Cirlot menciona que su suelo plano corresponde a la Tierra y su bóveda al Cielo.³⁶ Como hemos visto, el rito de iniciación de la masonería comienza con el pasaje de la muerte a la resurrección en un nuevo nacimiento y ese se efectuaría obviamente en una matriz o su equivalente en una caverna o fosa, aludida como un lugar subterráneo, hundido en la tierra —sepultado— y más o menos oscuro. La entrada del *Cenotafio de Newton* se abre como un agujero frío, ancho y negro. El mito de la *Caverna* en el libro VII de la *República*, Platón hace alusión al viaje cósmico ético y moral que el alma debe emprender a través de la oscuridad a la luz para acceder al lugar inteligible.³⁷ La caverna y sus espectáculos de sombras representan este mundo de apariencias agitadas, de donde el alma debe salir para contemplar el verdadero mundo de las realidades, el de las ideas. Toda la tradición griega enlaza estrechamente el simbolismo metafísico y el simbolismo moral, la construcción de un yo armonioso se hace a imagen de un cosmos armonioso. El carácter central de la caverna se patentiza en el hecho de que es lugar de la muerte vista de igual forma como un nuevo nacimiento y de la resurrección; entrar en la caverna es pues retornar al origen y de ahí subir al cielo, salir del cosmos. La iniciación masónica es penetrar en la caverna para comprender las cosas ocultas. Por lo tanto el descenso a los infiernos no es universalmente más que un requisito para el nuevo nacimiento. La caverna conduce a ellos y nosotros somos devorados para volver a nacer.

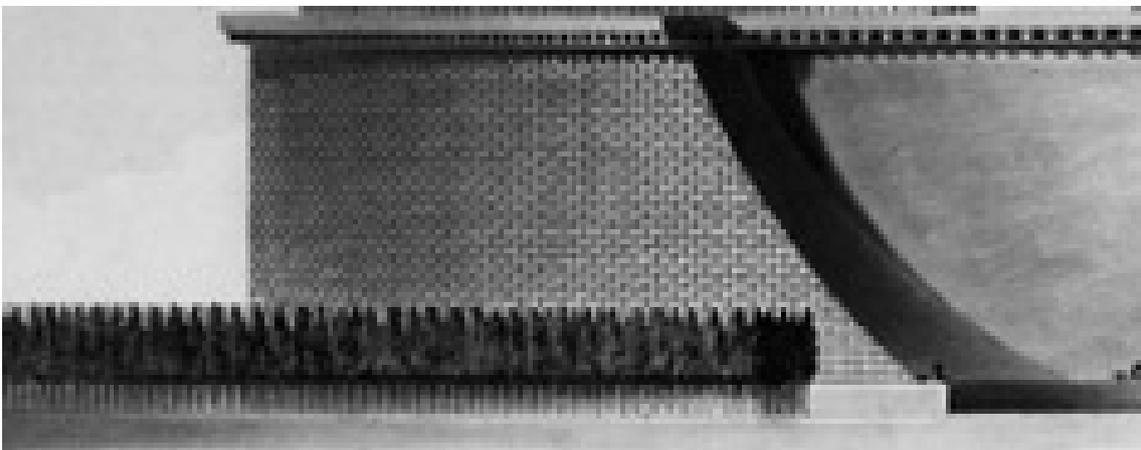
³⁵ *Ibíd.*, P. 263.

³⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Madrid. 1970, P. 211.

³⁷ Platón refiere que el mundo es un lugar de ignorancia, sufrimiento y castigo, donde las almas humanas están encerradas y encadenadas por los dioses como en una caverna. En cuanto a la luz, les viene de un fuego que arde detrás de ellos, alto y lejano. Tal es la situación de los hombres aquí abajo, la luz indirecta que ilumina sus paredes vienen de un sol invisible, pero indica la ruta que el alma debe seguir para encontrar lo bueno y lo verdadero: la subida hacia lo alto y la contemplación de lo que hay en lo alto representa la ruta del alma para subir al lugar inteligible. El simbolismo de la caverna, en Platón, entraña una significación, no solamente cósmica, sino también ética o moral.

Muralla

En cuanto forma envolvente y circuito cerrado, el círculo es símbolo de protección, protección asegurada dentro de sus límites, revelándose al exterior. Tras esos muros ha de estarse protegido y cobijado, habiendo ofrendado la vida hacia ellos, la vida interior solo puede entenderse con relación a esa envoltura, la muralla te mira hacia afuera, más no hacia dentro. Muralla autoorganiza la vida creando un espacio inmune, protegido como una célula al protoplasma. *Para producir imágenes tristes y oscuras hace falta, como he intentado hacerlo en ciertos edificios funerarios, presentar la arquitectura por medio de una muralla absolutamente desnuda, ofrecer una imagen de arquitectura enterrada por medio del uso de proporciones bajas y hundidas en la tierra.*³⁸ *El esqueleto de la arquitectura es una muralla absolutamente desnuda y despojada [...]* [al que] *la tierra le oculta una parte*³⁹ Para Étienne-Louis Boullée la arquitectura es una estructura que se debe mostrarse como tal.⁴⁰ Las murallas sirven como contrafuertes para soportar los empujes de la cúpula al igual que en el panteón de Agripa.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna, detalle.

³⁸ Boullée, Op. cit., P. 71.

³⁹ *Ibíd.*, P. 122.

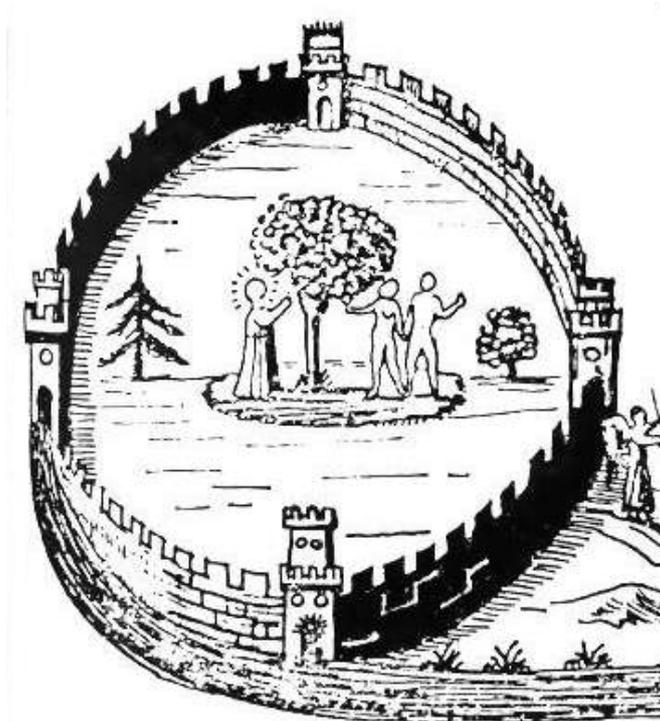
⁴⁰ El Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de Richard Rogers y Renzo Piano (1977) en París no está lejos de esta postura.



Giovanni Paolo Pannini, *Interior del panteón de Agripa*. C.1750.

¿Un paraíso perdido?

El Templo de Salomón como ya lo sabemos es retomado por la masonería como el templo revelado. Como refiere Martha Fernández: Para la tradición judía —después retomada por el cristianismo— el Templo representaba el jardín de Yahvé, el jardín del Edén, el paraíso perdido en la tierra.⁴¹ Si observamos alguna de las representaciones del Edén descubriremos que adquiere una forma circular y amurallada al igual que el *Cenotafio para Newton*. Cabe agregar que de igual forma, la francmasonería está íntimamente ligada al judaísmo, el 3 de agosto de 1866 Isaac Wise escribió al respecto: *la masonería es una institución judía, cuya historia y cuyos deberes, contraseñas y explicaciones son judíos desde el principio hasta el fin.*⁴²



⁴¹ Fernández, Op cit., P. 27.

⁴² Schwartz, Op cit., P. 8.

Segundo nivel: Piedra tallada

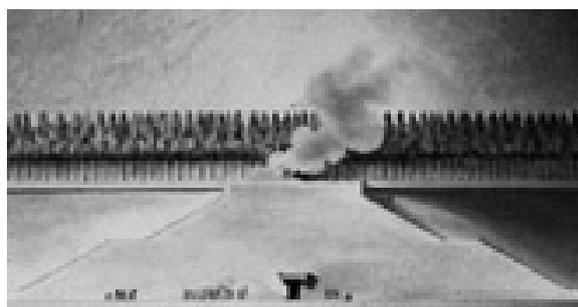


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna, detalle.

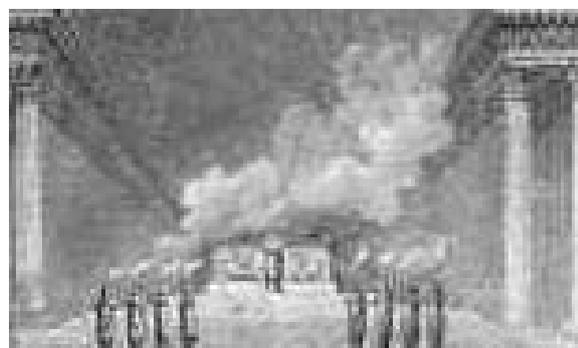
El acceso al segundo nivel se ha convertido en un espacio de dimensiones menores a los del primer nivel, sin embargo la entrada adquiere una regularidad, la piedra presenta ya una estereotomía. Es muy evidente la horizontalidad que se ha adquirido al llegar aquí. Se observan tres pirámides que se agrupan conformando un mismo bloque.

El simbolismo del triángulo corresponde al número tres, clave de la geometría, el triángulo es alquímicamente el símbolo del fuego, lo es también del corazón; la francmasonería al triángulo lo denomina *delta luminoso* sobre los trípticos de la moralidad: pensar bien, hablar bien y hacer bien; sabiduría, fuerza y belleza, sobre las fases del tiempo y de la vida: pasado, presente y porvenir: nacimiento, madurez y muerte. El triángulo masónico lleva escrita en la base la palabra *duración* y sobre los lados que se unen en el vértice tinieblas y luz, en cuanto al *delta luminoso* de la tradición este sería un triángulo isósceles con la base más larga que los lados, como el frontón de un templo y además en él se inscriben perfectamente la estrella flamígera y el pentágono. Tal vez las tres pirámides que individualmente están formando triángulos equiláteros, ya agrupadas correspondan al triángulo isósceles que correspondería al simbolismo del *delta luminoso* que encontraría entonces su correspondencia en el interior del cenotafio en su versión diurna como un ojo luminoso. Pero al mismo tiempo ese triángulo isósceles adquiere la forma de una montaña sagrada, la cual se relacionaría con la caverna del nivel inferior y la trascendencia en el superior, entonces podríamos establecer los tres niveles del universo y ella sería el centro del mundo o *axis mundi* y por tanto manifestar su inmutabilidad. Por lo tanto el *Cenotafio a Newton* es una triple esfera que estaría formada por el cielo, la tierra y los infiernos.

Montaña: El trono de la divinidad



Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Época de las tinieblas*, detalle y *Cenotafio a Newton* (1784) *versión diurna*, detalle.



Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) *versión nocturna*, detalle.
Iglesia Metropolitana (1781) *Corpus Christi*, detalle.

Para poder sostener mi hipótesis de que la figura en el segundo nivel del cenotafio corresponde a la montaña, basta con compararla con la mesa de altar para la *Iglesia Metropolitana*, ambos adquieren la misma forma y por tanto la misma significación. Desde la más remota antigüedad, las montañas han sido consideradas como el trono de la divinidad; recordemos que el Olimpo —todo luz— era la residencia de los dioses en la Grecia antigua.⁴³ El fuego que se observa es el principio activo del universo, la energía creadora y fecundante, el gran varón, cuya mujer es la tierra localizada en el sol.⁴⁴ Si miramos con detenimiento a los personajes que se encuentran en la celebración del *Corpus Christi*, notaremos que estos —creo yo— se advierten como cipreses.

⁴³ Frau, Op. cit., T. II, P. 831.

⁴⁴ *Ibíd.*, P. 831.

Ciprés

Todo el *Cenotafio a Newton* esta circundado por cipreses. Estos son considerados por su longevidad y su verdor persistente árboles de la vida, entre los griegos y los romanos los observamos en relación con las divinidades del infierno, por tanto, es el árbol de las regiones subterráneas y están ligados al culto de Plutón.⁴⁵ Asimismo evocan la inmortalidad y la resurrección del alma, las heladas del invierno no hacen sino resaltar su belleza.⁴⁶ El alma —ciprés— va a ascender al monumento por medio de esos tres niveles. En el último nivel la procesión de cipreses ahora es completa.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna, detalle.



É.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana, celebración del Corpus Christi* (1784), detalle.

Si retomamos nuestra primera hipótesis entonces podemos establecer que la mesa de altar es una montaña. El Altar es la mesa consagrada por los francmasones para recibir los juramentos y depositar en ella el libro de la ley, la mesa de los ágapes de los rosacruces adquiere la forma de una cruz griega encerrado se encuentra el *delta luminoso*.⁴⁷

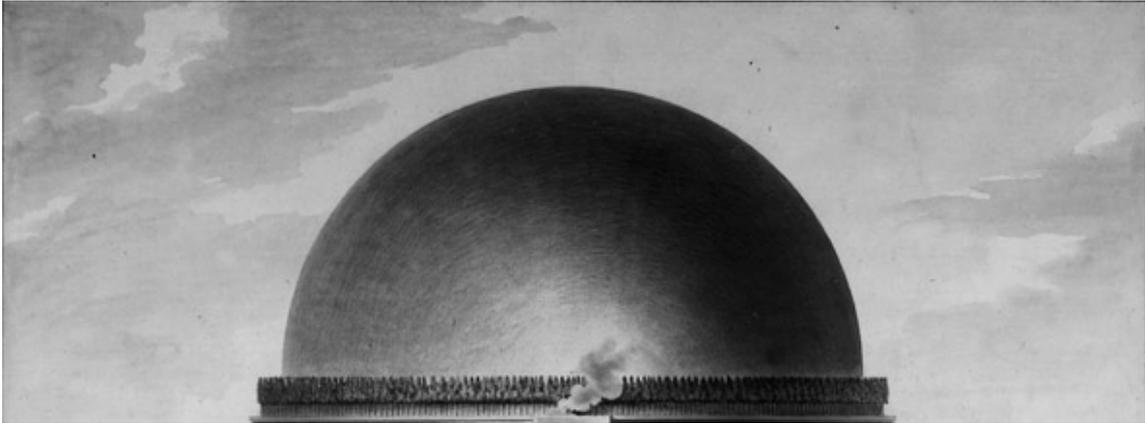
⁴⁵ Chevalier, Op. cit., P. 298.

⁴⁶ *Ibíd.*, P. 298.

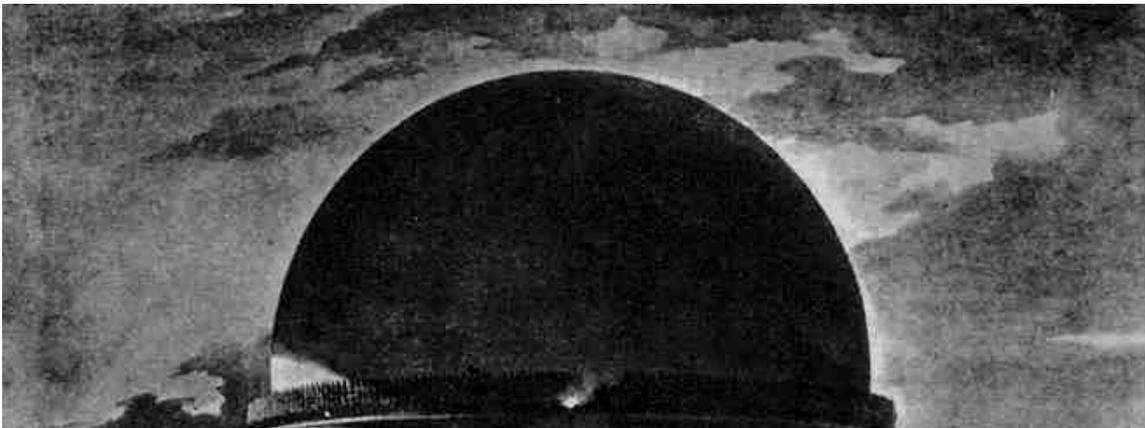
⁴⁷ *Ibíd.*, P. 80.

Tercer nivel: Lo divino

En el tercer nivel encontramos que la esfera se ha vuelto una cúpula, es ya una proyección cósmica, es la trascendencia donde finalmente se ha alcanzado la perfección. Ahí se efectúa la salida del cosmos.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión diurna, detalle.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión nocturna, detalle.

Circunvalación

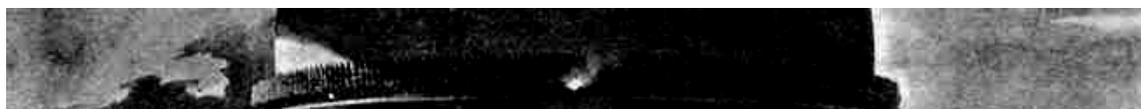
Martha Fernández menciona en relación a Titus Burckhardt, que: *el rito de circunvalación [...] en forma de procesiones alrededor del sepulcro [...] representan “la rotación del cielo alrededor de su eje polar”*.⁴⁸ *Más tarde cuando se descubrió el movimiento de los planetas alrededor del Sol, esa idea se substituyo por la del movimiento infinito.*⁴⁹ La circunvalación en el *Cenotafio a Newton* es la representación de un viaje al centro, hacia la verdad y hacia la inmortalidad.

Puerta del sol y humo

El paso de la tierra al cielo se efectúa por la puerta del sol, es el agujero del domo por donde pasa el eje del mundo simbolizando la salida del cosmos. Es la chispa del fuego divino oculta en la materia.

El humo simboliza un periodo transitorio entre dos estados, tanto la evaporación del agua como el fuego comunican los dos niveles terrestre y celeste al elevar el alma hacia el más allá. Su derivación está en la niebla que es una mezcla de aire, agua y fuego, periodo transitorio entre dos estados, es el prelude de la manifestación de la revelación. La nube por tanto es el símbolo de la metamorfosis vista en su devenir.

