

El concepto clásico de forma de Andrea Palladio en la teoría, el proceso de diseño y los dibujos de Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'art, Cénotaphe à Newton y Bibliothèque Nationale

Classical Concept of Andrea Palladio's forma in the Theory, the Design Process and the Drawings of Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'Art, Cénotaphe à Newton and the Bibliothèque Nationale

Artículo recibido el 11 de enero de 2023; devuelto para revisión el 1 de junio de 2023; aceptado el 19 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2823>

Gabriela Solís Rebolledo Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Ciudad de México, México, gabrielasolis7335@yahoo.com.mx, <http://orcid.org/0000-0002-0443-7504>

Líneas de investigación Arquitectura; historia del arte; teoría y diseño; Antigüedad clásica; Renacimiento italiano del siglo XVI; arquitectura de la Ilustración francesa; arquitectura del siglo XX.

Lines of research Architecture; art history, theory and design; classical Antiquity; Italian Renaissance in the 16th century; French architecture of the Enlightenment; 20th century architecture.

Publicación más relevante “Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano”, *Acta Poética* 41, núm. 1 (2020): 133-156, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.869>.

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Ciudad de México, México, juanidelcueto@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7504-6594>

Líneas de investigación Historia de la arquitectura; tecnología y arquitectura (cascarones de concreto); arquitectura mexicana del siglo XX.

Lines of research History of architecture; technology and architecture (concrete shells); 20th century Mexican architecture.

Publicación más relevante Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Matthias Beckh, Matthias Ludwig, Andreas Schätzke y Rainer Schützeichel, eds., *Candela Isler Mütther Positions on Shell Construction*, Matthias Beckh, ed. (Basilea: Birkhäuser), 2021.

Resumen Este artículo analiza el pensamiento, la arquitectura y los dibujos de Étienne-Louis Boullée desde la mirada del principio clásico de *forma* interpretado por Andrea Palladio. Para ello, se propone una lectura a partir de la teoría, el proceso creativo y los dibujos de Palladio en *I Quattro libri dell'Architettura* con énfasis en la invención y la relación dialéctica teoría-*disegno-forma* respecto al aspecto inteligible y sensible del diseño. Se presta especial atención, por un lado, a la asimilación de las nociones humanistas en Boullée de *disegno, imitazione, natura, idea, invenzione, figura y bellezza*, entre otras, que se sustentan en el principio vitruviano de *forma*, y se tornaron fundamentales dentro de las reflexiones de la estética y de la teoría del *disegno* del Cinquecento. Por el otro, a la interrelación *forma-espacio* en la composición expresada en la abstracción de los dibujos de Palladio y Boullée.

Abstract This article analyzes the thinking, architecture, and drawings of Étienne-Louis Boullée under the perspective of the classical principle of form as interpreted by Andrea Palladio; it offers a reading informed by Palladio's theory, creative process, and drawings in his *I Quattro libri dell'Architettura*, with emphasis on invention and the dialectical relationship between theory, *disegno* and *forma* regarding the intelligible and sensitive aspect of design. Special attention is paid, on the one hand, to Boullée's assimilation of humanistic notions of *disegno, imitazione, natura, idea, invenzione, figura and bellezza*, among others, supported by the Vitruvian principle of form, which became fundamental elements in reflections on aesthetics and theory of design during the 1500s; on the other hand, the article addresses the form-space interrelationship in composition expressed in the abstraction of Palladio and Boullée's drawings.

Palabras clave Boullée; Palladio; Vitruvio; proceso creativo; *imitatio; forma; disegno*.

Keywords Boullée; Palladio; Vitruvius; creative process; *imitatio; forma; disegno*.

GABRIELA SOLÍS REBOLLEDO /
JUAN IGNACIO DEL CUETO RUIZ-FUNES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM, MÉXICO

*El concepto clásico de forma
de Andrea Palladio en la teoría,
el proceso de diseño y los dibujos
de Étienne-Louis Boullée:*

*Architecture. Essai sur l'art, Cénotaphe à Newton
y Bibliothèque Nationale*

Reflexiones en torno al legado palladiano

I *Quattro libri dell'Architettura* de Andrea Palladio es uno de los textos del Renacimiento italiano que pone de manifiesto no sólo la relación teoría-diseño-imagen,¹ sino también refleja el interés palladiano de reflexionar y explicar el proceso de composición del espacio y la *forma* arquitectónica en términos de la racionalidad, la estética y la visualidad del proyecto, y tiene siempre presente la concepción de la arquitectura como un proceso intelectual y creativo.² De hecho, con su tratado, Palladio tuvo la intención de

1. Véase Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, eds. Licisco Magagnato y Paola Marini (Milán: Il Polifilo, 1980).

2. Véase Licisco Magagnato, "Introduzione", en *I Quattro libri dell'Architettura*, XI; Gabriela

dar a conocer, por un lado, su propia obra y, por el otro, su estudio de la naturaleza, de los edificios de la Antigüedad y de los preceptos de Vitruvio, Leon Battista Alberti y Daniele Barbaro, entre otros, como las fuentes en que basó tanto su teoría y metodología proyectual, como las nuevas invenciones en su arquitectura.³ Este estudio parte del contexto intelectual del autor a partir de la idea de la *renovatio* clásica entendida en función de la *imitatio* respecto al estrecho vínculo entre tradición e innovación.⁴

Por esa razón, Palladio incluyó los dibujos de sus proyectos y de los monumentos antiguos romanos como modelos visuales para sus contemporáneos y los estudiosos de la arquitectura de los siglos posteriores, pues a partir de ellos se entenderían tanto los principios de los edificios clásicos y de la naturaleza como la nueva manera de hacer arquitectura.⁵ Así, puso en evidencia su con-

Solís Rebolledo, “Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano”, *Acta Poética* 41, núm. 1 (2020): 133-152.

3. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Prefacio*, 9-10; I, XX, 67; I, XXVI, 76; II, XIV, 151; III, XIX, 234-235. Sobre Vitruvio, Alberti y Barbaro como fuentes teóricas de Palladio, véase Manfredo Tafuri, “La norma e il programma: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, en Vitruvio, *I Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, eds. Manfredo Tafuri y Manuela Morresi, facsímil (Milán: Il Polifilo, 1987 [1567]), XIV-XVI, XIX; Magagnato, “Introduzione”, XXII, XXVI-XXVI, LIV-LV; Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (Madrid: Alianza Forma, 1988), 92-93, 95.

4. Para definir y explicar el proceso intelectual y creativo del diseño arquitectónico, Alberti y Barbaro, entre otros, retomaron la idea de la *renovatio* clásica basada, por un lado, en el concepto de *imitatio*, el cual comprendía tres aspectos en el Renacimiento italiano: la imitación de la naturaleza, de las fuentes literarias y de los monumentos antiguos. Por el otro, en la noción de *sapientia* en relación con el diálogo entre disciplinas, a partir del estudio e interpretación de los textos de los *auctores* como Cicerón, Vitruvio, Platón, Aristóteles y Euclides, entre otros. Sobre la *renovatio*, véase Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), 52-54, 63-65; Brian Vickers, “The Return of Ancient Sources and to the Unifying Concept of Sapientia”, en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, eds. Clara B. Schmitt y Quentin Skinner (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 61-63, 730; Annarita Angelini, “Architetti del sapere: il caso di Daniele Barbaro”, en *Le origini della modernità (I). Linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*, ed. Walter Tega (Firencia: Leo S. Olschki, 1998), 123-152. Sobre el concepto de la *imitatio* en el Renacimiento italiano, véase James Sloss Ackerman, “Imitation”, en *Antiquity and its Interpreters*, eds. Alina Payne, Ann Kuttner y Rebekah Smick (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 9.

5. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Prefacio* 7-9 y 11-12; II, XVI, 172; III, *Prefacio*, 187-189. En *I Quattro libri*, Palladio desarrolló de manera sistemática el programa de ilustraciones a partir de dibujos en proyección ortogonal para la comprensión del diseño de los monumentos clásicos y su arquitectura. Véase Magagnato, “Introduzione”, XI, XLVI, LIV. Gros señala que el

ciencia histórico-crítica y su proceso de diseño, pues dichos dibujos obedecen, tanto a la intención didáctica y a la conciencia de Palladio acerca de la transmisión de las ideas, como a la importancia del uso de las imágenes y palabras, como característica esencial y propia de la arquitectura respecto a la relación entre la reflexión teórica y el diseño. Estas cuestiones, que caracterizan su tratado, fueron las que generaron la trascendencia y la difusión de su herencia clásica-humanista, así como de su pensamiento, dibujos y arquitectura.⁶

Ahora bien, *I Quattro libri* es uno de los tratados del Renacimiento italiano que más atención ha recibido por parte de críticos y estudiosos, quienes lo han analizado desde una diversidad de enfoques.⁷ Sin embargo, a pesar de que la referencia a Palladio en el contexto de la teoría y la arquitectura francesa de finales del siglo XVIII fue considerada por los llamados arquitectos *racionalistas*, entre los que se encuentra Étienne-Louis Boullée,⁸ es posible constatar la ausencia de

tratado de Palladio sentó las bases de un método de aproximación y reconstrucción de los vestigios de la Roma imperial, asimismo, afirma que es el tratado más vitruviano del todo ocupado en las descripciones y restitución de los edificios antiguos. Véase Pierre Gros, *Palladio e l'antico*, introd. Howard Burns (Venecia: Marsilio, 2006), 39, 60.

6. Véase Gabriela Solís Rebolledo, “El fragmento, la memoria y el *disegno* en *I Quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio: tradición, invención e innovación”, *Intervención* 9, núm. 18 (2018): 6-20. En el contexto histórico-cultural del Cinquecento, Vasari y Barbaro hablaron acerca de la recepción y trascendencia de *I Quattro libri* de Palladio, al cual calificaron como excelente arquitecto “moderno”, y destacaron no sólo la innovación de sus edificios referida al estudio e interpretación de la teoría y la arquitectura clásicas, sino también los dibujos que incluyó en su tratado de los monumentos romanos y de sus diseños que calificaron como *belle invenzioni*. Véase Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, (I) ed. Gaetano Milanesi (Florencia: G. C. Sansoni, 1878-1885), 531 y Daniele Barbaro, *I Dieci libri dell'Architettura tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, 1567, eds. Manfredo Tafuri y Manuela Morresi, facsímil (Milán: Il Polifilo, 1987), I, III, 64.

7. Véase Wittkower, *Los fundamentos*, 85-144; Magagnato, “Introduzione”, I-LXVI; Gros, *Palladio e l'antico*; Paolo Portoghesi, *La mano di Palladio* (Turín: Allemandi, 2008); Peter Eisenman, *Palladio virtuel* (New Haven: Yale University Press, 2015); Robert Tavernor, “Brevity Without Obscurity. Text and Image in the Architectural Treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio”, en *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, eds. Rodney Palmer y Thomas Frangenberg (Aldershot: Ashgate, 2003), 105-134.

8. Véase André Chastel, “Le *nu* de Palladio”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, núm. XXII (1980): 44-45. Sobre la conexión entre Palladio y Boullée, véase Adolf Max Vogt, Radka Donnell y Kenneth Bendiner, “Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Étienne Louis Boullée's Drafts of 1784”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 43, núm. 1 (1984): 60, 62; Didier Laroque, “Sur Boullée”, *Revue Des Deux Mondes*, núm. 4 (2007): 120-122, 124-125; Didier Laroque, “Caducité et liberté: une réflexion sur l'œuvre de

una lectura del legado de Palladio en este arquitecto francés.⁹ Por esta razón, se dilucidará si se puede explicitar la analogía conceptual entre Palladio y Boullée a partir de una revisión crítica basada en la lectura de algunos pasajes emblemáticos de la teoría de ambos arquitectos, así como del análisis de sus dibujos. Para ello, se prestará especial atención a la asimilación en Boullée del legado palladiano en dos aspectos: el primero, en cuanto a los términos humanistas de *forma*, *disegno*, *imitazione*, *natura*, *bellezza*, *proporzione*, *idea*, *invenzione*, *figura* y *varietà*, entre otros, que se sustentan en el principio clásico de *forma*, y que se tornaron fundamentales para las reflexiones de la estética y el proceso de diseño de Palladio. El segundo, en lo concerniente a los dibujos y descripciones que Palladio incluyó en *I Quattro libri*, sobre todo en la relación imagen-texto que utilizó de forma sistemática para explicar por medio de lo visual y lo teórico los principios de la arquitectura y sus intenciones arquitectónicas.¹⁰

Boullée”, en *La ruine et le geste architectural*, ed. Pierre Hyppolite (Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017), 55-61; Pier Vittorio Aureli, “Architecture as a State of Exception: Étienne-Louis Boullée’s Project for a Metropolis”, en *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2011), 169, 172. La referencia de Palladio se suele establecer con Claude-Nicolas Ledoux, contemporáneo de Boullée, véase Emil Kaufmann, “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society* 42, núm. 3 (1952): 482-484, 486-487, 489, 494 y 504.

9. El pensamiento y los proyectos de Boullée se han estudiado, en particular, desde la perspectiva de la arquitectura *revolucionaria*, *racionalista*, *visionaria*, *sublime* y *utópica*, entre otras. Asimismo, en los contextos de los discursos filosóficos, científicos, arquitectónicos y urbanos de la Ilustración francesa. De hecho, al enfatizar la concepción boulleana del monumento como edificio público y representación de los atributos formales, sociales y políticos que caracterizaron el desarrollo urbano de París en el siglo XVIII. Cabe destacar que en esta investigación no se hará una interpretación en términos de dichas perspectivas en Boullée, ese objetivo requeriría una extensión diferente. Para estudios que tratan estos temas, véase Kaufmann, “Three Revolutionary Architects”, 436-473; Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (Londres: Academy Editions, 1976), 7-29; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): Theoretician of Revolutionary Architecture*, trad. James Emmons (Nueva York: Braziller, 1974); Irene Brancasi, *Architettura e illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo settecento francese* (Florencia: Firenze University Press, 2014), 175-254; Serge Bianchi, “Révolution française et utopie”, *Annales Historiques de La Révolution Française*, núm. 388 (2017): 3-27.

10. La relación imagen-texto establecida en el *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri* a partir de los dibujos en proyección ortogonal, sus descripciones y teoría se inscribe en el ámbito de la cultura de las imágenes y la comunicación de conceptos arquitectónicos que se manejó en el Renacimiento italiano. Palladio expresó esta noción no sólo como una tendencia contemporánea de lo mental y lo visual en el Cinquecento, sino también él mismo estableció dicha relación a partir de los principios de *disegno*, *parola* y *figure*. Véase Palladio, *I Quattro libri*, II, XVII, 184;

Estos dos aspectos complementarán el análisis de los proyectos boulleanos del *Cénotaphe à Newton* y de la *Bibliothèque Nationale* de París.

Boullée y Blondel: la Antigüedad y el Renacimiento italiano

Si bien es cierto que Boullée no mencionó a Palladio en su tratado, la presencia palladiana en este arquitecto francés se puede vislumbrar en diversos planos. En primera instancia, desde el aspecto estrictamente arquitectónico habría que tener en cuenta el contexto histórico-cultural francés de los siglos XVII y XVIII, su interés epistemológico-estético respecto al estudio crítico de la teoría arquitectónica y de los edificios tanto de la Antigüedad clásica como del Renacimiento italiano.¹¹ En segunda instancia, constituye un punto importante el enfoque enciclopédico que caracterizó el discurso arquitectónico de la Ilustración, el cual deriva de la noción griega de *enkyklios paideia* que Vitruvio tradujo al latín como *encyclios disciplina* y que se relaciona con la *sapientia* ciceroniana,¹² cuya concepción se utilizó en su *De architectura*, en cuanto al traslado de los principios teóricos de la tradición grecolatina vinculados con

III, *Prefacio*, 187 y 189-190. Sobre la relación imagen-texto en Palladio, véase Tavernor, “Brevity without Obscurity”, 105-134; Magagnato, “Introduzione”, XI, XXIX, XXX-XXXI; LII-LIII; Giulio Carlo Argan, “Palladio e Palladianismo”, *Storia dell’Arte* 38, núm. 40 (1980): 257-262; Margaret Muther D’Evelyn, “The Arrival of the Italian Renaissance Illustrated Architectural Book”, en *Venice and Vitruvius: Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio* (New Haven: Yale University Press, 2012), 23-31.