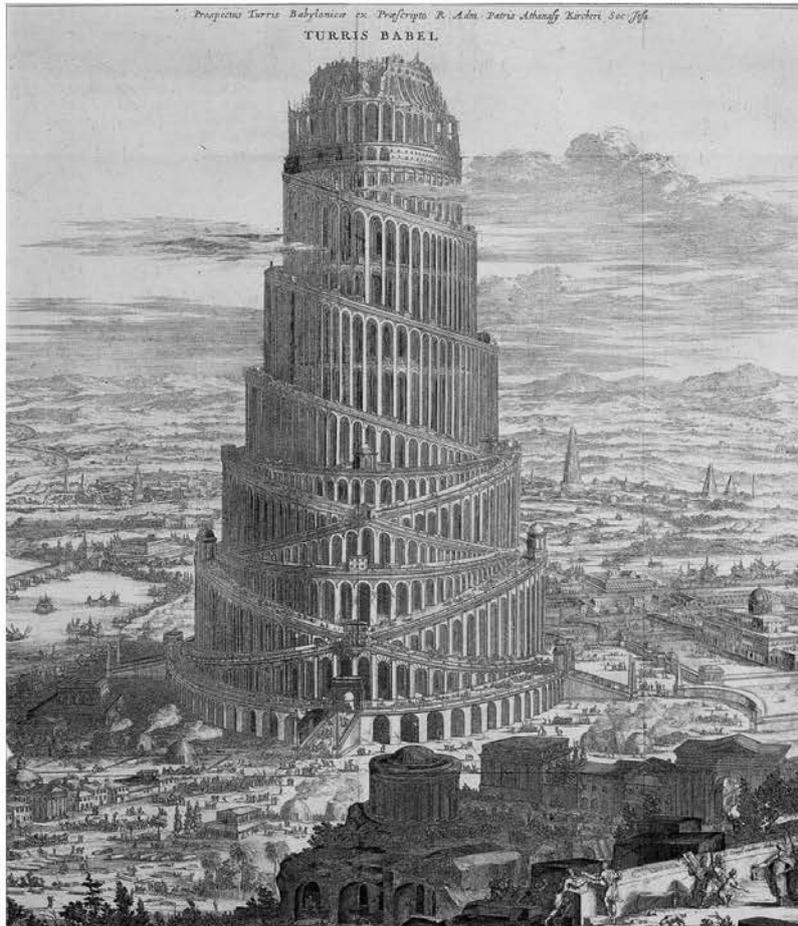
El espectador se encontrará elevado sobre nubes vaporosas en la inmensidad de espacio.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión nocturna, detalle.

⁴⁸ Titus Burckhardt, “La civilización hispano-árabe”, versión de Rosa Kuhne Brabant, 2ª edición, Madrid, Editorial, 1999 (Historia y Geografía: 036), citado en Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coord. de Humanidades, 2003. P. 27.

⁴⁹ Fernández, Op. cit., P. 27.



I. Cruyl, *Torre de Babel*, detalle, en A. Kircher, *Turrus Babel*, Amsterdam 1679.

Alzados

Recapitulando: El *Cenotafio a Newton* se encuentra dividido en tres niveles muy bien diferenciados, que corresponderían a los tres estados del hombre, siendo para el primer nivel el hombre salvaje, el segundo para el hombre racional y el tercero para el Ser Supremo respectivamente. Esta división está vinculada con un camino ascensional: físico, psíquico y espiritual, por lo tanto la disposición tripartita del Cenotafio refiere a tres grados de santidad, ¿acaso existirá una correspondencia con las tres secciones de importancia para el Templo de Salomón *ulam* —vestíbulo— *hekal* —nave— y *debir* —Sancta Sanctorum—? El primer nivel está marcado completamente con la verticalidad, es una experiencia personal de orden espiritual. En el segundo nivel observamos la puerta de los dioses, donde se hallan tres pirámides que se agrupan formando una especie de montaña, siendo el camino del hombre racional, el acceso a la

horizontalidad se simboliza por el ensanchamiento de la conciencia. El tercer nivel manifiesta la salida del cosmos, conectando con ello a los distintos niveles. La esfera boulliana, nos muestra un espacio jerarquizado por medio de plataformas a las que hay que ascender, pero para eso tenemos que morir a nuestra antigua vida y renacer en la ideología que nos contendrá de manera física. Para Boullée el hombre se construye, se protege y cambia en su esfera. El primer nivel representaría la arquitectura enterrada haciendo uso proporciones bajas y hundidas, así como una muralla para producirnos el efecto de que la tierra le roba una parte a la esfera. La entrada es semejante a una cueva, analogía del hombre salvaje, es ahí donde manifiesta su teoría de los cuerpos brutos referida en relación a la masonería como piedra bruta. El segundo nivel correspondería a la piedra tallada —cúbica— y el último la trascendencia. Los tres espacios de la esfera estarían formados por el cielo, la tierra y el inframundo. Boullée convierte la esfera en una nueva metáfora de un saber que se basa en las sensaciones, pero también la ve como un signo, una alegoría, un emblema.

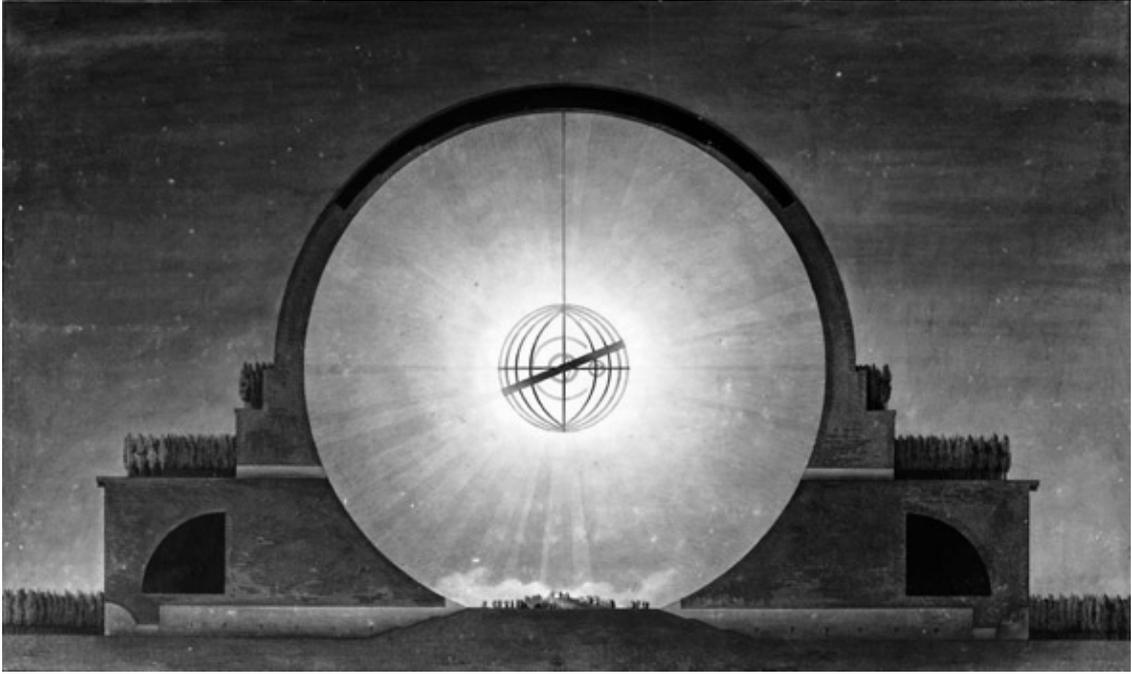
Secciones: Versiones diurna y nocturna

De igual forma como lo hemos venido analizando en la *Iglesia Metropolitana*, para el interior del *Cenotafio a Newton* vuelve a presentar la iluminación contrapuesta para producirnos sensaciones contrastantes, sublimes. Por lo tanto las experiencias arquitectónicas estarían determinadas por los tratamientos de la iluminación y los motivos simbólicos para configurar ese espacio interior perfecto. El tema de la tensión espacial es evidente en el interior del *Cenotafio a Newton*, la luz se vuelve un espectáculo teatral. También la arquitectura podía evocar emociones mediante las cualidades de sus formas en la luz y la sombra, a través de la teoría de las sensaciones de John Locke.⁵⁰ Todo nuestro conocimiento surgiría a raíz de la experiencia sensible.⁵¹ Para Locke todas las manifestaciones del espíritu se reducen a sensaciones: *sensaciones simples del mundo exterior e interior, y síntesis de estas sensaciones simples que constituyen las ideas complejas.*⁵²

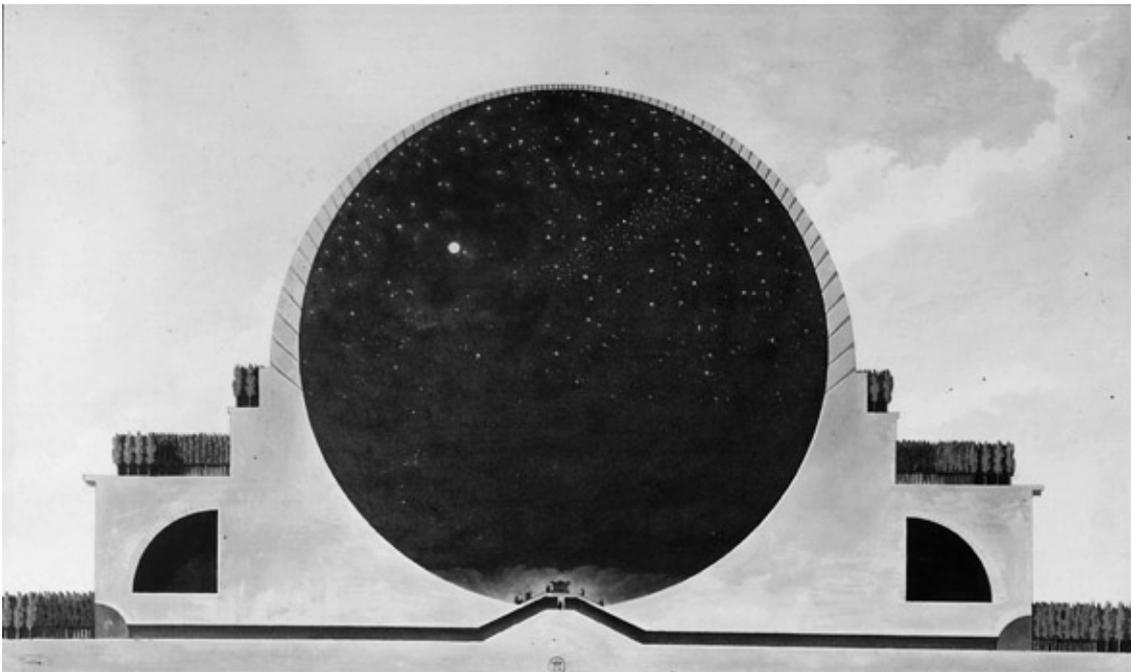
⁵⁰ Vidler, Op. cit., P. 17.

⁵¹ Valeriano Bozal, Orígenes de la estética moderna, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol I, editorial, La balsa de la Medusa, 80, 3ª edición, Madrid 2004, P. 35.

⁵² Bayer, Op cit., P. 154.



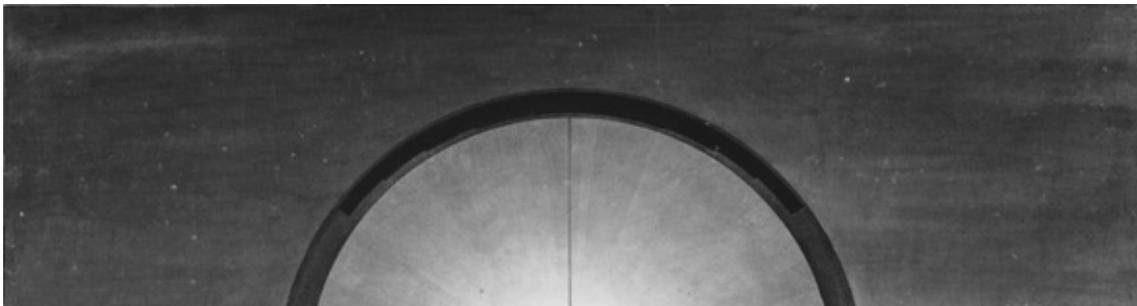
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna.



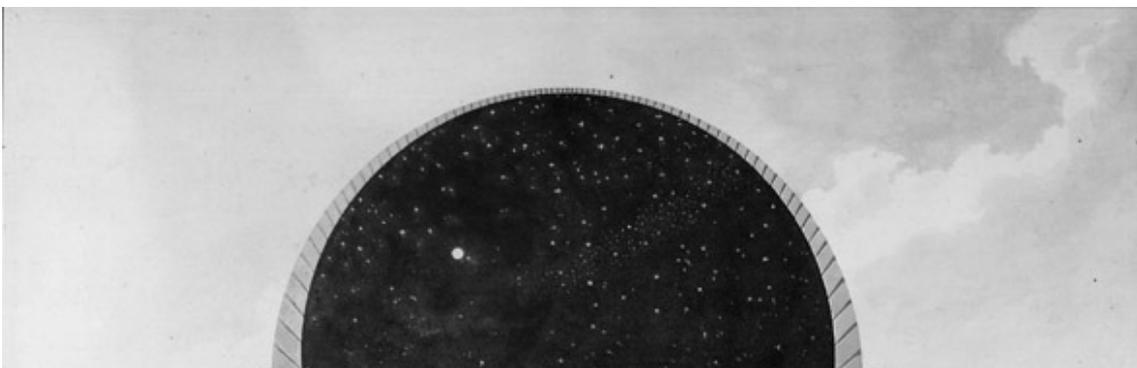
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión nocturna.

El espesor de la cúpula

Es interesante los contrastes que se generan entre alzados y secciones, hacia el exterior el *Cenotafio a Newton* se nos presenta como un edificio que pareciera ser muy macizo, casi cerrado en su totalidad, pareciera una edificio contenido hacia sí mismo, sin embargo cuando observamos sus secciones nos percatamos que el cenotafio es una esfera casi vacía; y lo más importante, su espesor. Si observamos la versión nocturna el espesor va a ir disminuyendo en la medida que se acerca a la parte superior, en su versión diurna engrosa todo el perímetro y refuerza la parte superior para que pueda sostener una esfera armilar, pareciera que el edificio fuera pensado para construirse como una cubierta de concreto ya que no necesitaría de entrepisos; sin embargo la forma resultante no sería una esfera sino más bien la de una parábola. Boullée pretende hacer un edificio ligero para contrarrestar los empujes laterales de la cúpula, sin embargo se evidencia que para la versión nocturna hay un interés por sostener la esfera mediante un punto de apoyo. Estructuralmente este edificio no es posible para su época.



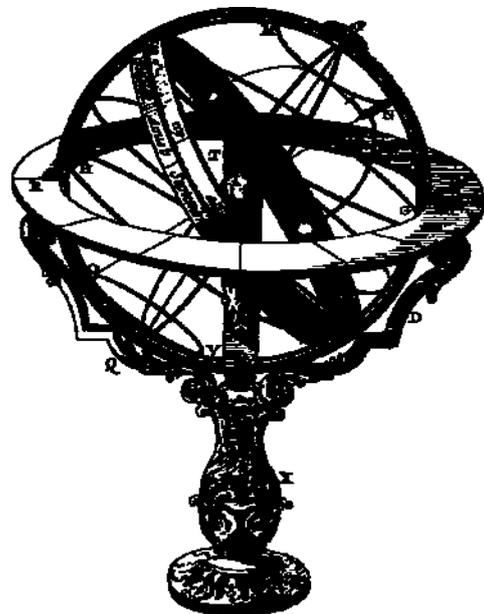
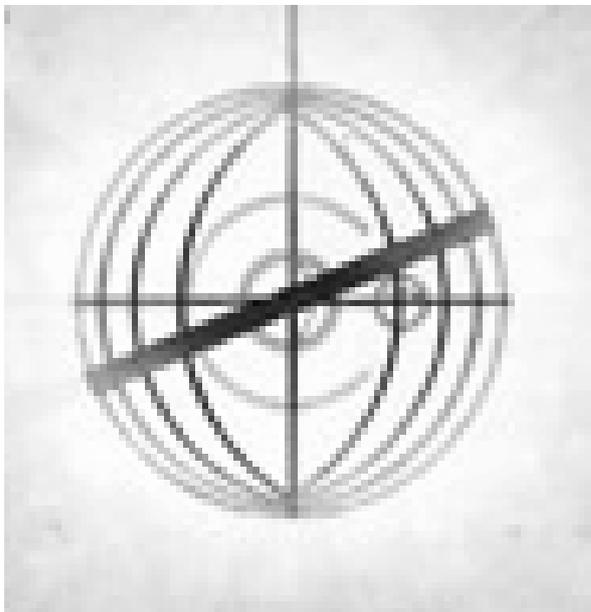
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna, detalle.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión nocturna, detalle.

Esfera armilar

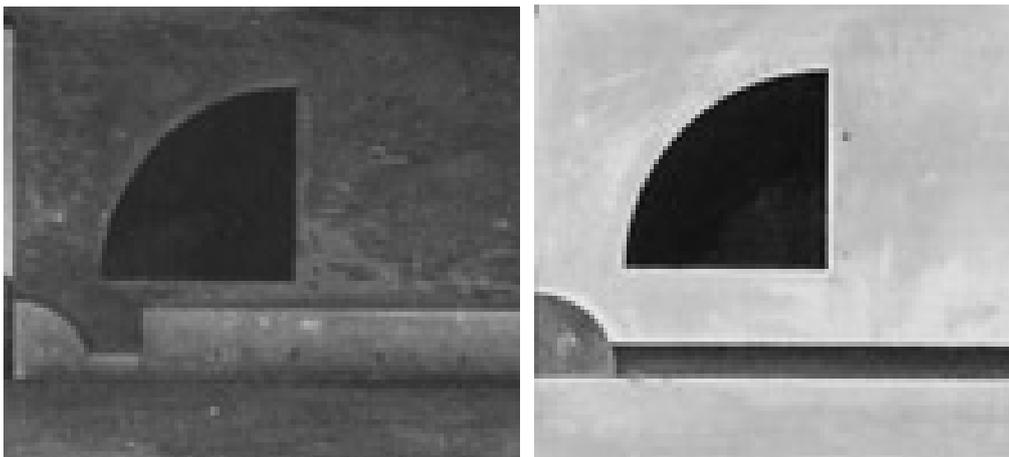
Boullée asocia en su cenotafio a Newton con Copérnico y voy a explicar porque. Eratóstenes hacia el 300 a.C. invento la esfera armilar para representa el universo y fue usada para fijar la posición de los astros en el espacio. En el siglo II a.C. se mantenía la teoría desarrollada por Claudio Ptolomeo, de que la tierra inmóvil se ubicaba al centro del universo; sin embargo hacia 1543 esta teoría geocéntrica fue sustituida por el sistema de Copérnico en donde el sol se ubicaría al centro de la esfera —universo— y la tierra giraría a su alrededor. La esfera armilar del *Cenotafio a Newton*; Boullée la representa como un foco de energía, es decir como una “esfera heliocéntrica”, formada por anillos que representan los círculos celestes esenciales, la franja más gruesa de color negro es el ecuador, y alrededor del sol orbita la tierra. La luz de la esfera armilar se expande radialmente, iluminando todas las cosas; ella brilla tanto física como espiritualmente.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna, detalle.

Astronomía y geometría

Luz y oscuridad en ambas secciones acarician las formas y las envuelven en silencio y vacío. El vacío no solo está relacionado con la ausencia de masa como diría Newton, sino tendría su correspondencia en el tiempo diría Einstein. Como nos hemos podido percatar, el *Cenotafio a Newton* desarrolla y amplía las teorías de la *Iglesia Metropolitana*, pero él es en sí mismo una reflexión teórica. Boullée pretende un edificio ligero y vacío, pero lo vincula al movimiento del cosmos. Como hemos visto el cenotafio también es una esfera heliocéntrica donde todo gira en torno a su propio eje. Yo también quisiera referirme a mi propia utopía y siguiendo a Juan José Díaz Infante (sin autorización de él) diría que Menos materia a más velocidad más espacio en menos tiempo. $-M+M=E^n$ Si echamos a andar el cosmos en esta esfera heliocéntrica, ella permanecería al centro, la atracción gravitatoria de los cuerpos celestes formaría orbitas elípticas según Kepler —o elipses y parábolas si fueran cometas— y se generaría un agujero en el espacio, es la salida del cosmos, tal vez sean los hoyos negros de Stephen Hawking.



E.L. Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) secciones, versión diurna y nocturna, detalles.

Ambas secciones podrían ser galerías ocultas que sirvan para el cuidado del espacio sagrado.

Sol

En el interior del *Cenotafio a Newton* los visitantes se sentirían apartados por completo de su sistema de referencia espacial habitual e inmersos en la centralidad del sistema solar. Esta masa de energía constituye un centro poderoso de atracción en torno del cual gira todo nuestro sistema planetario. La fuente de luz, el redentor y el salvador de los cristianos, el inti, el gran ojo, Osiris, Hiram el hábil artífice del templo de Salomón, el arquitecto y maestro por excelencia de los francmasones, todos no son más que representaciones del sol, principio generador, imagen de la vida y de la fecundidad, que rejuvenece y perpetua al mundo, la marcha aparente del sol declinando hacia el ocaso, se nos presenta como vencedor y resucitado. Esta muerte y resurrección alegórica son imagen de las vicisitudes del día y de la noche; de la muerte, que es una necesidad de la vida, y de la vida que nace de la muerte; del combate eterno de los dos principios, que se encuentran en todas las religiones bajo nombres y alegorías distintas. Por la adoración del sol el hombre llegó a la concepción de las ideas más sublimes acerca de la divinidad, se rebeló la existencia de un ser omnipotente, eterno e invisible, origen de todo lo creado. El sol es el alma del universo. Los hebreos representaron la excelencia de este astro por medio del triángulo radiante, tan conocido de todos los francmasones, triple símbolo de la inteligencia, del calor y de la fuerza generatriz, en cuyo centro se halla inscrito el gran nombre de Jehová. Los egipcios llamaban al sol el gran Dios arquitecto y moderador del mundo, y también a Osiris; la dialéctica es morir y renacer incesantemente para regular el universo.⁵³

⁵³ Frau, Op cit., T. III, P. 1848-1850.

Delta sagrado

El delta sagrado es un triángulo equilátero que mantiene un centro inmóvil. Es el simbolismo de la divinidad, de la sabiduría. Es el triángulo equilátero en cuyo interior se encuentra un ojo. El delta luminoso ó estrella flamígera, está colocado por encima del venerable, hacia oriente. “El ojo simboliza la luz”, la inteligencia, la visión total. El triángulo es trinidad —nacimiento vida muerte, pasado presente futuro, sal azufre mercurio—. De entre las ruinas debe surgir un sólido y perfectamente acabado templo de moralidad, intelectualidad y espiritualidad. El paso de la masonería operativa a la masonería especulativa represento asimismo el paso de la albañilería material a una albañilería espiritual.⁵⁴ El delta sagrado es el principio de todas las verdades así como de todos los conocimientos masónicos.⁵⁵

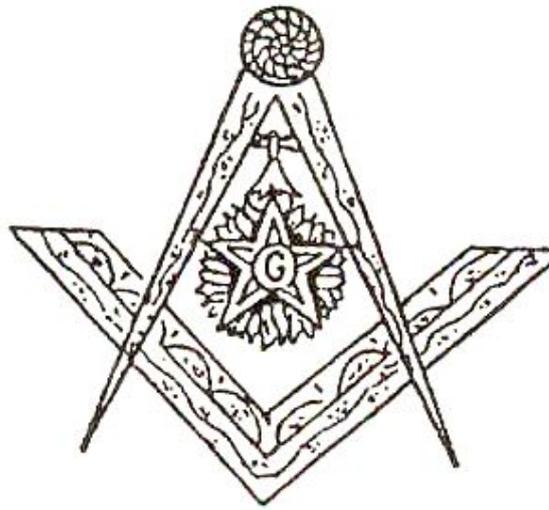
El ojo

Es la vigilancia y custodia al igual que la esfinge significa guardia y protección. El ojo que todo lo ve de la iconografía masónica, se manifiesta como un rayo de luz que se proyecta, desde el interior del propio globo ocular hacia afuera.⁵⁶ Tal como lo representa Claude Nicolas Ledoux para la sala del *Teatro Besançon* (1779-1784)

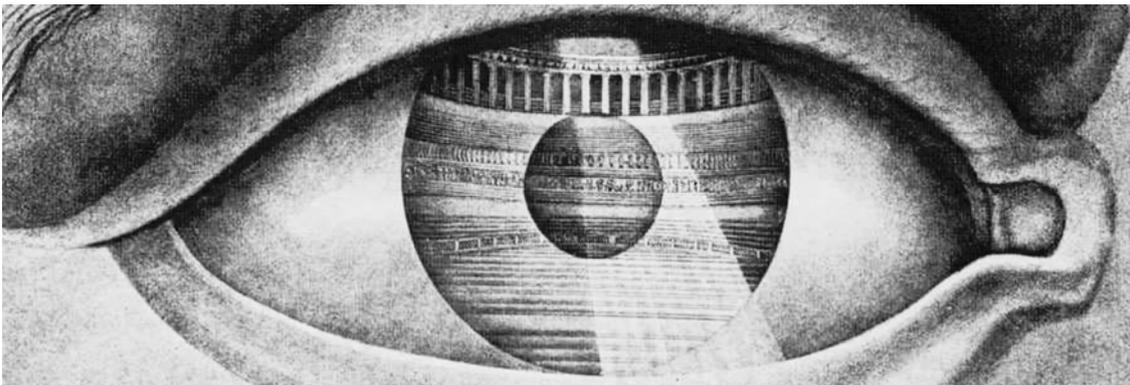
⁵⁴ *Ibíd.* T. I, P. 351.

⁵⁵ *Ibíd.*, P. 1632.

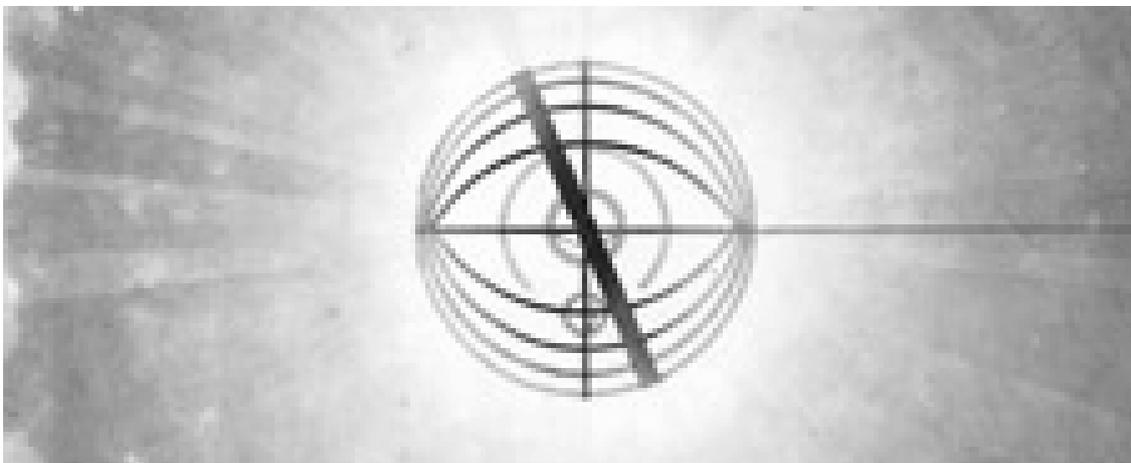
⁵⁶ Chevalier, *Op. cit.*, P. 774.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna, detalle.

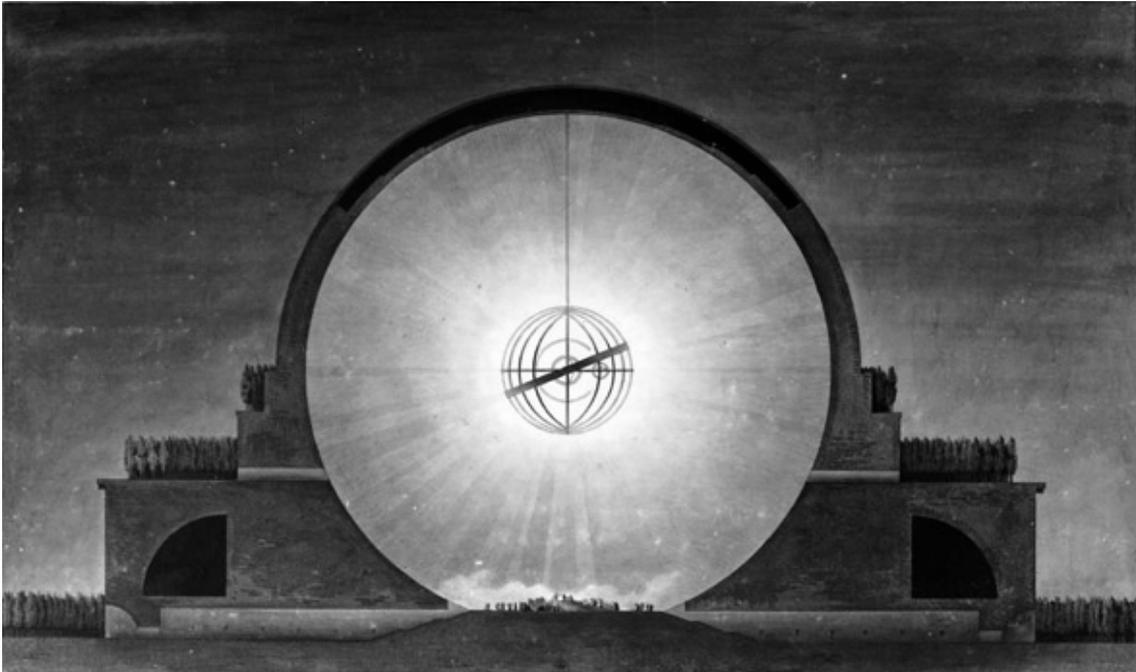


Claude Nicolas Ledoux, *salle del Teatro de Besançon*, 1779-1784.

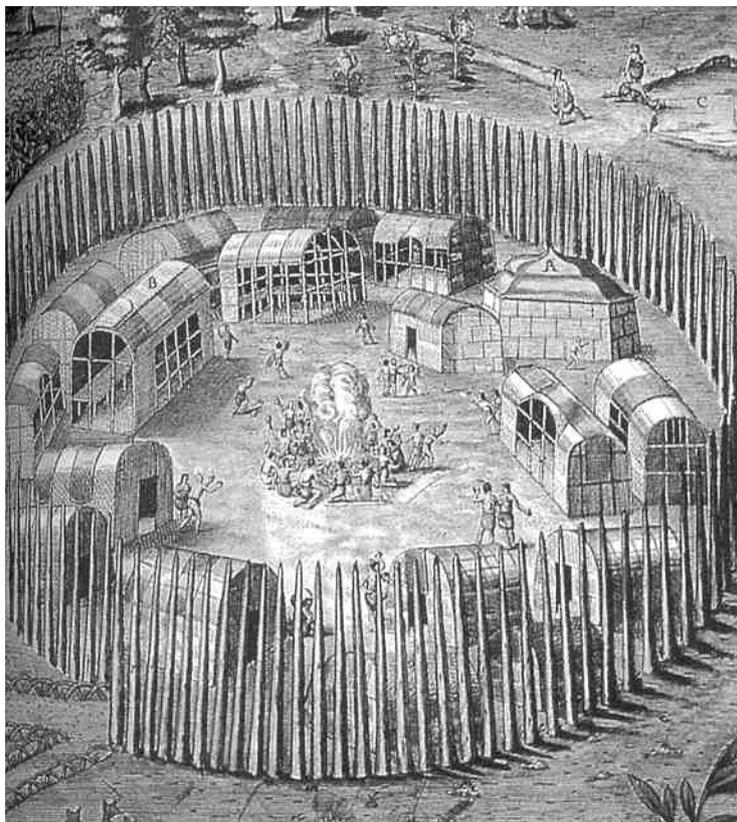


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna, detalle.

Ahora volvemos a girar alrededor de un fuego central.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión diurna.



Teodoro de Bry, *el pueblo indio fortificado Pomeiock*, según un apunte de 1585.

El fuego sagrado

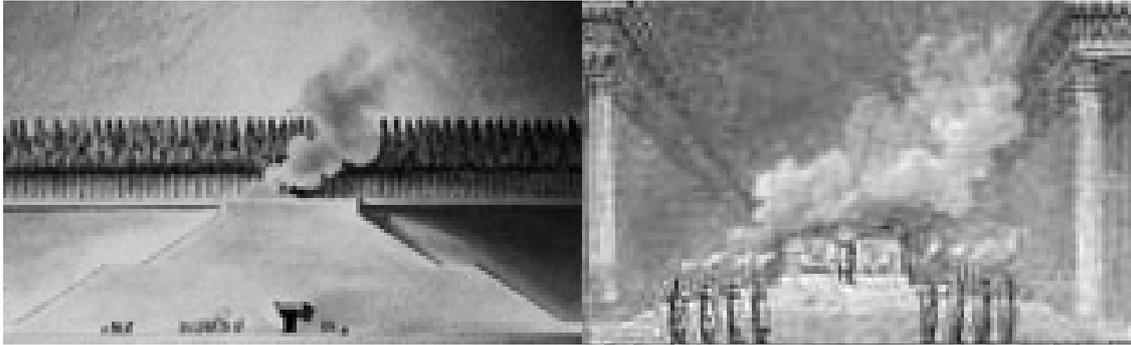
Simbolismo de purificación y resurrección que ya veíamos con Nicodemo y en el bautismo de Cristo. Principio activo que los rosacruces tomaron como símbolo, fuego sagrado y, perpetuo que los antiguos conservaban cuidadosamente en sus templos vestales y miraban como el más funesto de los presagios que éste se apagara.⁵⁷ La custodia del fuego sagrado implicaría por lo tanto un espacio circular y centralizado. La purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua como veíamos en el bautismo de Cristo, al agua como principio femenino será lo pasivo y el fuego elemento activo será lo fecundante, la unión de ambos será la fusión íntima entre los dos principios creadores. Ante el principio destructor se antepone el de regeneración. La apoteosis surge también por medio del fuego. En el pasaje del carro de fuego, Elías es arrebatado al cielo en un torbellino, es lanzado hacia el dominio de la inmortalidad espiritual, destruyendo sobre la marcha su cuerpo físico en beneficio de su ascensión. *Mientras caminaban conversando, [Elías y Eliseo] un carro de fuego con caballos de fuego se colocó entre ellos, y Elías subió al cielo en un remolino.*⁵⁸ Y Yahvéh luego quemo con fuego el carro del sol.⁵⁹ La unión de los dos principios y la cuidadosa protección del fuego se manifiesta de igual forma en la *Iglesia Metropolitana* (1781) y el *Cenotafio a Newton* (1784), en ambos edificios hay una necesidad de no dejar apagar el fuego sagrado. La misión de los caballeros rosacruz es la de conservar perpetuamente encendido en nuestros templos el sacro y regenerador fuego de la francmasonería.⁶⁰

⁵⁷ Frau, Op. cit. T. I, P. 477.

⁵⁸ 2Re 2,11.

⁵⁹ 2Re 23,11.

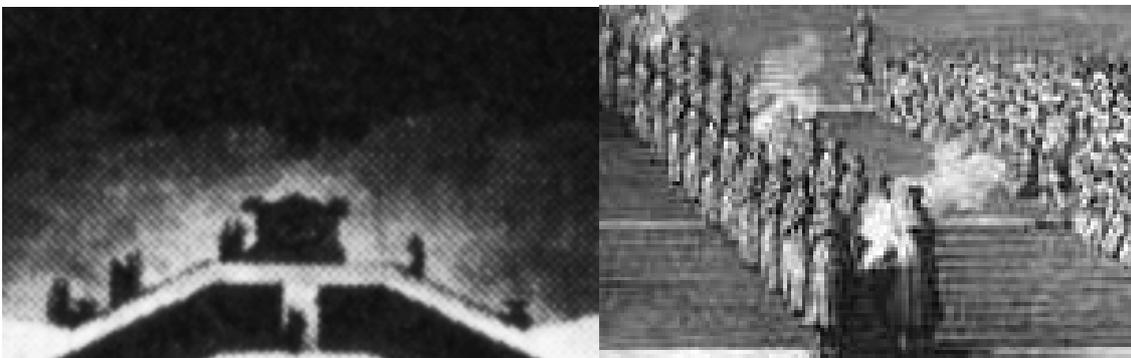
⁶⁰ Frau, Op. cit., T. III, P. 1632.



Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) *versión nocturna*, detalle de alzado, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Corpus Christi*, detalle.



Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) *versión nocturna*, detalle de alzado, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Época de las tinieblas*, detalle.



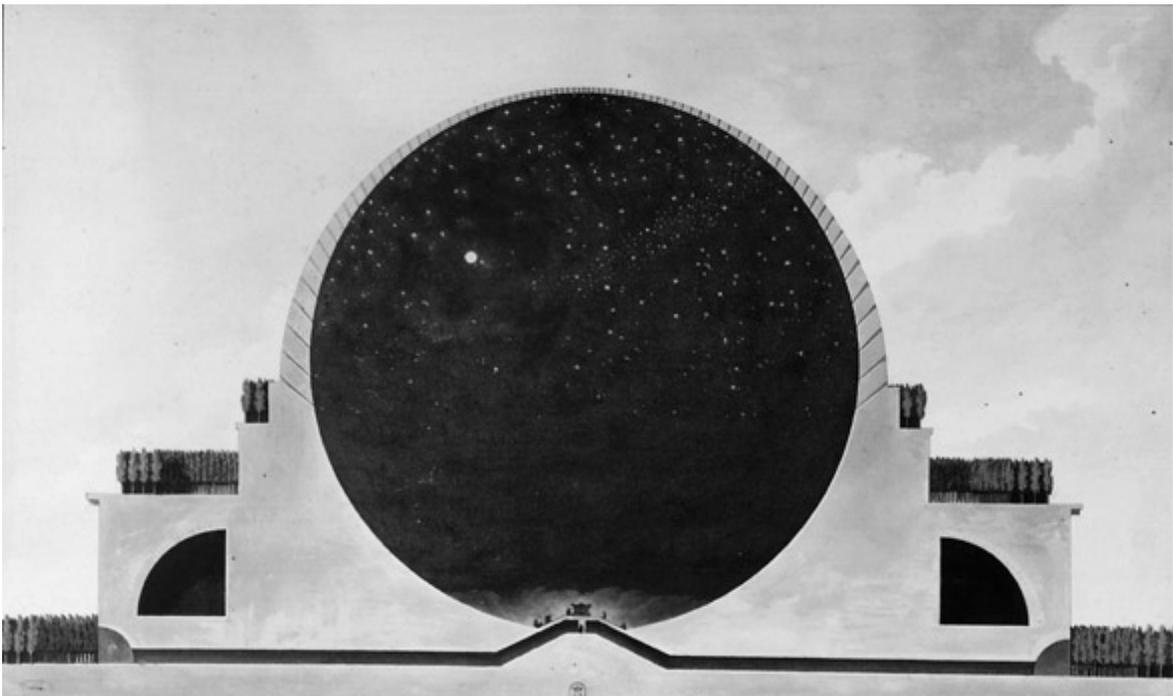
Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) *versión nocturna*, detalle de sección, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Corpus Christi*, detalle.



Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) *versión diurna*, detalle.

Sección: versión nocturna

En el interior del Cenotafio, nada distrae la atención, todas las acciones se orientan al centro, hacia la tumba vacía. El sarcófago en relación con la bóveda es tan diminuto que no puede obtenerse una impresión de realidad por el contraste de los tamaños⁶¹. Esos contrastes, entre lo diminuto y lo enorme, lo finito y lo infinito, lo mortal y lo inmortal, están vinculados para producirnos sentimientos sublimes. Boullée refiere: *He proyectado caracterizar tu sepultura por medio de la figura de la tierra. La he rodeado de flores y cipreses para rendirte homenaje al modo de los antiguos. El interior de esta sepultura está concebido con el mismo espíritu. Al servirme, Newton, de tu divino sistema para dar forma a la lámpara sepulcral que ilumina tu tumba, se me antoja haberme convertido en un ser sublime. Es la única decoración que he creído un deber usar [...]* *Quería colocar a Newton en la estancia de la inmortalidad, en el cielo.*⁶²



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) sección, versión nocturna.

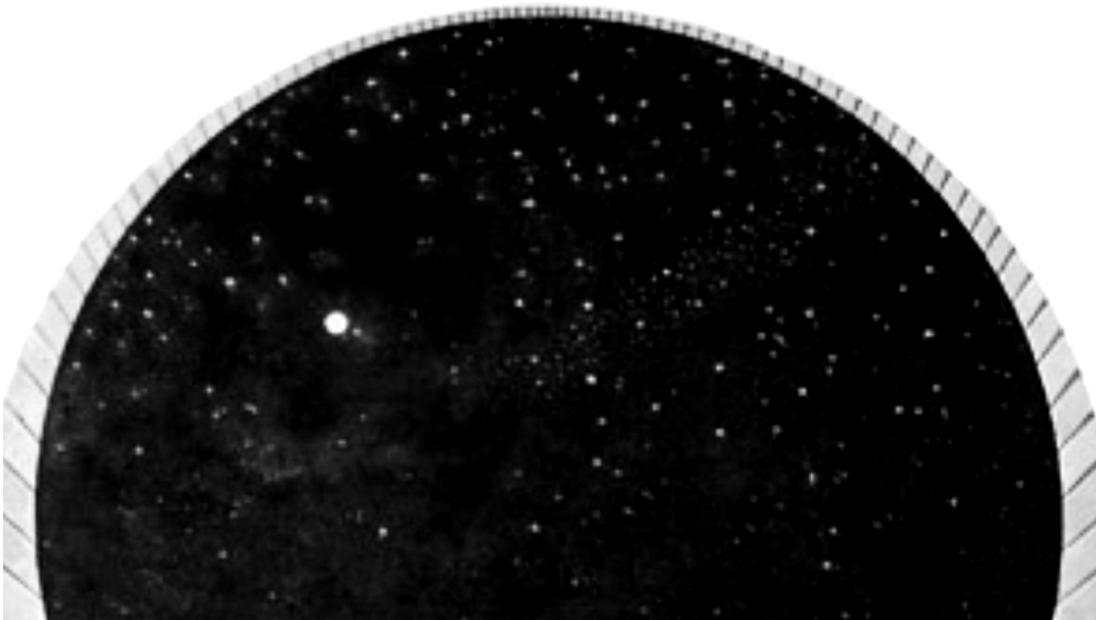
⁶¹ Emil Kauffman, *Tres arquitectos revolucionarios, Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980. P. 109.

⁶² Boullée, *Op. cit.*, P. 127.

La Puerta del sol

El interior del cenotafio, en su versión nocturna, observamos una serie de perforaciones en la cúpula. El paso de la tierra al cielo se efectúa por la puerta del sol, es el agujero del domo por donde pasa el eje del mundo simbolizando la salida del cosmos. Es la chispa del fuego divino oculta en la materia.

La caverna implica un agujero central en la bóveda, destinado al paso del humo del hogar, de la luz, del alma, de los muertos, es la puerta del sol, o el ojo cósmico, es el nuevo nacimiento que se compara a un retorno al estado fetal en el vientre materno es la noche cósmica, la más negra noche, tal vez sea una representación de la estrella polar ó estrella inmóvil, a través de ella se definen sus posiciones y por lo tanto la de los navegantes, se le representa como una abertura en la bóveda celeste.⁶³

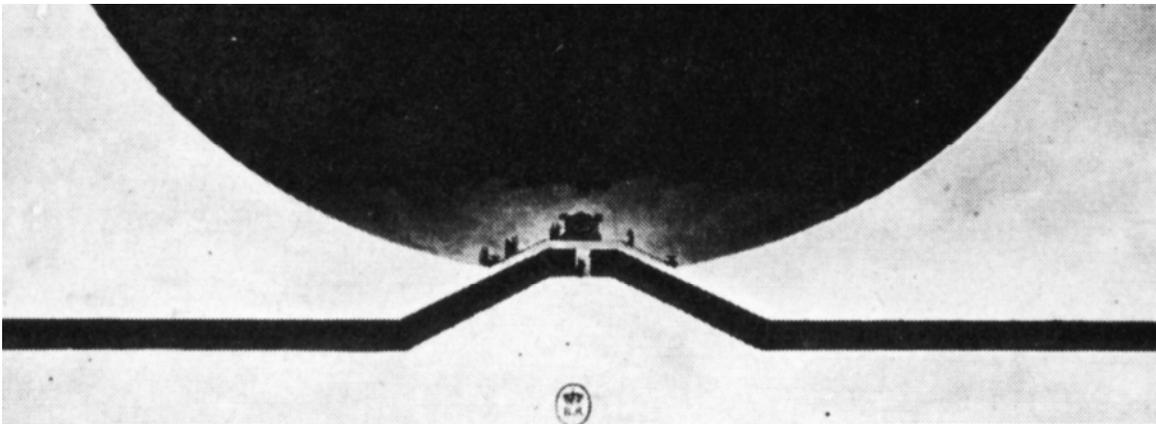


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) alzado, versión nocturna, detalle.

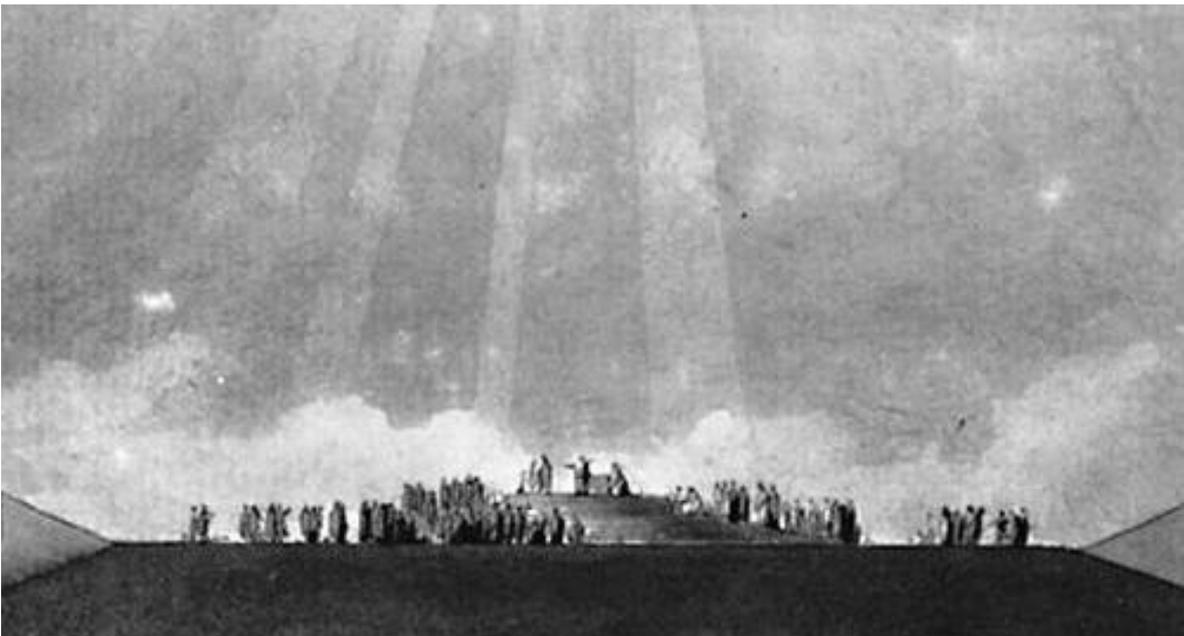
⁶³ Chevalier, Op. cit., P. 486.

Pasaje

Es posible constatar que el *Cenotafio a Newton* presenta un pasaje que comunica directamente con el sarcófago. Hemos visto como la muerte en relación con la noche adquieren una significativa consideración en Boullée ya que está representa el camino de la iniciación masónica. El sarcófago solamente aparece en su versión nocturna, porque ese es el pasaje. La dialéctica día-resurrección se constata en la representación diurna del cenotafio, es ahí donde el sarcófago ha desaparecido para convertirse en un astro luminoso, en el *delta sagrado* que ya observábamos en su representación de esfera armilar heliocéntrica.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) alzado, versión nocturna, detalle.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) alzado, versión diurna, detalle.

Escala

Con respecto a la escala Boullée menciona: *La imagen de lo grande nos satisface bajo todos los aspectos, porque nuestra alma parece que quisiera abrazar el universo.*⁶⁴ Y más adelante refiere: *parecer grande en lo que sea es anunciar cualidades superiores.*⁶⁵ El uso de formas monumentales será especialmente referido como escenarios de lo sublime. La escala designa el tamaño real; es obvio que el tamaño real ha de medirse respecto a una dimensión en comparación, como sería la figura humana —o el metro—, la escala suele emplearse para designar la relación entre el hombre y el tamaño del edificio.⁶⁶ En Boullée hay una gigantesca elocuencia por la escala, que parece incorporar lo urbano al edificio, como si un templo, un museo o un cenotafio pudieran constituir una forma de ciudad. La concepción del espacio arquitectónico de Boullée está en antítesis polémica con la escala humana, aludiendo ante ella una oposición monumental y como lo hemos visto, sublime.

Sublime

Lo sublime es la realidad trascendente. Valeriano Bozal refiriéndose a Kant menciona: *Lo que llamamos sublime en la naturaleza [...] se representa como una fuerza del espíritu para elevarse por encima de ciertos obstáculos de la sensibilidad por medio de principios morales.*⁶⁷ La noción de lo sublime no es nueva en el siglo XVIII, baste leer el tratado *Sobre lo sublime*,⁶⁸ atribuido a Longino C I d.C, construido para el lenguaje de la oratoria, o los *Placeres de la Imaginación*⁶⁹ de Joseph Addison 1712, que trasladara a un lenguaje visual esas figuras retóricas. Lo sublime debe producir emociones dispares en el sujeto, que debe sentirse al mismo tiempo atraído y repelido

⁶⁴ Boullée, Op. cit., P. 59.

⁶⁵ *Ibíd.*, P. 59.

⁶⁶ Chistian Norberg-Schulz, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición 2001, P. 67.

⁶⁷ Valeriano Bozal, “Immanuel Kant”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol I, La Balsa de la Medusa, 80, 3ª edición, Madrid 2004, P. 197.

⁶⁸ Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, capítulo XII, 2-5, P. 170-171.

⁶⁹ *Ibíd.*, P. 48.

por un objeto o situación.⁷⁰ Por eso Boullée necesitaba una arquitectura sublime, que conmoviese, que emocionase, que educase, que fuera útil como monumento moral y cívico, y la vínculo al silencio, a las sombras, a la tierra, a la naturaleza, a la razón, a la inmensidad del universo. Y para ello redujo el lenguaje a los principios geométricos primeros, al cubo, a la pirámide, a la esfera y las inundo de luz y sombras, todo para provocar nuevas sensaciones. Llevar el arte a la sublimidad: misterio de la luz y la oscuridad. Por lo tanto la arquitectura será poesía en tensión donde los opuestos se volverán términos equivalentes y el alma se llenaría de gozo.

El Alma

Viaja el alma a una nueva vida, a través del círculo y lo circunda y lo penetra. La verdadera arquitectura transforma el espíritu. No olvidemos que para Boullée la arquitectura debe contener emociones, por lo que el alma debe verse afectada a través de una arquitectura sublime. Todas las cualidades antes descritas debían, por tanto, satisfacer la necesidad de elevar al alma. Para ello Boullée va a hacer uso de los efectos de la luz y la escala. Sin embargo, no hay que olvidar que el papel de la percepción en el siglo XVIII es fundamental, para ello Boullée se apoya en el *Traité des sensations*⁷¹ y el *Traité des systémes*,⁷² de Condillac. Como referí líneas atrás, la realidad última del universo era lo Uno, lo perfecto, que se manifiesta, incognoscible e infinito. De este Uno emanan varios planos de realidad, siendo el *pneuma* —inteligencia pura— el más elevado.⁷³ Del *pneuma* deriva el alma universal, cuya actividad creadora origina las almas inferiores de los seres humanos. El alma universal se concibe como una imagen del *pneuma*, del mismo modo que el *pneuma* es una imagen de lo Uno; de esta forma, tanto el *pneuma* como el alma universal, a pesar de su diferenciación, son de la misma sustancia, es decir que son consustanciales con lo Uno. En el Cenotafio por tanto, el alma deberá emprender un viaje de ascenso, trazando los sucesivos pasos de su regeneración, hasta unirse otra vez con el origen de su ser. El neoplatonismo,

⁷⁰ Tonia Raquejo, *Joseph Addison*, Ibid, P. 49.

⁷¹ Madec, Op cit., P. 67.

⁷² *Ibíd.*, P. 67.

⁷³ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 4ª edición en español, 2004. P.759. (actualizado por Giovanni Fornero).

formulando el concepto del infinito, quiebra la visión aislada del ser. Los cristianos han tenido la certeza de que partimos de un mismo pan que es remedio de inmortalidad. Las palabras de la consagración Jesús las pronuncio en la Última Cena. *Cuando tomando en sus manos el pan, lo partió y se le los dio a sus discípulos diciendo: Este es mi cuerpo que será entregado por vosotros para el perdón de los pecados. Tomad y bebed todos de él porque esta es mi sangre, sangre de la alianza nueva y eterna que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados. Haced esto en conmemoración mía.*⁷⁴

Moral

La monumentalidad característica de Boullée convierte al edificio en un espacio comunitario, sustituyendo la vieja ciudad por un único espacio colectivo. Este, es un gran recinto que propone, desde el templo fuera de escala, a la nueva sociedad. Esto lo llevara a abrir la arquitectura hacia relaciones cívicas y colectivas. Boullée piensa entonces al hombre como ciudadano y no como individuo autónomo; por lo tanto, su programa arquitectónico serviría para educar al usuario, convirtiendo su arquitectura en una palabra dirigida al hombre, una palabra edificante, concebida para satisfacer proyectos morales o políticos. La planta de la logia tipo se basaba en la reconstrucción de un edificio moral inspirado en el Templo de Salomón, de Hiram Abif, mediante la idea del Orden universal.⁷⁵

Resumiendo: el *Cenotafio a Newton* presenta dos versiones opuestas pero complementarias. El interior sería el sol y la versión nocturna los planetas. Siendo su edificio —logia— una imagen del universo, el techo sembrado de estrellas, el sol, la luna, las dos columnas solsticiales, los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones del año. *El Cenotafio a Newton* parte de lo antropológico a lo divino. Es considerado un templo sagrado con una proyección cosmológica, en donde se encuentra el camino hacia la luz. Simbólicamente se extiende de occidente a oriente y del Nadir al Zenit. En las dos versiones se manifiesta una necesidad de hacer un contraste entre estaticidad y

⁷⁴ Mt. 26. 26-29, Mc. 14. 22-25, Lc. 22, 19-22, Cor I, 11.