11. Véase Rosenau, *Boullée*, 7-29; Georg Germann, “Boullée”, en *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l’histoire de la théorie architecturale* (Lausana: Presse Polytechnique et Universitaire Romandes, 1991), 200-212; Claude Mignot, “Palladio et l’architecture française du XVII siècle une admiration critique”, *Annali di architettura*, núm. 12 (2000): 107-115. Si bien la interpretación de las teorías filosóficas ilustradas se aplicó al pensamiento arquitectónico, hay que tener en cuenta que la tradición clásica prevaleció en la conceptualización de la filosofía de la Ilustración francesa. Véase Brancasi, *Architettura*, 175-254; Paul Guyer, “Kant and the Philosophy of Architecture”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, núm. 1 (2011): 8, 11; Danilo Basta, “La imagen de Platón en la Crítica de la Razón Pura”, *Endoxa* 1, núm. 25 (2010): 79-88.

12. Sobre la concepción de *encyclios disciplina* vitruviana en la teoría arquitectónica del contexto boulleano, véase Anthony Gerbino, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution* (Londres: Routledge, 2010), 3-4, 166 y 284 y Freek H. Schmidt, “Expose Ignorance and Revive the *Bon Goût*: Foreign Architects at Jacques-François Blondel’s École des Arts”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 61, núm. 1 (2002): 7. Sobre el concepto de *encyclios disciplina* de Vitruvio que deriva del griego *enkyklios paideia*, véase Marco Vitruvio

la noción de *forma* que tomó como antecedentes conceptuales para definir el proceso del diseño arquitectónico.¹³ Estos principios se renovaron y aplicaron en la teoría arquitectónica renacentista a partir del programa educativo de los *studia humanitatis* y del concepto clásico de *imitatio*.¹⁴

En tercera instancia, para comprender cuánto dedujo Boullée del pensamiento y arquitectura de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, y mediante qué principios y planteamientos los analizó de forma crítica, es importante resaltar su formación intelectual y arquitectónica. De hecho, sus estudios e investigaciones parten del análisis de las *formas* antiguas y, como es bien conocido, el discurso crítico de Boullée se distinguió por formular en su tratado reflexiones en torno al pensamiento de Vitruvio, Claude Perrault y Jacques-François Blondel, entre otros.¹⁵ Al respecto, es necesario mencionar: primero, que Perrault fue quien tradujo al francés el tratado vitruviano en el siglo xvii, sobre el cual no sólo destacan sus comentarios críticos a la teoría clásica y a los monumentos romanos, sino también al legado renacentista.¹⁶ Segundo, que los escritos de Blondel evidencian su interés por continuar la tradición de la teoría y la arquitectura clásicas y del Renacimiento italiano en el siglo xviii y que, además, se le considera como el último teórico de la tradición renacentista.¹⁷ En ese sentido, es importante señalar que Blondel no sólo fue maestro

Pollione, *Architettura* [*De architectura*], trad. Silvio Ferri (Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 2010), I, I, 98-99; VI, *Prefacio*, 320-321.

13. Véase Jean-Marie André, “La rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le status culturel de la science”, en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte, III*, ed. Sandro Boldrini (Urbino: Quattro Venti, 1987), 267; Rowan Cerys Tomlinson, “*Ce rond de sciences... nommé Encyclopédie*: The Circle of Learning in Renaissance Poetics”, en *The Places of Early Modern Criticism*, eds. Gavin Alexander, Emma Gilby et al. (Oxford: Oxford University Press, 2021), 65-66.

14. Véase Gabriela Solís Rebolledo, “El legado de la retórica clásica en *I Quattro libri dell'Architettura* de Palladio: didáctica, educación y trascendencia en su metodología proyectual y su obra arquitectónica” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2015), 7-8, 53-62, 69-82, 200-205, 338, 377 y 381; John Oksanish, “Introducing the Architectus”, en *Vitruvian Man: Rome under Construction* (Nueva York: Cambridge University Press, 2019), 119-143.

15. Véase Étienne-Louis Boullée, “Architecture: essai sur l'art”, en *Boullée & Visionary Architecture*, ed. Helen Rosenau, trad. Sheila de Vallée (Londres: Academy Editions, 1976), 119, 121.

16. Véase Marcus Vitruvius Pollio, *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve*, ed. Claude Perrault (París: Jean Baptiste Coignard, 1684).

17. Véase Robin Middleton, “Jacques François Blondel and the *Cours d'Architecture*”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, núm. 4 (1959): 141; Freek H. Schmidt, “Expose

de Boullée, sino que también es considerado, junto con otros como uno de los que sentó las bases para su concepción de la arquitectura.¹⁸ En línea con la tradición clásica y del humanismo renacentista, Blondel definió la arquitectura como arte y ciencia, la cual enfatizó, tiene que distinguirse con claridad del proceso de construcción, e insistió no sólo en que la arquitectura es un arte creativo, sino también estableció la estrecha relación en términos de la estética arquitectónica entre la teoría, la geometría y la composición.¹⁹ Al seguir a los teóricos del Renacimiento, así mismo planteó que para la invención se debe considerar la tradición en la composición arquitectónica.²⁰ Por ello, señaló que se debían sustentar los principios del diseño, no sólo con base en los preceptos vitruvianos de la naturaleza y de los restos de los edificios de la Antigüedad, sino también consideró a los arquitectos y teóricos como Alberti, Palladio, Barbaro, Scamozzi, entre otros, pues pensaba que habían proporcionado los fundamentos para la teoría arquitectónica y un repertorio de *formas* y tipos de edificios susceptibles de interpretación.²¹ En este punto es importante destacar el indiscutible interés de Blondel por Palladio, ya que puntualizó que se le debía considerar como modelo para estudiar su teoría, dibujos y arquitectura y,²² además, integró en su *Cours d'Architecture* preceptos de la teoría palladiana, así

Ignorance and Revive the *Bon Goût*: Foreign Architects at Jacques-François Blondel's École des Arts", *Journal of the Society of Architectural Historians* 61, núm. 1 (2002): 7.

18. Véase Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 435-446; Philippe Madec, *Boullée* (Madrid: Akal, 1997), 19-20.

19. Véase Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, vol. III (París: Desaint, 1771), XIV; Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 437, 439.

20. Véase Blondel, *Cours d'architecture*, vol. II, 57.

21. Véase Gerbino, *François Blondel*, 41-70, 59-60, 144-146, 152-153 y 161-191; Antoine Picon, "'Towards a Classical Architecture' Jacques-François Blondel and the *Cours d'architecture*", en *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 47-98.

22. Véase Blondel, *Cours d'Architecture, ou, Traité*, vol. III, 79 y 431; Michel Gallet, "Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle", *Monument Historique*, núm. 2 (1975): 43-55; Mignot, "Palladio", 107-108, 111 y 113-114. Kaufmann destaca que Blondel, en *Cours d'Architecture*, escribió que admiraba a Palladio porque veía en su obra los principios básicos de la jerarquía lograda a partir de la simetría y de las interrelaciones espaciales conservando su unidad formal. De hecho, señala que exhortó a sus discípulos, como Boullée, a considerar a Palladio como un modelo por su aplicación de los principios clásicos, por la cualidad pictórica de sus composiciones en cuanto a la correspondencia que cuidó en su arquitectura entre la *forma*, el espacio y el entorno. Véase Kaufmann, "Three Revolutionary Architects", 437-439.

como descripciones y copias de los dibujos que Palladio incluyó en *I Quattro libri*.²³ Así, el pensamiento de Blondel y las referencias explícitas boulléanas en su tratado ofrecen un indicio sobre el foco de atención en el contexto intelectual de Boullée en lo que concierne al legado clásico y humanista.

El concepto clásico-humanista de forma de Palladio

Antes de hablar de la noción vitruviana del proceso creativo de la *forma* interpretada por Palladio, es preciso abordar la relación conceptual entre los procesos creativos de la *forma* del discurso de Cicerón y la *forma* arquitectónica de Vitruvio. Esto con el fin de observar las implicaciones teóricas respecto a los principios y la terminología del proceso retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*,²⁴ pues esta tripartición ciceroniana fue adaptada y sistematizada por Vitruvio, no sólo con la intención de definir el aspecto inteligible y sensible del proceso de diseño, sino también para estructurar, en torno al concepto de *forma* las seis categorías de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*, el principio de *proportio* y la tríada de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.²⁵ Categorías que estableció como fundamentos de la arquitectura, lo cual se debe tener en cuenta en todo diseño y obra arquitectónica.²⁶ Así, al definir la

23. Véase Jacques François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture* (París: Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675-1683), vol. I, 31-33; vol. II, 260-261; vol. III, 331-347 y 631-640; Jean-Philippe Garric, "Le palladianisme de Briseux (1752) à J.-E Blondel (1771), en *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Bélgica: Mardaga, 2004), 36-38.

24. Cicerón definió que en la *inventio* se genera la *forma* mental del discurso donde se conceptualiza lo que se desarrollará en la *dispositio* y la *elocutio* y, a su vez, que consiste en hallar en la memoria las *ideas* adecuadas para utilizarse en el discurso conforme a una selección de los modelos a partir de la *imitatio*. Sobre la *dispositio* estableció que es el orden, composición y colocación armónica de las *ideas* y *figuras* seleccionadas en la *inventio*. Mientras que la *elocutio* es el arreglo apropiado y el estilo de las palabras que el orador ornamenta con el fin de hacerse inteligibles por medio del lenguaje, para ser así, la *forma* del discurso. Véase Marco Tulio Cicerón, *De la invención retórica [De inventione]*, introd., trad. y notas, Bulmaro Reyes Coria (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), I, vii, 7-9.

25. Véase Solís, "El legado", 45-184; Louis Callebaut, "Rhétorique et Architecture dans le *De Architectura* de Vitruve", en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura* (Roma: École Française de Rome, 1994), 31-46.

26. Para las seis categorías, la tríada y la *proportio*, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 106-121; I, III, 120-123; III, I, 164-167; Herman Geertman, "Teoria e attualità della

arquitectura como *ars* y *scientia*,²⁷ Vitruvio tomó la noción ciceroniana de la teoría y *praxis* del proceso retórico, que interpretó con los binomios de *ratiocinatio* y *fabrica*, y de *significat* y *significatur*, con el propósito de establecer que el proceso del diseño está compuesto por dos momentos respecto a la capacidad de pensar y concretar tanto las cualidades espaciales y visuales de la *forma* como la totalidad del proyecto arquitectónico.²⁸

En este planteamiento epistemológico y estético de la arquitectura, fue donde Vitruvio destacó que el arquitecto debe ser experto en el dibujo y la geometría,²⁹ a partir de lo cual planteó la dimensión intelectual del proceso arquitectónico y formuló la *idea* de proyecto como una cuestión mental-visual.³⁰ En ese sentido, Vitruvio definió que la *dispositio* implica las *species dispositionis* o *ιδέαι*, las cuales nacen de la *cogitatio* y de la *inventio*. Al incluir el principio de la *inventio* en la *dispositio* le confirió a ésta el carácter de proceso mental y, en ese sentido, definió las *species dispositionis* o *ιδέαι* como el dibujo en proyección ortogonal de la planta [*ichnographia*], el alzado [*orthographia*] y la perspectiva [*scaenographia*], es decir, las *figuras* de pensamiento y de expresión bidimensional que abstraen la tridimensionalidad de la composición del edificio.³¹ En

progettistica architettonica di Vitruvio”, en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura* (Roma: École Française de Rome, 1994), 15-26.

27. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 86-89.

28. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 86-91 y 100-101. Sobre los binomios de *fabrica-ratiocinatio* y *significatur-significat*, véase Solís, “El legado”, 67, 72-83, 85, 118-119 y 126; Indra Kagis McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2003), 32-33, 60-62, 77-80, 320 y 337 y Hans-Karl Lücke, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, en *Leon Battista Alberti*, eds. Joseph Rykwert y Anne Engel (Milán: Olivetti, 1994), 74-75.

29. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 88-91.

30. Sobre el concepto de proyecto en Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 88-89 y Geertman, “Teoria e attualità”, 15-16.

31. Véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, II, 114-117. Para Vitruvio, Cicerón fue quien estableció, en los procesos retórico y artístico de la *inventio* y *dispositio*, las equivalencias conceptuales entre los términos griegos y latinos de *ιδέα*, *είδος*, *idea*, *species*, *figura*, *imago* y *forma* al vincular de manera explícita la filosofía platónica y la aristotélica en cuanto a lo sensible, lo inteligible y la *belleza* de la *idea* y la *forma*. Así, describió la noción de *idea* respecto al conocimiento epistémico de lo visible para aplicarlo a la dimensión estética del concepto de representación y creación de imágenes en la *forma* del discurso. Sobre el tema, véase Solís, “El legado”, 298-351; Panofsky, *Idea* (Madrid: Cátedra, 1977), 13, 17-19, 22-23 y 58-65; Gabriele Morolli, “Progettare a memoria: l’iperuranio in figura. Il disegno ‘mentale’ da Alberti a Scamozzi”, en *Il disegno luogo della memoria. Atti del Convegno*, eds. M.T. Bartoli, M. Bini et al. (Florencia: Alinea, 1995), 168-170, 173.

consecuencia, dejó claro que es en la *dispositio* donde se desarrollan los procesos intelectuales, creativos, visuales y de materialización de dichas categorías y que, a partir del dibujo, se piensa y expresa la *idea* de la *forma* arquitectónica.³²

En el pensamiento humanista del Renacimiento, al igual que en la teoría arquitectónica de la Antigüedad, los principios de *inventio* y *dispositio* se consideraron para definir el proceso intelectual y creativo del diseño arquitectónico.³³ En el Cinquecento, tal concepción se interpretó con base en el principio italiano de *disegno*,³⁴ pues se formuló como pensamiento abstracto y visualización de la composición de la *forma* y del espacio arquitectónico.³⁵ De igual forma, conforme a la definición de la *dispositio* vitruviana, se fundamentó a partir de la interrelación léxica y conceptual entre los términos de *inventio*, *specie dispositionis*, *ιδέα*, *figura*, *forma*, *imago* y *venustas*, que fueron traducidos al *volgare* por Barbaro como *invenzione*, *maniere disposizione-idee disposizione*, *idea*, *figura*, *forma*, *immagine* y *bellezza*.³⁶ De ello resulta que en la teoría del

32. Véase McEwen, *Vitruvius*, 79-81 y 337-338; Maria Teresa Bartoli, "Orthographia, Ichonographia, Scaenographia", *Studi e Documenti di Architettura* 7 (1978): 199-200. Sobre la relación entre los términos *species*, *ιδέα* y *εἶδος* en Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], I, II, 114-115. Vitruvio en la noción estético-geométrica de la *symmetria*, estableció que nace de la proporción [*proportio*] que en griego se llama analogía [*ἀναλογία*], donde precisó que la *symmetria* no sólo se interrelaciona con los procesos de la *ordinatio*, *dispositio* y *eurythmia* y que, gracias a la *proportio*, se modulan y conmensuran las partes y el todo de la *forma* arquitectónica, sino también que es en el proceso de la *dispositio* que se compone y expresa. Para la *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia* y *symmetria*, véase Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], I, II, 110-117; III, I, 164-167 y VI, II, 330-333.

33. Véase Solís, "El legado", 121-359; Lücke, "Alberti, Vitruvio e Cicerone", 70-95 y Angelini, "Architetti del sapere", 127-131, 136-140 y 148-150.

34. Véase Panofsky, *Renacimiento*, 59, 63 y 67; James Sloss Ackerman, "Daniele Barbaro and Vitruvius", en *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, ed. Cecil L. Striker (Magoncia: Zabern, 1996), 3. Se decidió no traducir el término *disegno*, ya que en el Cinquecento tiene un significado más amplio y si se tradujera por *diseño*, *dibujo*, *idea*, *invención* o *forma*, restringiría su concepción humanista.

35. Sobre el principio de *disegno*, véase Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal: la notion de disegno en Italie (XV^{ème}-XVII^{ème} siècles)* (Paris: L'Harmattan, 2004), 99-106 y Solís, "Cicerón, Vitruvio", 133-147.

36. Barbaro formuló las mismas interrelaciones conceptuales clásicas al hablar de la *dispositio* vitruviana, las cuales tradujo al *volgare*. Al hablar de la *dispositio* determinó la importancia del *disegno*. De hecho, sustituyó, siguiendo el contexto teórico renacentista respecto al sistema de proyección ortogonal, el principio vitruviano de *scaenographia* [perspectiva] por el de *sciographia* que tradujo con el término de *profilo* [sección]. Véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 27-32 y Solís, "El legado", 218-226, 220-237 y 309-320.

disegno, la relación *idea-forma* sea dialéctica y que su proceso de elaboración sea simultáneo como unidad inseparable respecto a su valor intelectual y de realización asociado con la geometría en lo que concierne a una visión abstracta y estética del espacio.