⁷⁵ Vidler, Op cit., P. 140.

dinamismo. En la tradición griega y especialmente en Parménides y en los textos órficos; la muerte hace pasar de una esfera a otra, es la armonía de las esferas.

La escuadra y el compás

Dos símbolos fundamentales en la masonería son la escuadra y el compás, en el caso del *Cenotafio a Newton* nosotros vamos a encontrarlos en su planta, pero de manera esquematizada. Como veíamos la mesa de altar —*Iglesia Metropolitana*— en las tendidas del banquete masónico se corresponden con el simbolismo de la montaña mágica y el sarcófago para el *Cenotafio a Newton*. La mesa del banquete está formada por cuatro escuadras yuxtapuestas de 90⁰, en el punto en donde éstas se cortan es el círculo zodiacal que la dividen en cuatro estaciones.⁷⁶ Las cuatro escuadras forman la cruz de Cristo. La escuadra simbólica de la masonería en el *Cenotafio a Newton* está representada por el sarcófago cruciforme. El compás es el instrumento para trazar círculos en el espacio, esa referencia es muy clara en la planta del cenotafio, la planta del edificio nos indica la circunscripción del círculo con el cuadrado. El compás asociado a la escuadra es un importante símbolo cosmológico; escuadra y compás evocan la unión del cielo y la tierra —eternidad—, así como las dos mitades, masculino y femenino del andrógino. El compás está más especialmente en relación con la determinación del tiempo y la escuadra con la del espacio, la escuadra es el símbolo de la materia mientras que el compás lo es del espíritu, si el compás está puesto sobre la escuadra, es la muestra de un dominio espiritual.⁷⁷ La escuadra por lo tanto es el elemento pasivo y el compás el activo. Encajando en el concepto de espacio y tiempo cíclicos⁷⁸ así como en los vacíos y absolutos que ya veíamos en Newton. El mason se encuentra siempre entre la tierra y el cielo, entre la escuadra y el compás. Dante ha cantado al Dios arquitecto: *El que con su compás marcó los límites del mundo y reguló dentro todo lo que se ve y todo lo que se esconde.*⁷⁹

⁷⁶ Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, editorial del valle de México, 1976, Tomo I, P. 423.

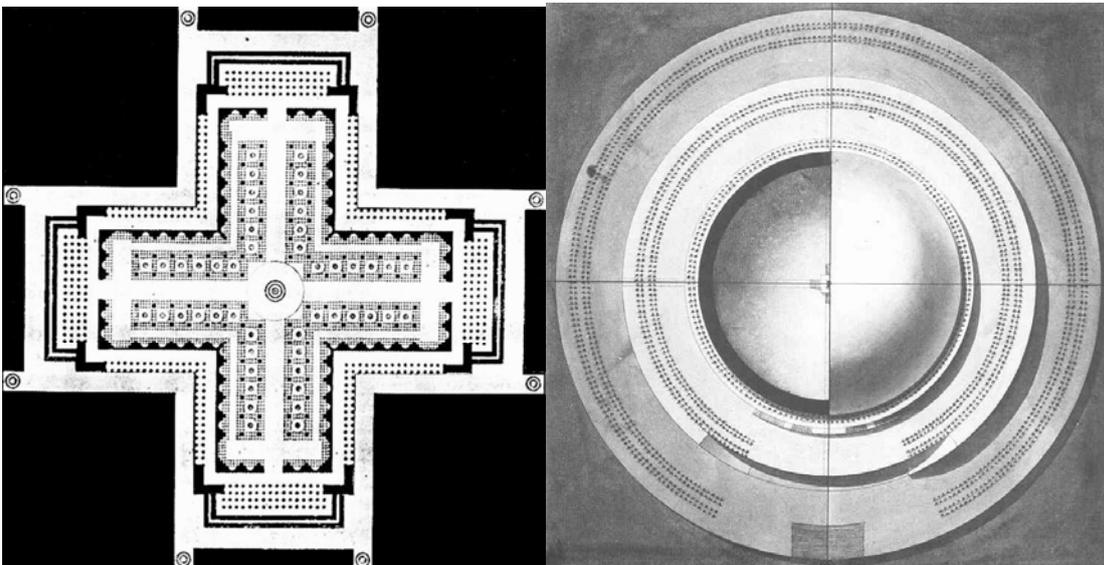
⁷⁷ Jean, Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, P. 331.

⁷⁸ Luis Miguel Martínez Otero, *La masonería*, ediciones obelisco, Barcelona, 2005. P. 123.

⁷⁹ Paraíso 19,40-42.



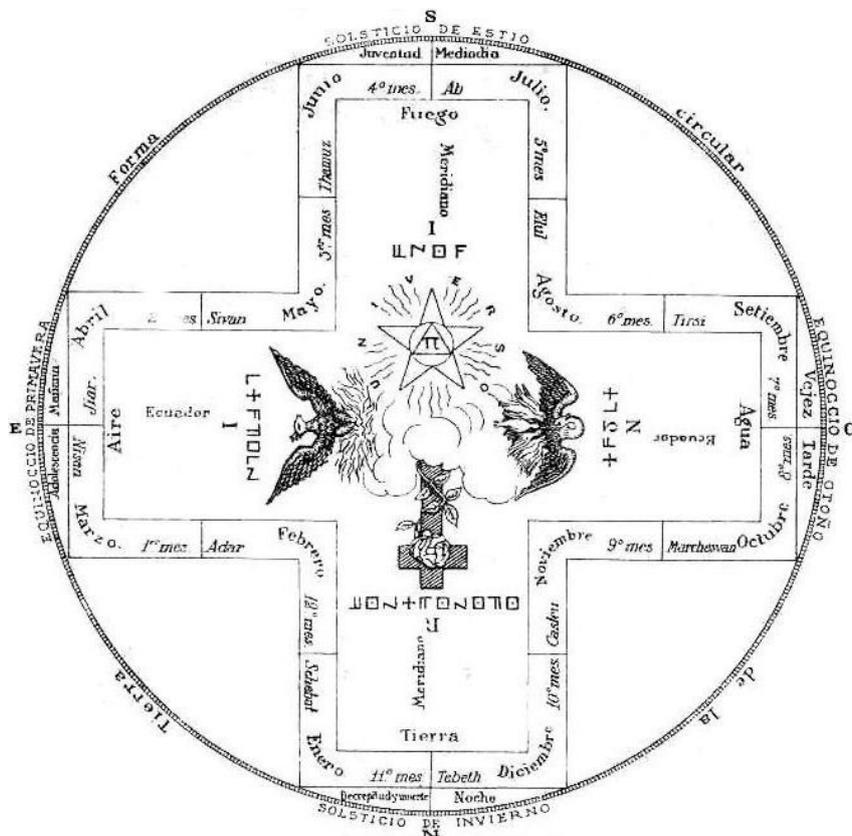
Emblema masónico, *La escuadra y el compás*.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* 1781 y *Cenotafio a Newton* 1784, Plantas.

Plantas: circular-cruciforme

Es sorprendente ver la relación que mantienen los dos proyectos de Boullée: la *Iglesia Metropolitana* y el *Cenotafio a Newton* con la *Cruz filosófica de los caballeros rosacruz*. No olvidemos que la *Iglesia Metropolitana* es el primer acercamiento de Boullée para la proyección de un templo en honor al ser supremo —que también refiere para el *Cenotafio a Newton*—. Ahí como veíamos todo el edificio adquiere la forma de la mesa-altar del banquete masónico. En el caso del *Cenotafio a Newton*, el edificio es más complejo, más rico en significados, podríamos decir que la *Iglesia Metropolitana* se circunscribe en el *Cenotafio a Newton*, el proyecto teórico de 1781 se desarrolla de forma muy compleja para 1784. La mesa de altar adquiere la connotación de un sarcófago, sin perder su significado místico; el de la eucaristía. La planta en forma de cruz griega del *Métropole*, y la centralización del espacio circular en el *Cenotafio a Newton* son manifiestos desde la filosofía rosacruz.



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz.

El centro de la cruz griega coincide con el centro del círculo, ese punto es la gran encrucijada, en ella se unen el cielo y la tierra, es el cordón umbilical jamás cortado del *Kósmos* ligado al centro original, es el puente o la escala por donde las almas de los hombres suben a la iluminación. En ese punto central se eleva un sarcófago en el *Cenotafio a Newton* que como vimos adquiere la connotación de montaña sagrada y al mismo tiempo de altar. En la planta de la *Iglesia Metropolitana* se supo representar el curso del sol y la marcha del tiempo en las diversas estaciones del año, la línea horizontal este-oeste⁸⁰ como lo muestra muy claramente la *Cruz filosófica de los caballeros rosacruz* representa el Ecuador, y la vertical norte-sur⁸¹ el Meridiano. Ahí se colocan luego los equinoccios de primavera⁸² y otoño y los solsticios de invierno y estío.⁸³ Los alquimistas agregaban los cuatro elementos fuego, agua, aire y tierra. El altar representa el pedestal de ágata, sobre el cual Salomón mando guardar el delta sagrado, por tanto el altar es conocido como mesa de los ágapes; cuya forma como hemos visto adquiere una cruz griega; por lo tanto el altar al igual que la montaña serían los recipientes que contendrían en su interior al delta sagrado, o en el caso del *Cenotafio a Newton* la esfera armilar heliocéntrica.⁸⁴ Es evidente que el ritual del rosacruz termina en la cena mística, ósea el banquete representativo del cordero pascual.⁸⁵ La *Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz* está rodeada por la siguiente inscripción: “De la tierra forma circular” Pero veamos qué relación tiene Boullée con el pensamiento rosacruz.

⁸⁰ Pienso que debería ser norte-sur.

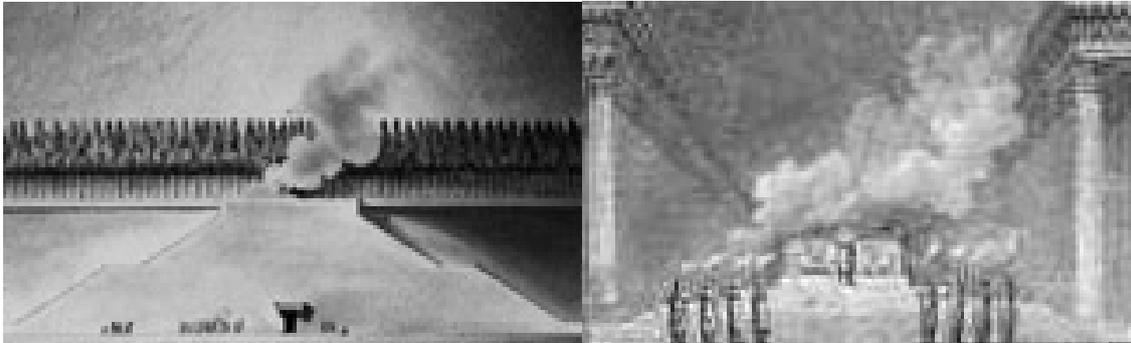
⁸¹ Debería ser este-oeste

⁸² Verano

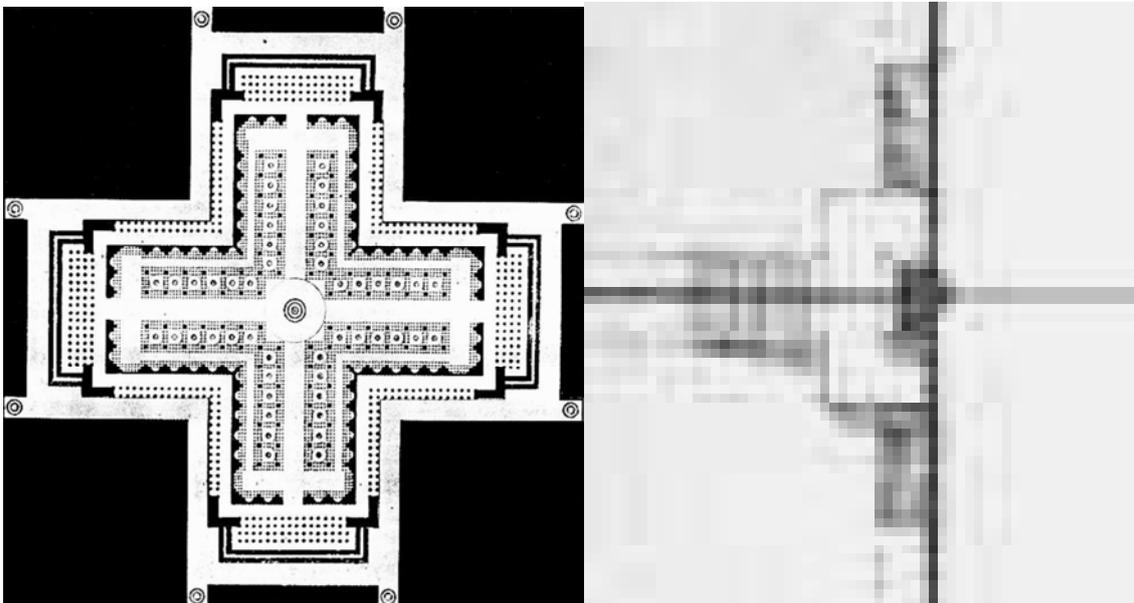
⁸³ Primavera.

⁸⁴ Frau, Op. cit., T.I, P. 80.

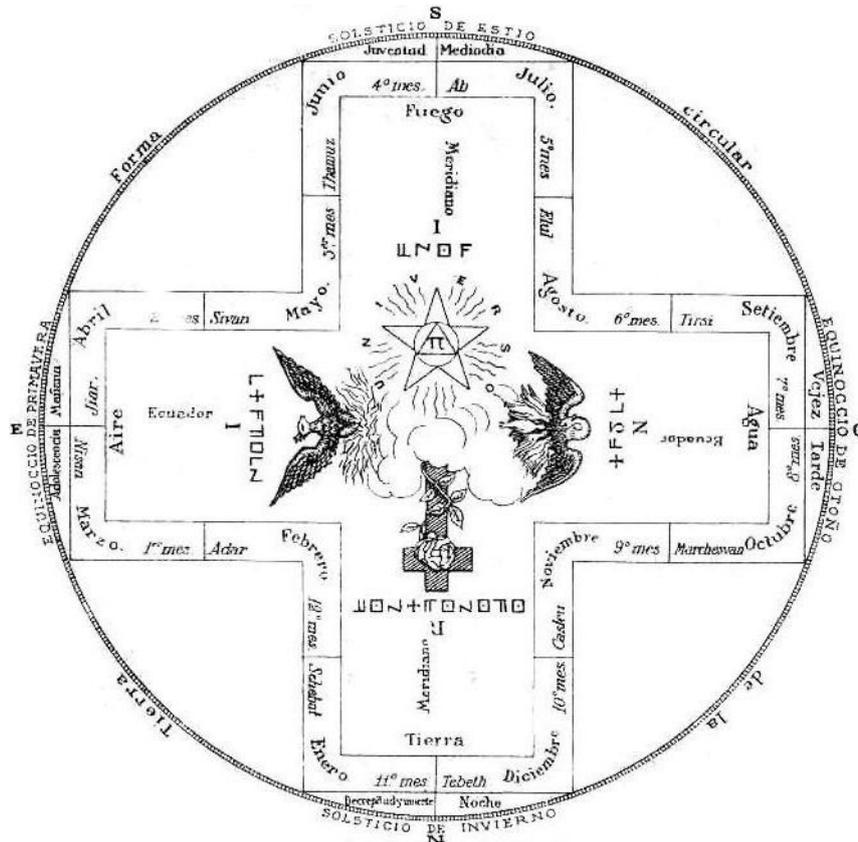
⁸⁵ *Ibíd.*, P. 1624.



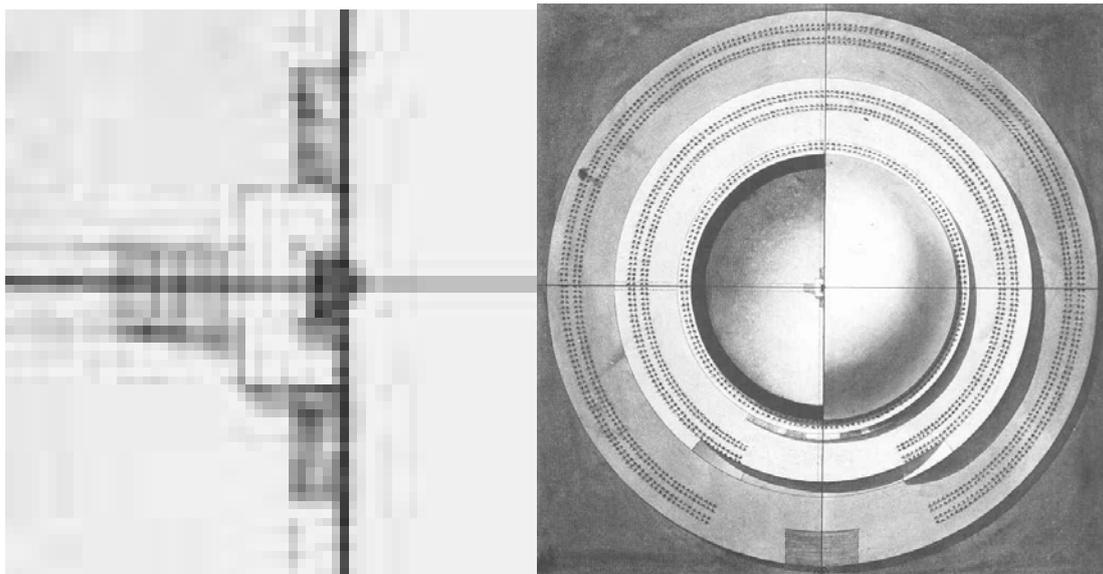
Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) versión nocturna, detalle de alzado, *Iglesia Metropolitana* (1781) *Corpus Christi*, detalle.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (1781) y *Cenotafio a Newton* (1784), plantas.