Estos postulados los retomó y aplicó Palladio en su pensamiento, arquitectura y dibujos, sobre lo cual dejó constancia en *I Quattro libri*. Resulta muy importante señalar que Barbaro destacó la colaboración intelectual y creativa de Palladio en la traducción al *volgare* y en los comentarios críticos realizados en su *I Dieci libri dell'Architettura* al *De architectura* de Vitruvio.³⁷ Un ejemplo de la asimilación de Palladio de dichos postulados es, precisamente, la inclusión del principio de *disegno* en el análisis que hizo de la reflexión vitruviana de la *forma* en términos de lo inteligible y lo sensible en conexión con la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.³⁸ Ahí, Palladio escribió, siguiendo el razonamiento vitruviano, que sólo se puede considerar perfecta la *forma* si se toma en cuenta cada una de las partes del edificio en el *disegno* y la maqueta y, a la vez, en la misma línea de Vitruvio, advirtió que el arquitecto tiene claro, con los dibujos de la planta y el alzado, cómo va a resultar la *forma* y su interior respecto a la tríada vitruviana que tradujo al *volgare* con los términos *fermezza*, *utilità* y *bellezza*, principios que, subrayó, deben estar presentes en el *disegno*.³⁹ Al respecto escribió:

La *bellezza* resulta de la *bella forma* y la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y con el todo; porque los edificios deben parecer, por tanto, un cuerpo [*corpo*] entero y bien definido, en cuyo interior cada miembro corresponda

37. Véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 64 y Tafuri, “La norma”, XV.

38. Sobre el párrafo de Vitruvio, véase Vitruvio, *Architettura* [*De architectura*], I, III, 120-123; VI, VIII, 348-349. Respecto a la interpretación del proceso de diseño vitruviano en Palladio, véase Erik Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* VIII, núm. 2 (1966): 68-81; Forssman, “Palladio e Daniele Barbaro”, 31-42; Magagnato, “Introduzione”, LIV-LV.

39. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, I, 12. La traducción al español de *I Quattro libri dell'Architettura* es de la autora. Sobre el concepto de *forma* en torno a las seis categorías vitruvianas, la tríada de la *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, así como la *proportio* en conexión con el *disegno* en el Renacimiento italiano, véase Solís, “El legado”, 45-48, 218-226, 192, 195-197, 250-256, 319-321, 323-330 y 370-373; Morolli, “Progettare”, 168-173; Branko Mitrović, “The Concept of Form in Daniele Barbaro’s Commentary on Vitruvius”, en *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory* (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2005), 58-61.

con el otro y con todos los miembros, siendo esto necesario para lo que se quiere crear. Se deben considerar estas cosas [la *fermezza*, la *utilità* y la *bellezza*] en el *disegno* y la maqueta.⁴⁰

Desde este punto de vista, la interrelación conceptual entre los principios de *forma*, *disegno*, *corpo* y *bellezza* se revela, entonces, muy compleja, ya que Palladio, al seguir los planteamientos teóricos de Vitruvio y sus fuentes humanistas, llamó la atención sobre el aspecto estético de la *forma* como correspondencia racional, proporcional y geométrica de las partes y el todo que se debe considerar en el *disegno*. Las implicaciones de la definición de *belleza* en la filosofía, la retórica y la arquitectura de la Antigüedad, se sustentaron en la unidad y la armonía de la naturaleza que se aplicó en términos geométricos, a los conceptos de *idea* y *forma*.⁴¹ Tal concepción fue restituida por Palladio,⁴² pues planteó no sólo la relación *figura-forma-disegno*,⁴³ sino también atribuyó el concepto de *disegno* al proceso proyectual en cuanto a la distinción de la *idea* o *forma* conceptual y la *idea* o *forma* sensible.⁴⁴ En otras palabras, entendió la teoría del *disegno* al seguir a Barbaro, en el sentido metafísico, estético, epistemológico y semiótico como proceso que comprende la *idea*, el *signo*, el *concepto*, la *figura* y la *forma* en la arquitectura.⁴⁵

40. Palladio, *I Quattro libri*, I, I, 12.

41. Platón en el *Timeo* discutió sobre la estructura geométrica y aritmética del cuerpo del mundo en relación con la *belleza*, así definió al universo como una realidad creada, ordenada y dispuesta de manera racional, corpórea y sensible, donde la *belleza* [καλός] se configura como una composición con base en una proporción [ἀναλογία], orden [τάξις] y disposición [διάταξις] en el espacio [χώρα] de los números [αριθμοί], las figuras [σχήμα] y las *formas* [εἶδος]. Véase, Platón, *Timeo*, introd., trad. y notas, Francesco Fronterotta (Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003), 31b-c, 32b-c, 188-193; 53 a-c y 56 c, 278-281 y 293-295.

42. Sobre la concepción clásica de la *belleza* de la *forma* como el resultado de la *imitatio* de los principios de la naturaleza en el pensamiento clásico y renacentista, véase Giulio Carlo Argan y Nesca A. Robb, “The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 9 (1946): 97; Panofsky, *Idea*, 20-22, 25-26, 41, 45-54 y 64-65.

43. Sobre el tema en Vitruvio y Palladio, véase Solís, “El legado”, 157-171, 343-352 y 363-373 y Tafuri, “La norma”, XV, XVIII-XIX.

44. Sobre esta distinción humanista, véase Panofsky, *Idea*, 22; Ciaravino, *Un Art Paradoxal*, 100, 132-133, 141-165 y Morolli, “Progettare”, 168-170, 173. Sobre el concepto de *projecto* en el Renacimiento, véase Solís, “La composición del espacio”, 5, 16, 39, 150, 160, 162 y 176.

45. Sobre esta concepción, véase Barbaro, *I Dieci libri*, I, I, 6; I, I, 11; I, III, 38; VI, *Prefacio*, 274; Solís, “El legado”, 323-335 y Tavernor, “Brevity without Obscurity”, 105-134.

Ahora bien, Palladio formuló, en términos del proceso creativo, cuatro reflexiones que parten del concepto clásico de *forma* en relación con el tema de la *imitatio*, que tradujo al *volgare* con el vocablo *imitazione*, en lo que concierne a la invención, la *bellezza* y el proceso de selección del modelo.⁴⁶ En la primera reflexión, con base en sus fuentes, planteó que la arquitectura está determinada por los principios y las *formas* de la naturaleza.⁴⁷ Así, estableció a la naturaleza como método y *exemplum* fundamental para el diseño, articuló su valor cognitivo y la instituyó como el sistema de referencia inherente a la disciplina arquitectónica.

Al basarse en este conocimiento y en la interrelación clásica *inventio-idea-forma*, en la segunda disertación, Palladio hizo evidente la dialéctica *forma-disegno*, pues escribió que se dedicó al estudio de los monumentos romanos mediante las observaciones y levantamientos *in situ* que dibujó de los restos de estas estructuras, sobre lo cual enfatizó que, para comprender sus principios, razones y proporciones, los tradujo por medio del *disegno*. Asimismo, planteó que en estas *belle invenzioni* no sólo halló los preceptos del arte de la arquitectura, sino también que su análisis constituyó el punto de partida para la investigación de nuevas composiciones; además, subrayó que llevó a la práctica ese conocimiento y que con sus dibujos dejó testimonio de la arquitectura clásica y de su propia arquitectura para que los estudiosos que vinieran

46. Para la noción de *imitatio* clásica en Palladio, véase Palladio, *I Quattro libri*, I, XIV, 31; I, XX, 67; III, XXI, 242; James S. Ackerman, “Palladio fra licenza e decoro”, en *Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario*, ed. Franco Barbieri (Venecia: Marsilio, 2008), 14, 17. Sobre la *imitatio*, el proceso de selección y la invención en Alberti, véase Patricia Solís Rebolledo, “El Templo Malatestiano y el libro I del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. El proceso de *lineamenta: imitatio*, tradición y *novis inventis*”, *Revista Academia XXII* 13, núm. 25, (2022): 173-174 y 176-177, <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83157>.

47. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, XX, 67. Sobre la imitación de la naturaleza y de la Antigüedad en Palladio, véase Bruce Boucher, “Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, núm. 2 (2000): 296, 302-305 y 307. Para la *imitatio* de la naturaleza en Vitruvio, véase, Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, II, 1, 6, 137-139; III, 1, 4 y 168-171. Alberti y Barbaro, al seguir la concepción clásica, establecieron que se debe imitar la naturaleza, cuyos principios y *formas* deben estudiarse para ser interpretadas en la composición arquitectónica, conocimiento que establecieron fue interpretado en los edificios de la Antigüedad. Véase Patricia Solís Rebolledo, “La composición del espacio arquitectónico a través del término *lineamenta* en el tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2015), 43-44; Barbaro, *I Dieci libri*, I, III, 37.

después de él, pudieran recuperar y restituir dicho conocimiento.⁴⁸ De forma análoga, en la tercera reflexión, Palladio hizo referencia al tema de la educación y la trascendencia del pensamiento arquitectónico a partir de las imágenes. Volvió a insistir sobre el estudio que hizo de los fragmentos de los monumentos, sobre lo cual insistió y dejó constancia en su tratado mediante las descripciones y la interrelación entre los dibujos de la planta, el alzado y la sección como esencia de la tridimensionalidad de la *forma* arquitectónica.⁴⁹

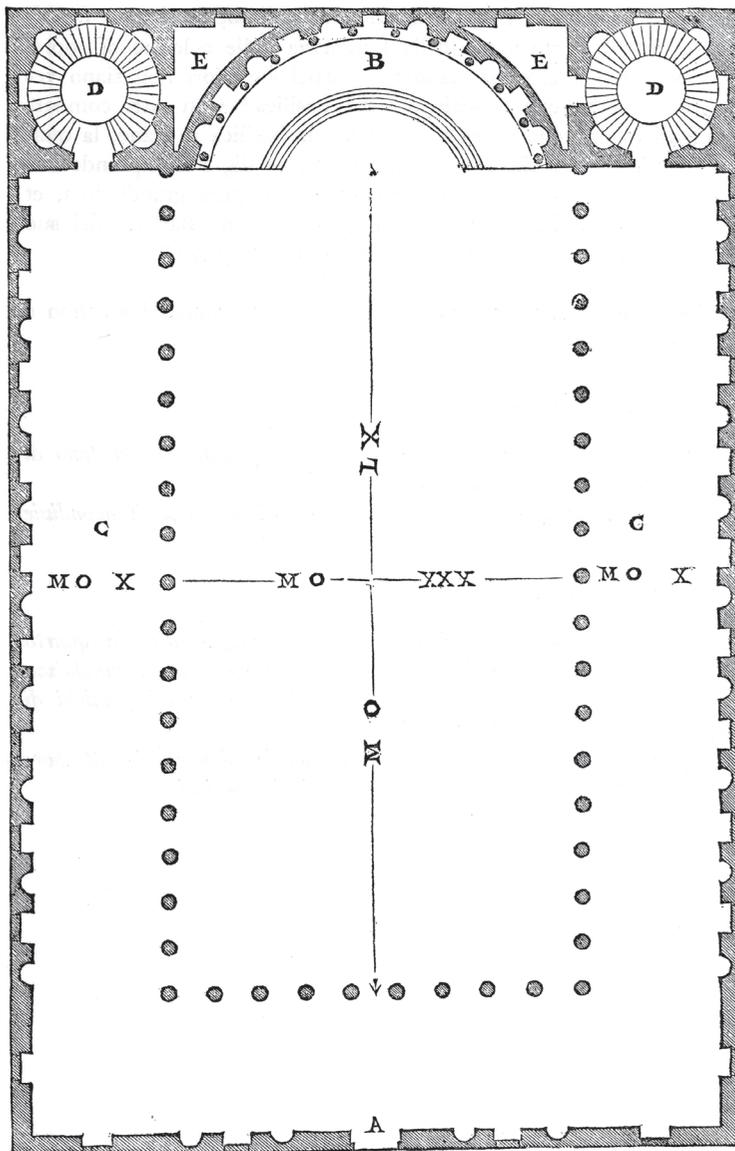
En la cuarta formulación, con base en la relación entre los principios humanistas de *forma, invenzione, bellezza, proporzione, varietà* y *disegno*, Palladio continuó hablando de manera didáctica a los estudiosos de la arquitectura sobre la enseñanza que se logra mediante el estudio de las *figuras* de los templos de la Roma antigua que seleccionó restituir y representar en su tratado como es el caso de los dibujos de *Basílica de Fano* (figs. 1, 2), al afirmar que mediante el *disegno* se hallan no sólo los preceptos compositivos, sino también las *bellas* y proporcionadas *formas* de los antiguos romanos para ser tomadas como *exempla* y, de este modo, conocer la variedad de invenciones para crear nuevas composiciones y soluciones en la arquitectura, cuestión que se puede apreciar en su *Basílica* en Vicenza (figs. 3, 4, 5),⁵⁰ donde se evidencia su invención y la analogía conceptual respecto a la interpretación de la *forma* de la basílica clásica.

Queda claro que Palladio, a partir del binomio naturaleza-arquitectura y de la relación *forma-disegno*, se refirió a la adquisición del conocimiento teórico en función de la creación arquitectónica fundamentada en el legado de los restos materiales de los monumentos romanos, los cuales se convirtieron en una imagen abstracta que le permitió generar asociaciones conceptuales y soluciones diversas en el proceso creativo. Ha sido preciso profundizar sobre la teoría clásica y su asimilación en Palladio, pues ilustran varios aspectos tratados en *I Quattro libri* sobre temas esenciales de la arquitectura que se pueden observar en Boullée. En ese sentido, en las líneas que siguen se intentará arrojar algo de luz mediante el análisis desde el punto de vista estrictamente arquitectónico de los postulados formulados por Boullée, así como de los dibujos del *Cénotaphé à Newton* y de la *Bibliothèque National*.

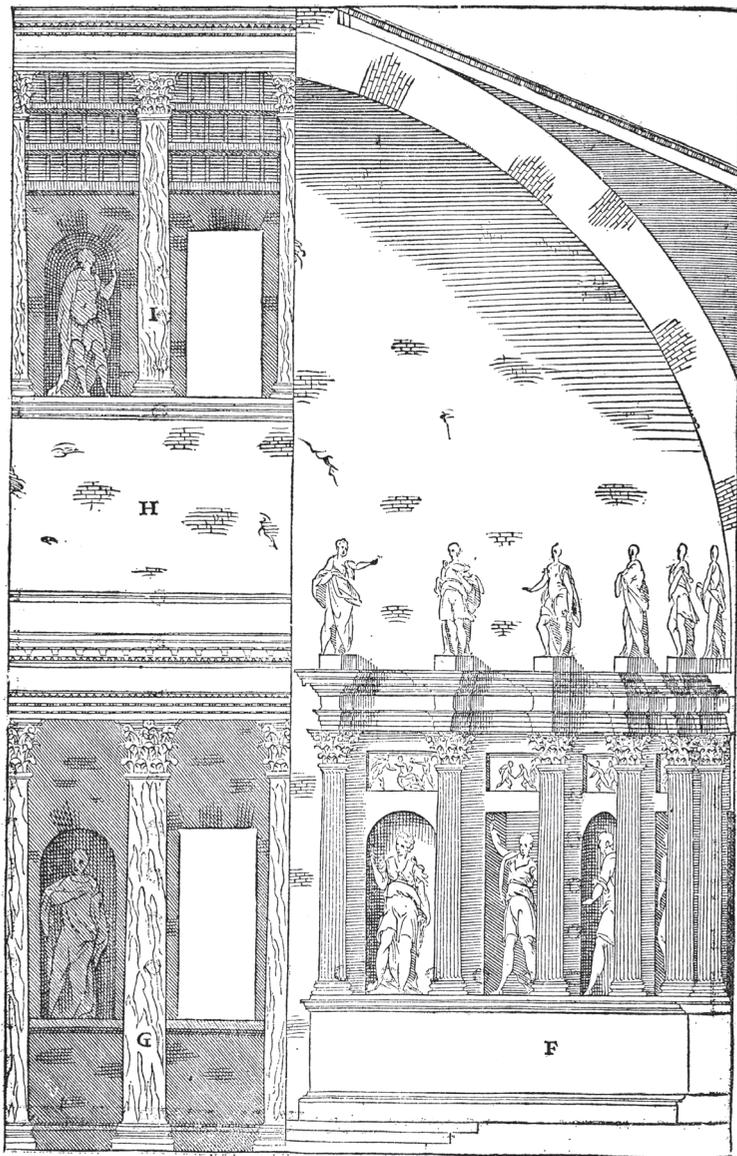
48. Véase Palladio, *I Quattro libri*, I, *Proemio*, 7-II.