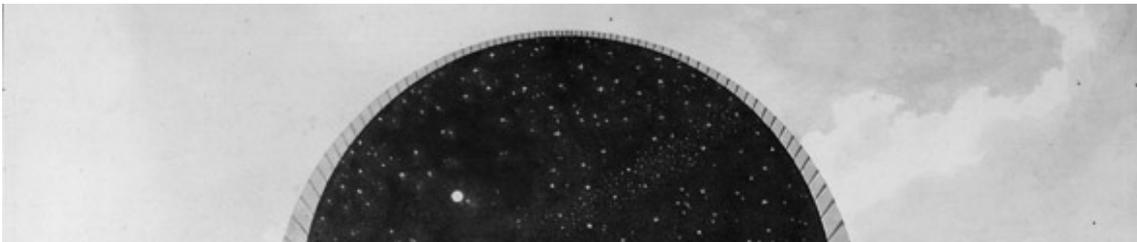


Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* 1784, Planta.

El movimiento francmasónico-rosacruz



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Capítulo VI

La Francmasonería-Rosacruz

La institución de la rosacruz fue creada en Egipto en el siglo XIV por Christian Rosenkreutz, nacido en 1378 en Alemania, él realizaría un viaje a partir de 1393 que lo llevaría a Damasco, Tierra Santa, Egipto y Marruecos en donde estudiaría con maestros de las artes ocultas. A su retorno a Alemania, en 1407, fundó la Orden Rosa-Cruz. Su retiro del mundo lo llevo a encerrarse para siempre en una cueva que debía servirle de sepulcro,¹ cuando Christian Rosenkreutz murió en 1484, la orden se extinguió y la localización de su tumba permaneció desconocida hasta 1604, fecha en que fue redescubierta y la orden resurgida. El movimiento rosacruz se manifiesta públicamente por primera vez en 1614² con la publicación de *Fama Fraternitas Rosae Crucis* y *Confession Fraternitatis* 1615; los manifiestos rosacruces alemanes de Cristian Rosenkreutz son un reflejo de la filosofía de John Dee autor de las *Monas hieroglyphica*, y de la influencia de Francesco Giorgi y Cornelio Agripa.

La fraternidad rosacruz de 1614 se transformaría en francmasonería por 1630 ó 1635, esta transformación se habría llevado a cabo en Londres gracias a Robert Fludd. La fraternidad formaría cadenas más seguras mediante una constitución masónica hacia el año de 1723.³ Fludd es el personaje que publica un programa denominado “La sociedad transformada”⁴ Robert Fludd retoma algunas teorías de Bacon estableciendo que la armonía universal manifestada en una armonía de las esferas, es la que une: al hombre a Dios y Dios al universo,⁵ así como la *Harmonia mundi* de Francesco Giorgi. Hacia 1750 se hizo una carta con la siguiente declaración: Los masones ingleses han copiado de los rosacruces algunas ceremonias, y dicen que se derivan de aquéllos y que son lo mismo que ellos.⁶ En el movimiento rosacruz se pueden encontrar influencias de Giordano Bruno, filósofo hermético que a fines del siglo XVI propugnaba una reforma general del mundo, en la forma de un regreso a la religión egipcia y sobre todo a

¹ Ibíd. T. III, P. 1613.

² Paul Arnold, *Historia de los Rosacruces y los orígenes de la Francmasonería*, prefacio de Umberto Eco, Diana, México, 1997, P. 43.

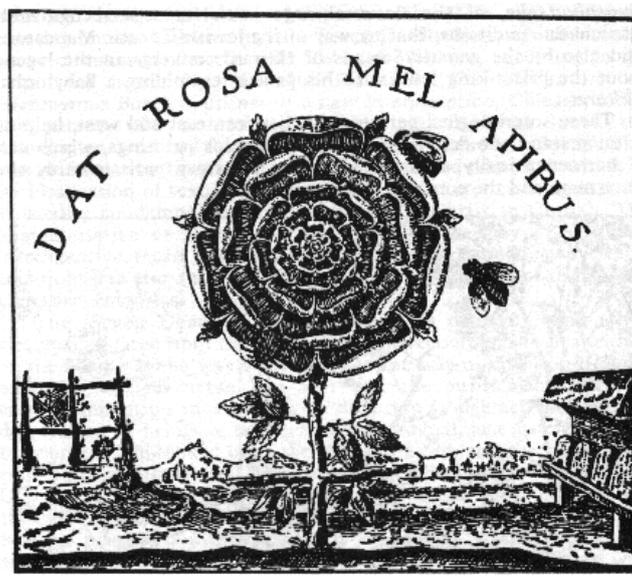
³ Ibíd., P. 224.

⁴ Ibíd., P. 225.

⁵ Frau, Op cit., T. III, P. 1618.

⁶ Knoop Jones, y Harmer, *Early Masonic pamphlets*, Manchester, 1945, citado en Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español, 1981, P. 260. (col. Popular 209)

Hermes Trismegisto.⁷ El movimiento rosacruz relacionando con la cábala cristiana en su forma isabelina,⁸ tuvo lazos especialmente con la francmasonería en el siglo XVIII.⁹ Ésta era una mística oculta con raíces en el neoplatonismo, siguiendo una tradición pitagórica, el movimiento rosacruz es un sistema hermético-cabalístico tal como lo revivió Marsilio Ficino más una versión cristianizada de la cábala judía agregada por Pico de la Mirandola. Los rosacruces creían que el fuego es un medio universal para analizar la composición de la materia.¹⁰ Hasta este momento no tenemos un documento que compruebe la filiación de Étienne-Louis Boullée a alguna sociedad secreta. Sin embargo me parece adecuado definirlo como un “Ilustrado rosacruz”, Frances Yates decía: *Esta palabra podría, me parece, usarse para designar un cierto estilo de pensamiento, que es históricamente identificable sin plantear la cuestión de si un pensador de estilo rosacruz forzosamente era miembro de una sociedad secreta.*¹¹ Boullée fue un pensador que pertenece a una “filosofía oculta” a una mística hermético-cabalística con profundas raíces en el neoplatonismo renacentista.



Robert Fludd, *Summum Bonum*, 1629, grabado, Matthieu Merian.

⁷ *Ibíd.*, P. 266.

⁸ Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, Fondo de Cultura Económica, México, 3ª reimpresión 2004, P. 279. (col. Popular 232).

⁹ *Ibíd.*, P. 281.

¹⁰ Robert Lomas, *El colegio invisible, el papel de la masonería en la ciencia moderna*, Grijalbo, México, 2003, P. 16.

¹¹ Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español, 1981, P. 270, (col. Popular 209).

Una rosa sobre la cruz

No sabemos exactamente donde se tomo este nombre, sin embargo se ha dicho que de las medallas conmemorativas que mando acuñar Ramón Lull; otros autores creen que fue debido a los jesuitas, unos más la han relacionado con alguna tradición oriental. El símbolo que identifica a la Orden está compuesto de una rosa decorando una cruz en el centro. La rosa es la flor que en los antiguos misterios de Egipto estaba consagrada a Isis.¹² Esta muy próxima al simbolismo de la rueda, al rocío, al corazón y al Grial.¹³ Los rosacruces la sitúan en el centro de la cruz, símbolo de lo femenino, y también de la muerte y la resurrección. La rueda es el devenir y vinculándola con la rosa sería la regeneración. Nicolás de Cusa manifestaba que “el mundo es como una rueda dentro de una rueda, una esfera dentro de una esfera”.¹⁴ La cruz fue instrumento de suplicio en la época de los romanos para castigar con la muerte determinados crímenes. A partir de la muerte de Cristo se vuelve el símbolo de la redención del hombre; es también la unión de la verticalidad con la horizontalidad. La cruz es una derivación del árbol de la ciencia, y se relaciona con la eternidad y la vida futura. La rosacruz, representa por tanto la unión de los dos principios masculino y femenino. El conjunto de ambos emblemas, expresaba la reunión de los dos sexos, manifestados en la muerte y la resurrección, se la relaciona con el mito de Isis y Osiris.



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

¹² Frau, Op. cit., T. III, P. 1612.

¹³ Chevalier, Op. cit., P. 892.

¹⁴ *Ibíd.*, P. 895.

La rosa y el corazón

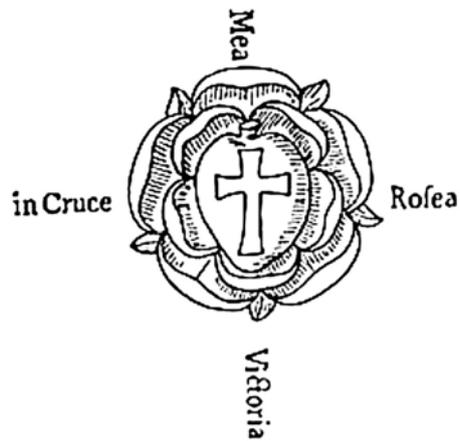
El corazón se relaciona con el sol y se le atribuye también el elemento del fuego.¹⁵ El sol difunde la luz así como el corazón difunde el aliento, por lo tanto simboliza el centro de la vida; su doble movimiento —sístole y diástole— hace de él también la representación del doble movimiento de expansión y de reabsorción del universo. El ojo del corazón es una expresión que hallamos en los escritos de San Agustín, la escritura hieroglífica egipcia representa el corazón por un vaso; que al igual que el santo Grial es la copa que recoge la sangre de Cristo. El corazón es el primer órgano que se forma y el último en morir. Si observamos detenidamente el halo de luz que se forma alrededor de la cruz latina en el momento de la consagración de la *Iglesia Metropolitana* en su época de las tinieblas, notaremos que adquiere la forma —a mi parecer— de un corazón.¹⁶ Tanto la cruz del *Métropole* como la del grabado adquieren el mismo aspecto formal.



E.L. Boullée, *Iglesia Metropolitana* (Métropole), detalle, *Época de las tinieblas*, 1781.

¹⁵ *Ibíd.*, P. 341.

¹⁶ El doctor Hugo Antonio Arciniega me hizo notar que el humo, tal vez, se asemeje a la rosa.



El Fénix

Según la fábula mitológica es un pájaro que a los 1461 años de su existencia se dirigía desde el Oriente al venerado templo de Heliópolis y expiraba arrojándose entre las llamas de una pira de mirto e incienso, pero apenas quedaba su cuerpo reducido a cenizas, de nuevo tornaba a la vida emprendiendo vuelo en dirección de Occidente.¹⁷

El fénix es la representación de la resurrección e inmortalidad, del resurgimiento cíclico, por esta razón la edad media vio en el fénix el símbolo de la resurrección de Cristo en su naturaleza divina, mientras que la humana se figuraba con el pelicano. En el Egipto antiguo el fénix es un símbolo de las revoluciones solares; está asociado a la ciudad de Heliópolis. El fénix evoca al fuego creador y destructor, donde tiene el mundo su origen y donde hallará su fin.¹⁸



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

¹⁷ Frau, Op cit., T. III, P. 1632.

¹⁸ Chevalier, Op. cit., P. 496.

El Pelicano

Dícese que se abre el pecho con el mismo pico para alimentar a sus polluelos. El pelicano nos representa la imagen de la tierra, que alimenta a sus hijos con su propia sustancia ya que alimentaba a sus crías con su carne y su sangre. Por esta razón, la iconografía cristiana lo considera símbolo de Cristo. Símbolo de la naturaleza húmeda que, según la física antigua, desaparece por efecto del calor solar y renace en invierno, el pelicano se toma como figura del sacrificio de Cristo y su resurrección.¹⁹ Es el emblema de la muerte y la resurrección perpetuos de la naturaleza; es la tierra que alimenta a sus hijos, es la madre que cumple sus sagrados deberes, es la caridad hacia nuestros hermanos.



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

La Gloria

Suele simbolizarse por unas nubes plateadas que se rompen para dar paso al triangulo sagrado o a la estrella resplandeciente.²⁰

Pentagrama flamígero

¹⁹ *Ibíd.*, P. 810.

²⁰ *Frau, Op. cit.*, T.I, P. 507.

La estrella llameante de cinco puntas de la masonería ha salido manifiestamente del pentagrama pitagórico cuyo número sagrado es el cinco, es considerado como símbolo andrógino.²¹ La estrella flamígera es símbolo del sol y, emblema de la divinidad que representa el fuego sagrado.²² Para los masones es el emblema del genio que eleva el alma a cosas grandes. De igual forma es una representación del universo que como observamos en la *Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz*, está delimitada por dicha leyenda, Boullée hizo uso en el *Cenotafio a Newton* del simbolismo de la esfera armilar para representar el universo. Al centro de la *Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz* observamos la letra griega π . Al ser éste un número infinito adquiere por lo tanto la misma relación que el delta sagrado, el ojo o alguna de las significaciones de la letra G: Gnosis —conocimiento— Dios, geometría, generación resultado esta última, por la conjunción de lo positivo y lo negativo, de la columnas Yachín y Boaz, ambas masculina y femenina, es la complementariedad cósmica de los dos principios.²³



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

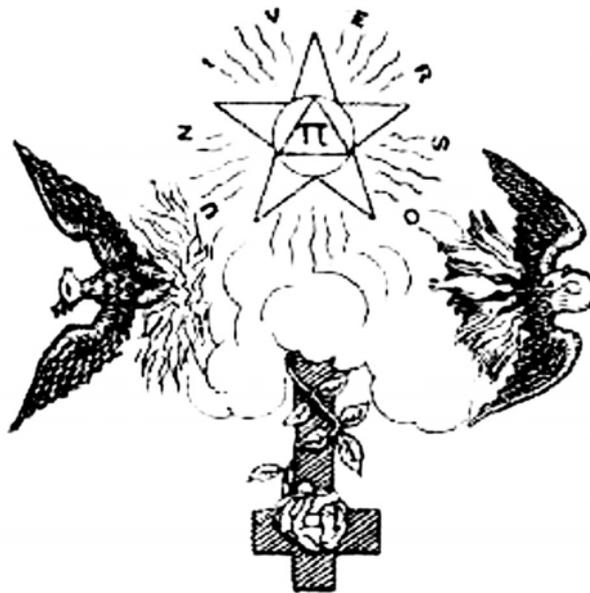
El centro

²¹ *Ibíd.*, P. 484.

²² *Ibíd.*, P. 811.

²³ Chevalier, *Op. cit.*, P. 507.

El punto en el que se cruzan o cortan el Ecuador y el Meridiano aparecen para la *Iglesia Metropolitana*, el altar-montaña, en el *Cenotafio a Newton* en su versión nocturna un sarcófago-altar y, en la *Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz* como hemos visto, la estrella flamígera con una π al centro, el ave Fénix, el Pelicano y la Rosa-cruz, emblemas todos ellos del fuego divino y de una muerte-resurrección cíclica. Todos estos elementos están circundados por las siglas I.N.R.I.



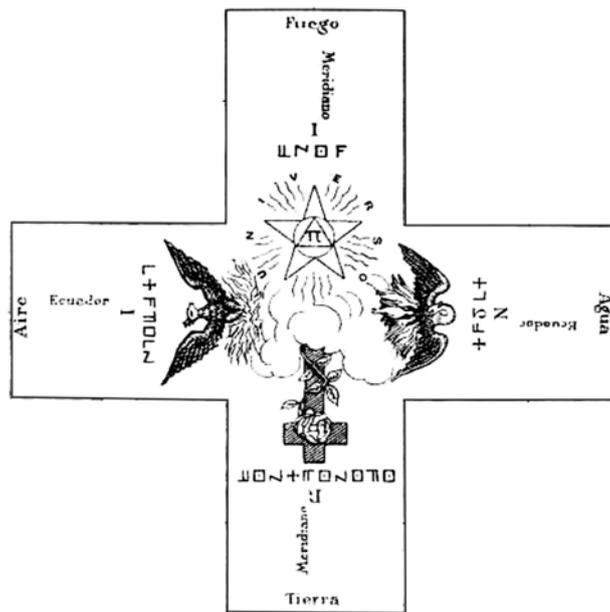
Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

I.N.R.I.

Siguiendo la línea del ecuador en el elemento aire encontramos la letra I, sobre la misma línea pero con dirección al agua aparece la letra N, ahora de manera vertical y siguiendo la línea del meridiano en el elemento tierra veremos la letra R y finalmente la letra I en la dirección del fuego; si las unimos encontramos la siguiente inscripción: I.N.R.I.

Se ha dicho que significan: *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum* —Jesús de Nazareth rey de los judíos— sin embargo esta inscripción encierran el secreto de la palabra sagrada de los caballeros rosacruces, para ellos expresaba uno de los enigmas de la alquimia y las

escribían de esta manera: *Ignis Natura Renovatur Integra*.²⁴ —La naturaleza entera se regenera por el fuego—. Los alquimistas también adoptaron dichas iniciales para expresar sus tres elementos principales, que son: sal, azufre y mercurio. Desconozco el significado del resto de las inscripciones, tal vez tengan algún vínculo con la epigrafía hebrea y una mezcla de caracteres egipcios.



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz, detalle.

La Cruz de San Andrés

Si hacemos una proyección con los datos que tenemos hasta este momento; es decir, el ecuador que es la línea más oscura en la esfera armilar del *Cenotafio a Newton* con la misma línea de la *Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz* y proyectamos la del meridiano desde la misma cruz, obtendremos el dato que nos faltaba con la armilar de Boullée.²⁵ Al hacerlo nos daremos cuenta que la cruz griega se transforma en una cruz de San Andrés. El 24 de junio de 1314 el rey de Escocia Roberto Bruce fundó la orden de San Andrés en honor a los escoceses que habían combatido por su causa y en ella

²⁴ Frau, Op. cit. T.I, P. 614.

²⁵ Las esferas armilares no representan la línea del meridiano ya que la consideran imaginaria.

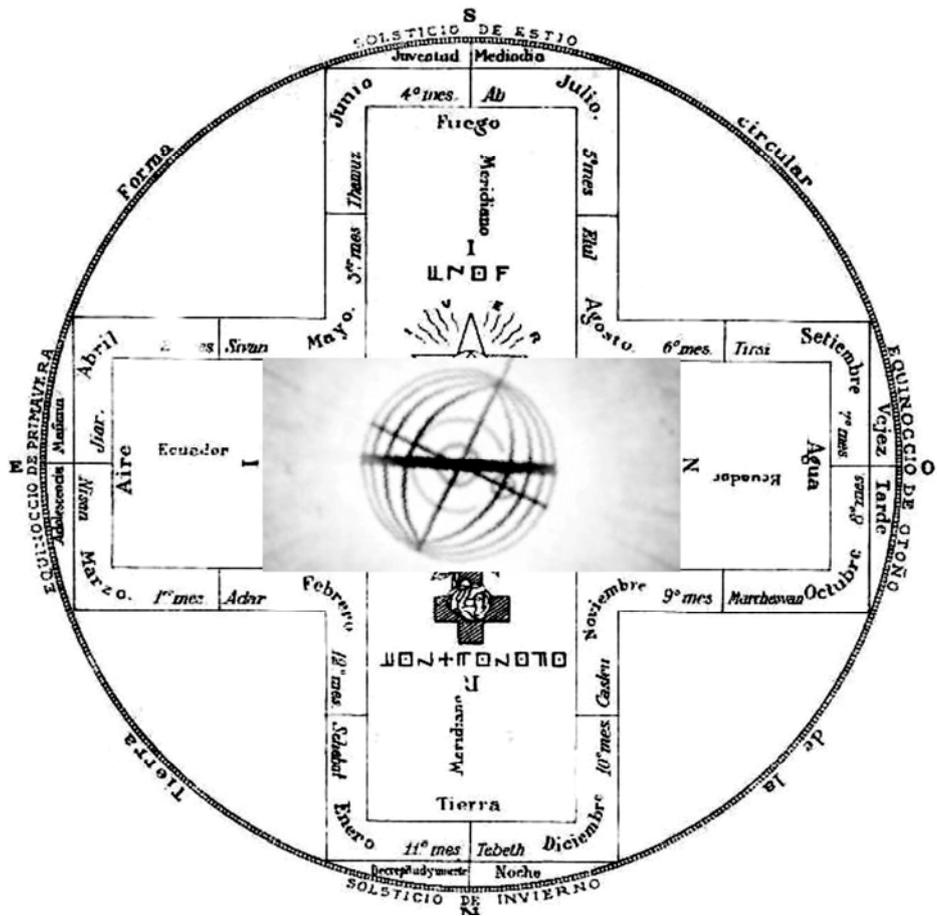
fueron admitidos masones que habían tomado el partido del rey contra los ingleses. Llegando a denominarse hermanos masones de San Andrés.²⁶ Los masones franceses tomaron por modelo la cruz de San Andrés.²⁷ La sigla ordinaria de los hermanos rosacruces es una cruz de San Andrés.²⁸ Tres rosacruces desembarcaron en Escocia y fundaron un Ateneo filosófico que fue llamado de los masones de Oriente, en el que se enseñaba la ciencia sublime.²⁹ Los rosacruces tienen como patrono a San Andrés, más no a San Juan, por lo mismo hacen un cambio, ya que ellos celebraran sus banquetes en los equinoccios en vez de los solsticios. Para ello invierten los puntos celestes: en el punto en el que en el grado 18⁰ de longitud oriental se une con el 18⁰ de latitud boreal, para remontar del ecuador al norte se parte del grado cero.

²⁶ Frau, Op cit, T. III, P. 1623.

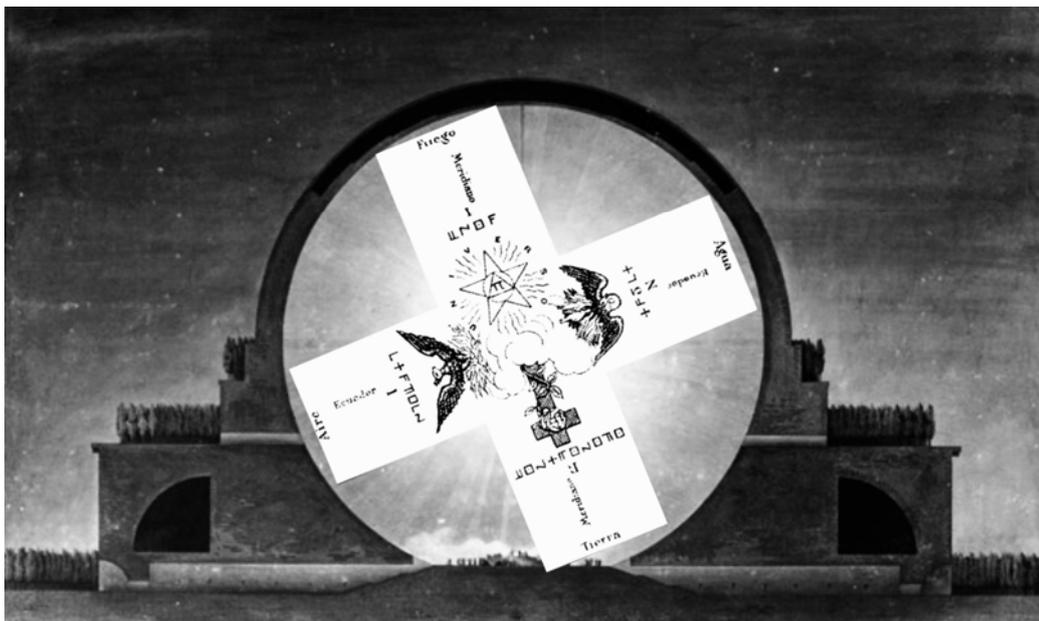
²⁷ *Ibíd.*, T. III, P.1623.

²⁸ Paul Arnold, *Historia de los Rosacruces y los orígenes de la Francmasonería*, prefacio de Umberto Eco, Diana, México, 1997, P. 244.

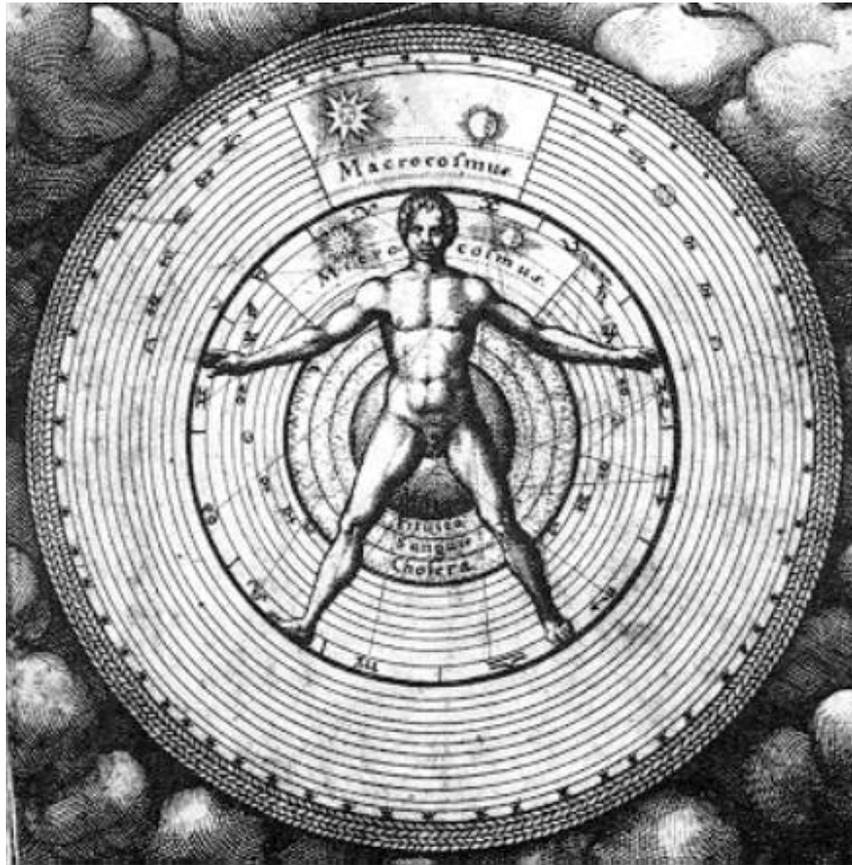
²⁹ Frau, Op. cit., T. III, P.1628.



Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz y *Cenotafio a Newton*, detalle.



Cenotafio a Newton, versión diurna y Cruz filosófica de los caballeros Rosa Cruz.



Robert Fludd, *pentagrama*, *Utriusque cosmi maioris et minoris historia I.*
Oppenheim, 1617.

Esfera-contraesfera

Las dos esferas son lo sincrónico, lo simultáneo. La contra-esfera se encuentra atrapada en el suelo, está en relación con la tierra, en la idea de la cueva, es el lugar del sarcófago, es el pasaje a otra vida que comunica en otro plano, un nivel de vida superior. Sloterdijk refiere: *En torno al año 1500 y hacia los años treinta del siglo XIX se dispusieron los globos en pares, solo el globo celeste y terrestre juntos podían representar el todo del mundo terreno y supraterráneo.*³⁰ El hecho de que en el *Cenotafio a Newton* los globos terrestre y celeste se coloquen regularmente uno junto a otro, es el emblema de esa situación. En cuanto figura de simetría por excelencia, la esfera es un símbolo de ambivalencia, asimismo, Platón nos refiere que antes de la

³⁰ Peter Sloterdijk, *Esferas II, globos*, Siruela, Madrid 2003, P. 69, (trad. de Isidoro de Reguera).

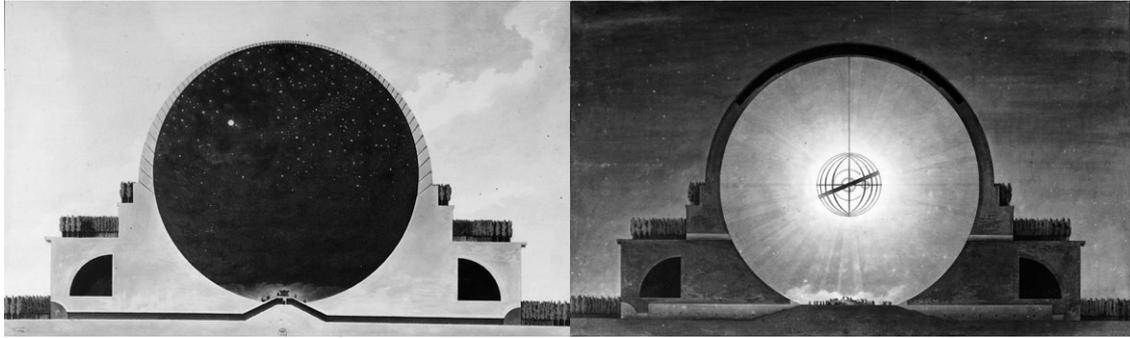
división de los sexos, el hombre original es esférico; es andrógino, es ambivalente, lo cual representaría la perfección y la totalidad. Los dos estados tanto del *Iglesia Metropolitana* —Corpus Christi, época de las tinieblas—, como del *Cenotafio a Newton* —versión diurna y nocturna— representan símbolos dobles; es decir, la reunión de dos partes previamente separadas: *En el principio todo era confusión y no había nada: Dios dijo “hágase la luz” y la luz se hizo. Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Dios llamó a la luz “día” y a las tinieblas “noche”. Atardeció y amaneció, fue el primer día. Dios dijo: “Haya una bóveda en medio de las aguas, para que separe unas aguas de las otras” hizo Dios entonces como una bóveda y separó unas aguas de las otras: las que estaban por encima del firmamento de las que estaban por debajo de él. Y así sucedió. Dios llamo a esta bóveda “Cielo”. Y atardeció y amaneció: fue el segundo día.*³¹ Las dos versiones del Cenotafio, como los dos momentos para la *Iglesia Metropolitana*, representan la inteligencia de dos elementos que se contraponen, de los que a veces el uno es antecedente del otro y el otro su consecuente, el uno relativamente activo y el otro pasivo.³² El *Cenotafio a Newton* es la reunión de dos partes previamente separadas. El símbolo no se perfecciona sin su mutua correspondencia, donde lo sensible es reflejo de lo intelegible.³³ Hágase la luz —*fiat lux*— la paloma-espíritu traza el primer círculo de luz. Esta es la creación de un mundo redondo por parte de un arquitecto perfecto. El *Cenotafio de Newton* es una duplicidad de esferas, son dos *spahiras* de totalidad, donde representan el proyecto geocéntrico y teocéntrico del clasicismo griego.³⁴ La unión de ambas representa el *Kósmos*.

³¹ Genesis, I, I-VIII.

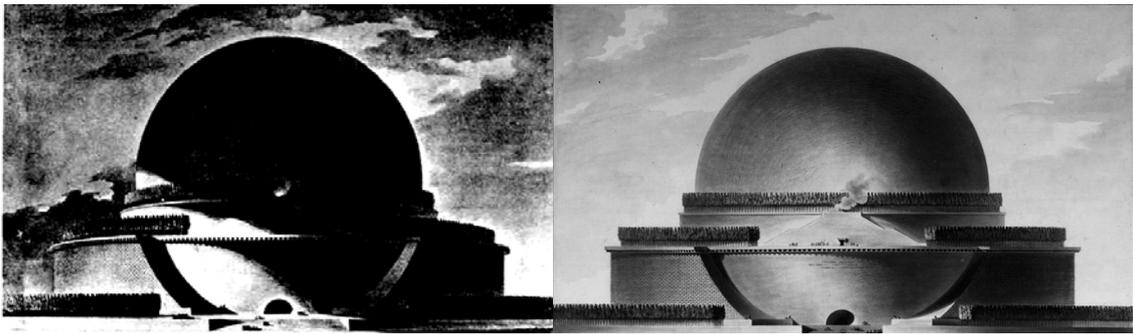
³² Luis Miguel Martínez Otero, *La masonería*, ediciones obelisco, Barcelona, 2005. P. 78.

³³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, ediciones Siruela, Madrid. 1970, P. 21.

³⁴ Sloterdijk, Op. cit., P. 453.



E.L. Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) secciones, versión nocturna y diurna.



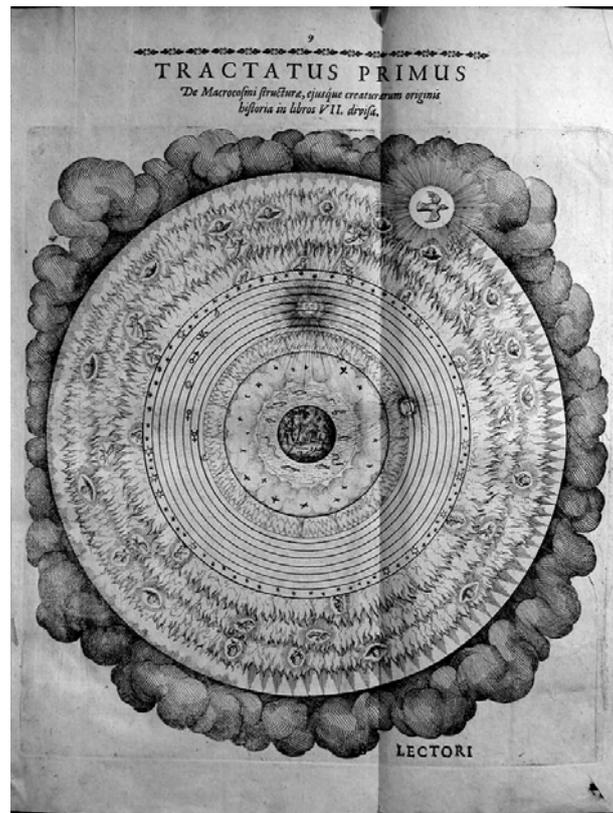
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784), versión nocturna y diurna.

La creación del Universo: El grado cero

El orden y la vida no nacen sino del caos y de la muerte, estos contrarios son parejas gemelas, o las dos caras diurna y nocturna del ser contingente.³⁵ Tras el acto creador se distinguen generalmente dos fuerzas, la una inmanente en la materia, que es la materia misma participando de la energía creadora y teniendo espontáneamente a formas

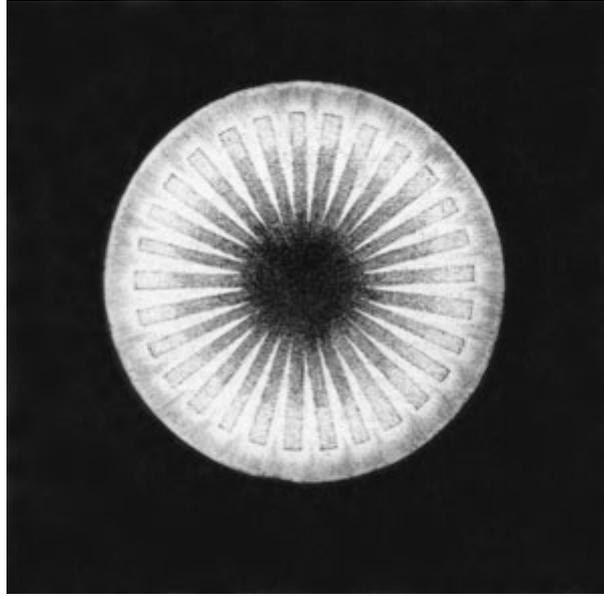
³⁵ Chevalier, Op cit., P. 352.

progresivamente diferenciadas; la otra trascendente, la energía creadora que prosigue su obra y la sostiene en la existencia, estando concebido el mundo como una creación continua.³⁶ La creación es el fin del caos en un nuevo orden, es una jerarquía universal y absoluta; el acto de creación es la energía fecundante. El 0° es el momento de unión de dos principios opuestos. El grado cero es la relación de la creación del universo que plantea Newton y que Boullée retoma para homenajearlo en un cenotafio, el grado cero es el orden detrás del caos.