49. Sobre el dibujo en proyección ortogonal en el contexto palladiano, véase Magagnato, "Introduzione", XX-XXII, XXIX.

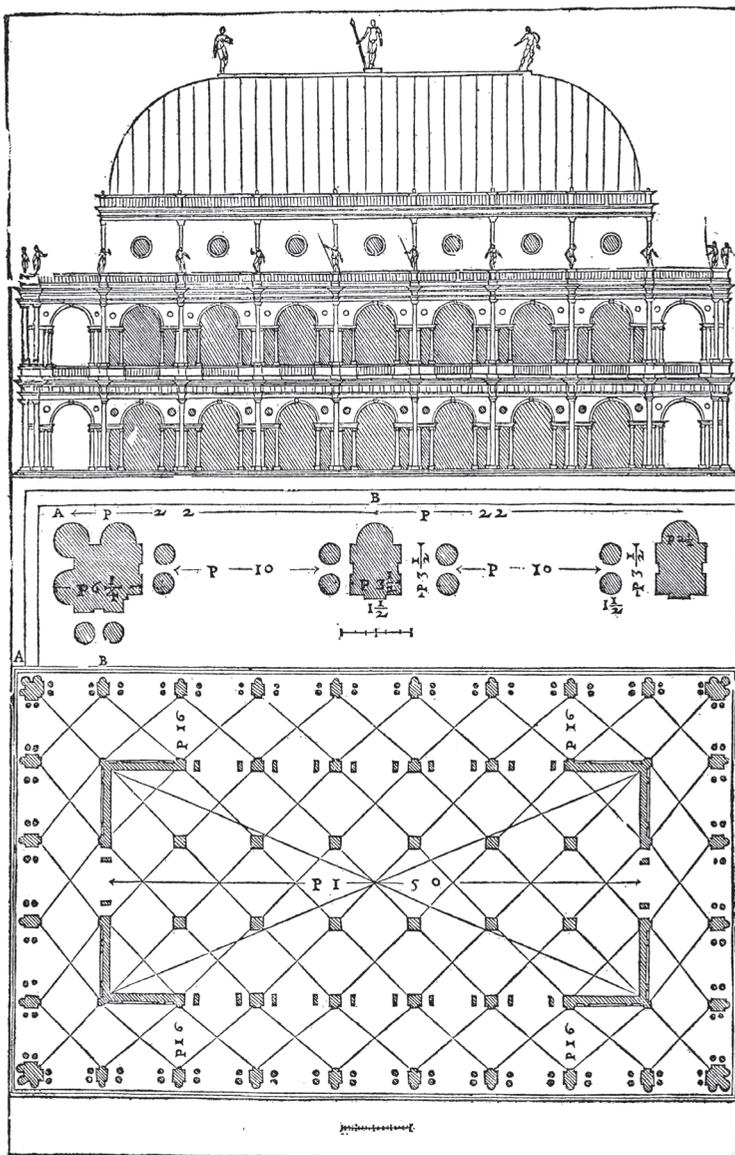
50. Véase Palladio, *I Quattro libri*, IV, *Proemio*, 250.



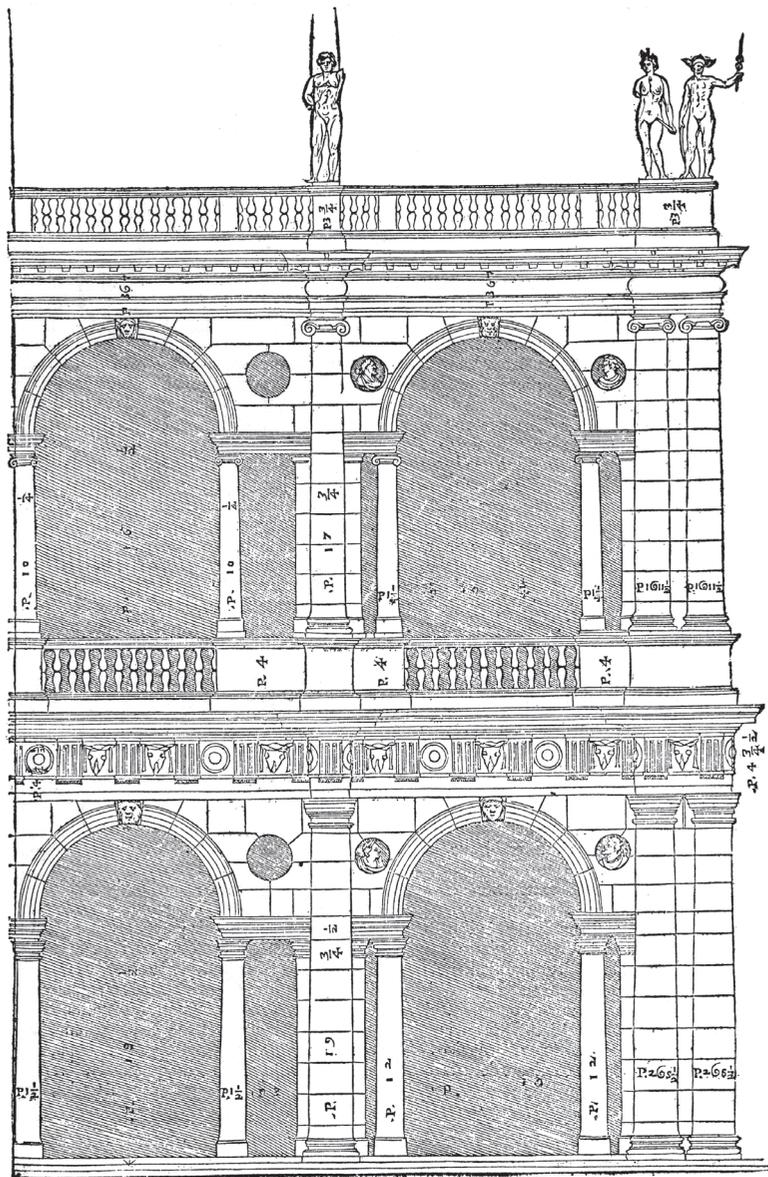
1. Andrea Palladio, *Basilica de Fano*, planta, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 236.



2. Andrea Palladio, *Basilica de Fano*, alzado y sección, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 237.



3. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, planta baja, alzado longitudinal y detalle de la planta de tres pilares, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 239.



4. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, detalle alzado, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), III, XIX, 240.



5. Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, fachada, proyecto: 1546-1549/Construcción: 1549-1614, Vicenza, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.

La noción de forma de Boullée: implicaciones teóricas

En *Architecture: Essai sur l'art*, Boullée inició su definición de la arquitectura con una crítica a Vitruvio para establecer no sólo el estrecho vínculo entre el diseño y la reflexión teórica, sino también para puntualizar que primero se concibe la *forma* en la mente y después se realiza, al distinguir el aspecto constructivo del epistemológico, pues consideró que Vitruvio la había definido como una actividad constructiva.⁵¹ Más aún, concretó su concepción de la imagen arquitectónica como concepto y proyecto de la siguiente manera:

51. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 119. Scolari expone que, si bien el rechazo de Boullée a la definición de la arquitectura vitruviana se basó en una interpretación errónea de la distinción clásica entre los ámbitos teórico y material de la arquitectura, a partir de ello, Boullée presentó una definición moderna de la arquitectura que prioriza la concepción de la *idea* sobre su concreción. Véase Massimo Scolari y Jenny Condie Palandri, “Crossing Architecture”, *Log*, núm. 9 (2007): 15-16.

¿Qué cosa es la arquitectura? [...] Primero es necesario concebir para poder realizar. Nuestros antepasados construyeron sus edificios sólo después de haber concebido su imagen en su mente. Es este producto de la mente, este proceso de creación lo que constituye la arquitectura y que, en consecuencia, puede definirse como el arte de idear y perfeccionar cualquier edificio.⁵²

Es indiscutible que para Boullée, al igual que en la Antigüedad y en el pensamiento humanista renacentista, donde se determinó el proceso creativo arquitectónico como actividad mental, la arquitectura es producto de la mente a partir de la imagen de la *forma* que precede a la cuestión material.⁵³ Cabe agregar que, si bien Boullée en su tratado limitó el pensamiento vitruviano al plano de lo estrictamente constructivo, con este pasaje trazó una dirección afín tanto a Vitruvio, como a Alberti,⁵⁴ Barbaro y Palladio. Esto permite constatar que lejos de citar a estos autores de manera literal, Boullée retomó de ellos nociones vinculadas con el enfoque de la arquitectura entendida como arte; pero, además, con especial énfasis en la concepción de la *idea*, al destacar la coherencia entre el concepto y la *forma*, entre la teoría y la imagen, para continuar así con las formulaciones clásico-renacentistas sobre el aspecto conceptual del proceso de diseño. Cuestión que le permitió definir sus reflexiones en torno a la *forma*.