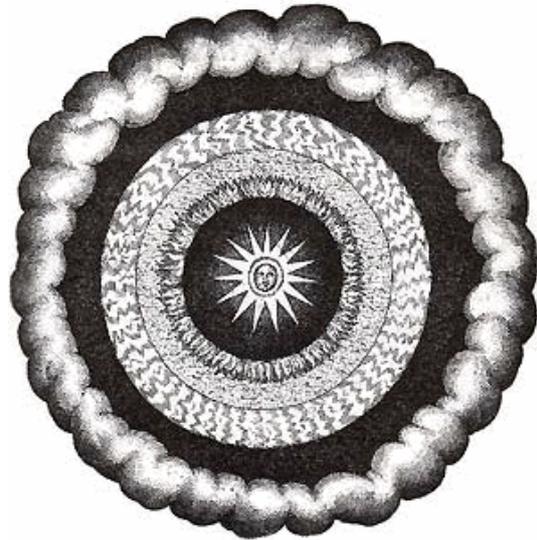
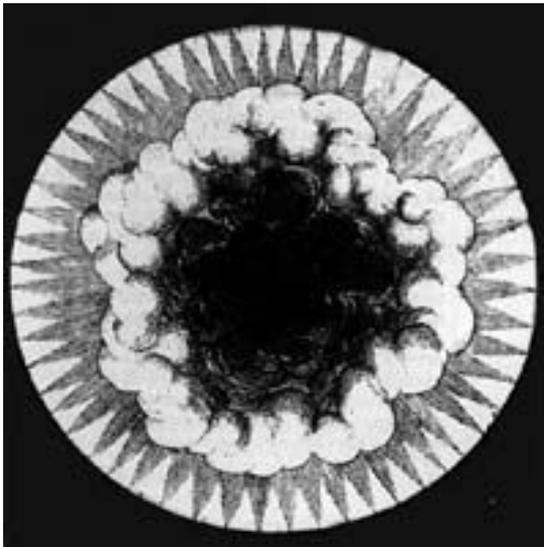


Robert Fludd, *Geschichte des Makrokosmos und des Mikrokosmos*, 1617.

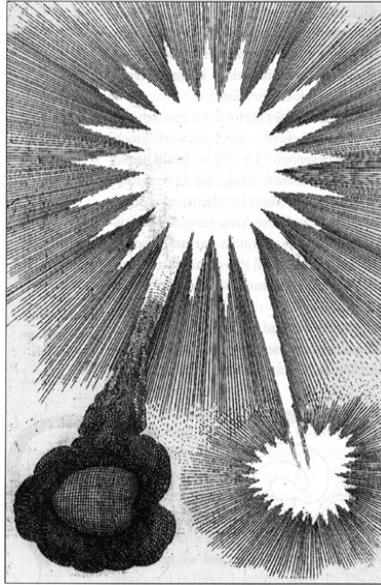
³⁶ *Ibíd.*, P. 354.



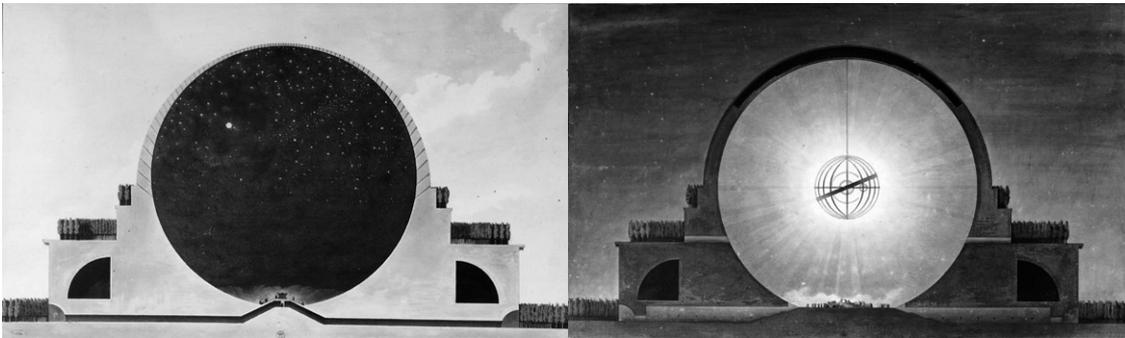
Robert Fludd, *La aparición de la luz*, *Utriusque cosmi maioris et minoris historia I.*
Oppenheim, 1617



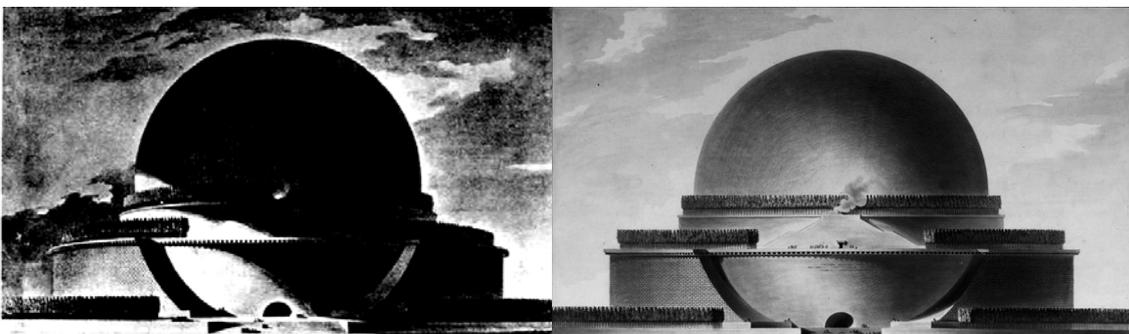
Robert Fludd, *La aparición de la luz*, *Utriusque cosmi maioris et minoris historia I.*
Oppenheim, 1617



Gottes Licht strahlt über Böse und Gute und wird auf zwei Arten aufgenommen. Das dunkle Herz schluckt das Licht, das helle strahlt es aus. *Philosophia sacra*, Robert Fludd. Frankfurt, 1626.



E.L. Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784) secciones, versión nocturna y diurna.



Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton* (1784), versión nocturna y diurna.

Conclusiones

Si debiera definir un parteaguas en la producción arquitectónica de Étienne-Louis Boullée, sin duda alguna diría que es 1780. Con anterioridad al proyecto para la remodelación del *Palacio de Versalles*, su lenguaje formal se desarrolla en una serie de hoteles en donde es evidente la continuidad de un pensamiento tradicional, remetiéndolo al cuerpo central de un edificio jerarquizado con pabellones a los extremos. Con posterioridad a 1780, se refugiaría en una reflexión que lo llevará a desarrollar proyectos cada vez más innovadores, manteniendo una búsqueda incesante de formas nuevas, las cuales se han vuelto su confesión y su legado.

La *Iglesia Metropolitana* (1781), será la primera obra en la que su nuevo lenguaje y su producción teórica debutan, ahí va a desarrollar la “teoría de los cuerpos brutos” y la “teoría de las estaciones del año.” La regularidad basada en una repetición equilibrada de caras idénticas es un legado de Palladio; la simetría es el vínculo que sigue manteniendo con el pensamiento clásico; la variedad en cuanto al manejo de la luz lo toma del gótico; y la armonía estaría en la perfecta conjunción de todo lo anterior. Ese primer modelo teórico se complementará hacia 1784, con el diseño de una arquitectura funeraria basada en el tema del invierno; ahí desarrollara una propuesta para una “Arquitectura enterrada” y una “Arquitectura de sombras”. La *Iglesia Metropolitana* al igual que la *Ópera* representan la primera teoría de un joven en búsqueda de definir su propio lenguaje. La inquietud por desarrollar una planta libre ya aparece en el proyecto para la remodelación del *Palacio de Versalles*, pero es en la *Iglesia Metropolitana* en donde se define y en donde además, aplica sus inquietudes acerca de una arquitectura legible con base a su planta, es decir, con *carácter*. Esta legibilidad lo llevó a adoptar los cuerpos puros de la geometría, para definir una arquitectura universal, de ahí su lucha en contra de la sobreornamentación del barroco y del rococó. Gracias a Laugier comprendió que la arquitectura se concreta a su estructura. El espacio universal del *Cenotafio a Newton*, se define desde la planta libre de la *Iglesia Metropolitana*, sin embargo esa circulación continua en un edificio de simetría radial no era suficiente, él necesitaba liberar el edificio de pies derechos, su arquitectura tiende hacia un racionalismo absoluto, de ahí nace la utopía, para poder controlar los dos niveles, el formal y el técnico en que se sustenta el hecho arquitectónico. La *Iglesia Metropolitana* es el modelo teórico del cenotafio porque con dicha iglesia Boullée define los caminos

por los que iba a andar su arquitectura. La teatralidad en el manejo de la luz y la oscuridad lo experimenta por primera vez en ese proyecto; con la *Iglesia Metropolitana* establece que su interés por los edificios centralizados y monumentales, en el *Métropole*, vemos un edificio grande sin embargo la escala humana no ha perdido su dimensión en el espacio. El uso del humo, las nubes y la niebla que están presentes en el *Cenotafio a Newton* se manifiestan en la iglesia. Hacia 1784 su teoría esta completa y sabe cuál es el camino que debería seguir la arquitectura. La *sphaira* del *Cenotafio a Newton*, le daba la oportunidad de expresar todas sus ideas: la de los cuerpos brutos, la de las estaciones del año, la arquitectura enterrada, la de sombras. Sólo la *sphaira* podía contener todos sus intereses, un cuerpo puro y regular que pudiera tener esa máxima variedad al exponerlo a la luz o a la oscuridad, la planta no sería la cruz griega, sería la circular. En el *Cenotafio a Newton* observamos un edificio que viaja de 1781 a 1784, que mantiene nexos con la *Iglesia Metropolitana*. Con Boullée, no existe un umbral entre su obra laica y religiosa, ya que ambas están cargadas de los mismos significados, de los mismos lenguajes, de la misma ideología, de la “asamblea” como lugar de reunión, como lugar de construcción moral donde se forjará un hombre nuevo, una ideología nueva. El *carácter* que proclamaba Boullée hacia 1780, se definió a través del pensamiento filosófico de la francmasonería-rosacruz en donde todo tiene un significado.

La dialéctica luz-oscuridad y muerte-resurrección para la *Iglesia Metropolitana* y el *Cenotafio a Newton* manifiestan una jerarquía de los espacios. La luz será la resurrección expresada en el acto de la eucaristía y la oscuridad la muerte, manifestada en el bautismo. El banquete pascual de la eucaristía representa por tanto la unión de todos los opuestos, pero sólo los bautizados acceden a él, es decir, los iniciados. Evocando con ello el viaje que se inicia con una muerte mística, para participar en la resurrección de los bautizados. La resurrección de Cristo cede lugar al simbolismo de la “tumba vacía” que vinculado con la etimología del cenotafio manifiesta la misma interpretación. La mesa del altar para la *Iglesia Metropolitana* ha de formar una cruz griega, que guarda estrechas relaciones con el simbolismo de la montaña y sobre todo del sarcófago del *Cenotafio a Newton*. Es en dicho altar-sarcófago donde se efectuaría el acto de la eucaristía. Sin embargo Juan el Bautista hablará de una resurrección con base al fuego por parte de Cristo. El agua como principio femenino será el elemento pasivo y el fuego elemento activo será lo fecundante. La unión de los dos principios los volvemos a encontrar en la *Iglesia Metropolitana* y en el *Cenotafio a Newton*, en ambos

casos existe la necesidad de no dejar apagar el fuego sagrado; la misión de los caballeros rosacruz era mantener la custodia de dicho elemento. La estrella flamígera, el ave fénix, el pelicano y la rosa-cruz, de la *Cruz filosófica de los caballeros Rosacruz*, son elementos relacionados con la muerte y la resurrección cíclica y con el fuego como elemento regenerador. En última instancia como diría Frances Yates el significado de las imágenes esotéricas de la oscuridad y la luz es la búsqueda de Dios: en ti, la oscuridad y la luz son idénticas.

Tanto la *Iglesia Metropolitana* como el *Cenotafio a Newton* representan estados y símbolos dobles. Los dos proyectos cuentan varias historias al mismo tiempo, donde lo simultáneo está siempre presente; sus construcciones teóricas, sus ideologías, son sincrónicas. El mito del andrógino evoca a ese ser completo y esférico antes de la división de los sexos. La *Iglesia Metropolitana* y el *Cenotafio a Newton* son la reunión de dos partes previamente separadas. La armonía universal se manifestará por lo tanto en una armonía de las esferas, donde se une el hombre a Dios y Dios al universo. La muerte y la resurrección se harán pasar de una esfera a otra. El *Cenotafio a Newton* es la representación del acto de creación de un nuevo universo, mediante la duplicidad de esferas. El hombre se crea y se transforma en la esfera. Nosotros emprenderíamos un viaje al centro, a la verdad, a la inmortalidad.

En la *Iglesia Metropolitana* y el *Cenotafio a Newton* hay asombro, pero también hay reconocimiento; con sus enormes dimensiones, el espectador penetra en las obras y éstas le rodean. Los dos son edificios que participan del vocabulario retórico para poder persuadir desde las formas constructivas, edificando con ello un tipo de sociedad ideal.

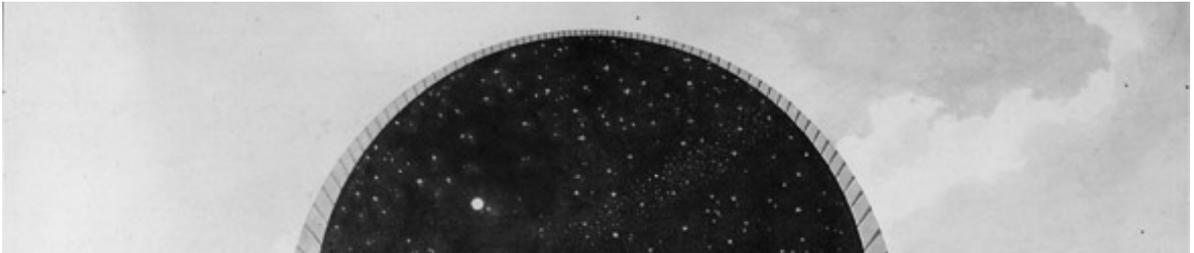
El *Cenotafio a Newton*, se presenta como un edificio absoluto, libre de contexto, sin vecindad en el que se niega el mundo-entorno, encerrado en sí mismo, es un útero materno y universal. Boullée establece un sistema absoluto del universo, el “espacio absoluto” y el “tiempo absoluto” de Newton, presuponen la noción de una esfera vacía. Espacio y tiempo absolutos son la imagen de la inmensidad y lo eterno, ese es el homenaje a Isaac Newton por parte de Étienne-Louis Boullée. El cenotafio será por lo tanto un homenaje a Newton pero también a Copérnico y a Apolodoro de Damasco, y al Ser Supremo, en fin es un homenaje al genio creador que es Boullée; es un edificio que nos habla de las inquietudes de una época, pero también es un monumento al tiempo, al futuro, a la idea.

Bibliografía.

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 4^a edición en español, 2004.
- Aguion, Irène Claire Barbillon, Françoise Lissarrague, *Gods and heroes of classical antiquity*, Flammarion, New York, 1996.
- Arnheim, Rudolf, *La forma visual de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1^a edición 1978.
- _____, *El poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales*, Akal, Madrid. 2001.
- Arnold, Paul, *Historia de los Rosacruces y los orígenes de la Francmasonería*, Diana, México, 1997 (prefacio de Umberto Eco)
- Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal, Madrid. 1990.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1^a edición 1965.
- Biblia, La*. Sociedad Bíblica Católica Internacional, España, 1972.
- Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura, Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, (Introducción de Carlos Sambricio, colección Punto y Línea)
- Bozal, Valeriano (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996, volumen I.
- Calle, A. Ramiro, *Sociedades secretas, movimientos iniciativos*, Arias Montano, Madrid, 1990.
- Camp, Santiago Valenti, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia*, Del valle de México, 1980, Tomo I.
- Cicerón, Marco Tulio, *Acerca del orador*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, Tomo II. (Introducción, Amparo Gaos Schmidt)
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1970.
- Champeaux De, Gerard y Sterckx Dom Sebastien, *Introducción a los símbolos*, O.S.B. Madrid 1989, Volumen 7. (De la serie Europa románica)
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986.
- Fernández, Martha. *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coord. de Humanidades, México, 2003.

- Frau, Abrines Lorenzo, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, Editorial del valle de México, México, 1976, Tomos I-IV.
- Gombrich, Ernest. *La Historia del Arte*, Debate, primera impresión de la decimosexta edición inglesa, 1996.
- Hengelbrock, Lanz, *Examen historique du concept de la Passion*, Nouvelles Revue de Psychoanalyse, 1980. (número. 21)
- Kaufmann, Emil, *La Arquitectura de la lustración*, Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- _____, *Tres Arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- Lomas, Robert, *El colegio invisible, el papel de la masonería en la ciencia moderna*, Grijalbo, México, 2003.
- Madec, Philippe, *Boullée*, Madrid, Akal, 1997.
- Manrique, Jorge Alberto, “Venus y Baco en el barroco mexicano”, en *Barroco Iberoamericano, Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo Olavide, Giralda, Sevilla, 2001. Tomo I.
- Martínez, Otero Luis Miguel, *La masonería*, Obelisco, Barcelona, 2005.
- Norberg-Schulz, Chistian, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición 2001.
- Platón, “El Banquete”, en *Diálogos*, Porrúa, México, 29ª edición, 2005, (estudio preliminar de Francisco Larroyo)
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones de oratoria*, Conaculta, México, 2001. (colección Cien del mundo)
- Rankin, William, *Newton para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, Argentina, 2005.
- Ridley, Jasper, *Los Masones*, Buenos Aires, Biblos, Argentina, 2004.
- Riegl, Alois, *El arte industrial tardoromano*, La balsa de la Medusa, 1ª edición 1902, Madrid 1992. (traducción de Ana Pérez López)
- Roseneau, Helen, *Boullée and visionary architecture*, Academy Editions, Harmony Books New York, London 1974.
- Stoichita, Víctor, *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, Alianza forma, Madrid, 1996.
- Sloterdijk, Peter, *Esferas II, Globos*, Siruela, Madrid, 2003. (Traducción Isidoro Reguera)
- Schwartz, Dieter *La francmasonería*, BASUP, Barcelona, 1989.

- Vidler, Anthony, *El espacio de la Ilustración*, Alianza Forma, Madrid 1997.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo, aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid. 2005.
- Yates, Frances, *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª edición en español, 1981, col. Popular 209.
- _____, *La filosofía oculta en la época isabelina*, Fondo de Cultura Económica, México, 3ª reimpresión 2004, (col. Popular 232).
- Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura, Poseidón, Buenos Aires, 1951.



Étienne-Louis
BOULLÉE
Arquitecto



Apéndice