Con base en el principio humanista de *disegno*, se podría incluso plantear que la concepción del sistema estético del proyecto y de la composición de la *forma* arquitectónica como un proceso intelectual, creativo y de expresión se fundamentó en los principios franceses de *dessein* y *dessin* en el contexto teórico boulléano.⁵⁵ En ese sentido, habría que puntualizar que, a finales del siglo

52. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 119. La traducción al español de *Architecture: Essai sur l’art* es de la autora, quien se apoya en la traducción al italiano de Casonato y en la traducción al inglés de Vallée. Véase Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull’arte [Architecture: Essai sur l’art]*, ed. Alberto Ferlanga, trad. Camilla Casonato (Turín: Giulio Einaudi, 2005), 3-123; Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 81-116.

53. Sobre el proceso creativo como actividad intelectual y como una característica de la cultura renacentista que deriva de la Antigüedad, así como respecto a la capacidad de visualizar la *forma* en la mente mediante la *figura* geométrica en Alberti, Barbaro y Palladio, véase Solís, “El legado”, 226-352; Branko Mitrović, *Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, núm. 3 (2003): 321-339 y Solís, “La composición”, 157-165.

54. Sobre el proceso proyectual definido por Alberti en Boullée, véase Brancasi, *Architettura*, 187.

55. Se decidió dejar los términos *dessein* y *dessin* en francés, pues su traducción al español

xviii, *dessein* y *dessin* dejaron de ser variantes de la misma etimología derivada del principio italiano de *disegno* y adquirieron gradualmente su autonomía semántica y teórica. Así pues, el principio *dessein* se consideró en la teoría arquitectónica como *intención*, *proyecto*, *idea* e *invención* y se introdujeron, así, las nociones de *idea*, *proceso* y *proyecto* respecto al proceso creativo, mientras que *dessin* se formuló en términos de la representación geométrica de la *forma*, es decir, como visualización y materialización de la relación *idea*, *proceso* y *proyecto*. Así, la interrelación entre *dessein-dessin* para el contexto teórico de Boullée implicó la relación íntima entre pensamiento, dibujo y proceso de diseño como racionalización y abstracción del espacio arquitectónico.⁵⁶

La referencia conceptual de *dessein* y *dessin* al principio de *disegno* evidencia el traslado, en la teoría arquitectónica del siglo xviii, de una serie de preceptos que se formularon en el humanismo del Cinquecento, los cuales se aplicaron al proceso proyectual en la teoría arquitectónica de la Ilustración.⁵⁷ Los principios *dessein* y *dessin* además, reflejan que, a pesar de las críticas de Boullée a la

resulta problemática. Los estudiosos han concluido que de los siglos xv al xviii ambos vocablos en la teoría del arte y de la arquitectura, por un lado, tenían la misma etimología latina de *designo* y, a su vez, que su acepción derivó del principio italiano de *disegno*. Por el otro, que tuvieron el mismo significado y que la ambivalencia entre *dessein* y *dessin* se aclaró hasta 1798 cuando *dessein* se registró en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, y adquirió su autonomía semántica y se definió como las *ideas* que toman *forman* en lo que concierne al proyecto, mientras que *dessin* se explicó como la manifestación y representación de los objetos sobre una superficie. Véase Daniel Guibert, “Problèmes d’une définition du processus de conception”, en *Réalisme et architecture: l’imaginaire technique dans le projet moderne* (Bruselas: Mardaga, 1987), 120, 122-123, 138, 142, 149; Emma Barker, “Art and Design in Eighteenth Century France: from *dessein* to *dessin*”, *Open Arts Journal*, núm. 9 (2020): 4 y 16. Respecto a la definición de *dessein* y *dessin* en el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1987, véase Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, t. 1 (París: J. J. Smits, 1798), 409-410.

56. Sobre la cuestión semántico-lingüística e histórica de *dessin* y *dessein*, véase Barbara Cassin, *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (Princeton: Princeton University Press, 2014), 168, 204, 210-211, 224 y 226; Pierre-Marc de Biasi, “*Le dessin de l’architecture et la genèse de l’œuvre*”, *Livraisons d’Histoire de l’Architecture*, núm. 30 (2015): 93-94; Jacques Darriulat, “Kant et l’esthétique du dessin”, *Revue Philosophique de La France et de l’Étranger* 197, núm. 2 (2007): 14, 165-166; Anne-Lyse Renon, “Dessein, plan, projet”, en *Design & Sciences* (San Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2020), 33-43.

57. Blondel, al seguir la relación *dessein-dessin* esbozó la noción de diseño arquitectónico en términos del dibujo, la composición y la *belleza* de la *forma*. Estableció que *dessein* comprende la concepción mental de un proyecto, mientras que *dessin* se refiere al dibujo geométrico donde se expresan las *ideas* arquitectónicas y se combina la teoría y el diseño. Véase Jacques-François Blondel, “Dessein, en architecture”, en *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des*

teoría vitruviana y la falta de referencia a la teoría arquitectónica renacentista, no rompió por completo la concepción y las interrelaciones léxicas que Vitruvio y los humanistas como Palladio utilizaron para definir y explicar el proceso de diseño. Su afirmación clásica-renacentista también se puede vislumbrar en el pasaje en el que principios específicos del diseño como *corp*, *image*, *nature*, *disposition* y *beauté*, son explicados por Boullée no sólo en analogía con la naturaleza, sino también a partir de reflexiones hechas por Vitruvio:

Si me limitara a considerar la arquitectura sólo desde el punto de vista adoptado por Vitruvio, me parecería definirla en manera más justa diciendo que es el arte de producir imágenes [*images*] a través de la disposición [*disposition*] de los cuerpos [*corps*]. Pero cuando se considera en toda su complejidad, se ve que la arquitectura no es sólo el arte o la creación de imágenes a través de la disposición de los cuerpos, sino que también comprende un conocimiento de cómo combinar todas las bellezas [*beautés*] dispersas de la naturaleza [*nature*] y aplicarlas a la obra.⁵⁸

Ahí puso de relieve que la *idea*, la *imagen* y la *belleza* de la *forma* arquitectónica son resultado del proceso cognitivo que tiene su origen en la naturaleza. En otro pasaje, Boullée dejó claro que la naturaleza es la imagen de la perfección donde las cosas han adquirido la precisión de las *formas*. En sus palabras:

La imitación de la naturaleza [*imitatio de la nature*], el arte de realizar grandes imágenes [*images*] en arquitectura consiste en disponer [*disposer*] los cuerpos [*corps*] que forman el conjunto general en modo que tengan una gran cantidad de juego. [...] En general, el orden de las cosas debe estar dispuesto de modo tal que se pueda, de una sola mirada, abrazar la multiplicidad de los objetos que lo componen. Necesita que la luz, difundiéndose sobre la totalidad de los cuerpos, produzca los efectos más amplios, más eficaces, más variados y abundantes. [...] Son estas imágenes grandiosas las que he tratado de producir en varios de mis proyectos; [...] como en el *Cénotaphe à Newton*.⁵⁹

Sciences, vol. 4, eds. Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert (París: Le Breton, 1754), 891 y Blondel, *Cours d'Architecture*, vol. II, X-XI.

58. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 123.

59. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 123-124.

Así habló sobre la interpretación de las imágenes de la naturaleza como abstracción conceptual para la composición arquitectónica, y especificó que aplicó este conocimiento y sistema de diseñar a sus monumentos, concepción en la que insistió a lo largo de su tratado.⁶⁰ De ahí que resulta inevitable observar el paralelismo existente entre los planteamientos teóricos de Palladio y de Boullée, pues al igual que el pensamiento clásico y renacentista, Boullée aplicó de manera sistemática una visión abstracta, racional y estética de la naturaleza y su calidad orgánica, la cual utilizó como modelo para el proceso del diseño.⁶¹

Boullée: forma-nature

Con base en el estudio de la naturaleza fue que Boullée dedujo la esencia de los cuerpos regulares y sus propiedades, la *beauté, régularité, symétrie, ordre, variété, harmonie y proportion*, las cuales determinan su *forma y figura*:

Primero distinguí, en ellos, la regularidad [*régularité*], la simetría [*symétrie*] y la variedad [*variété*]; y percibí que esto era lo que constituía su *forma y figura*. [...] Una vez que observé que la regularidad, la simetría y la variedad constituyen la *forma* de un cuerpo regular, comprendí que la proporción [*proportion*] es la combinación de estas propiedades. Por proporción de un cuerpo me refiero al efecto que se origina precisamente de la regularidad, la simetría y la variedad. La regularidad produce, en los objetos, la *belleza* [*beauté*] de las *formas*; la simetría, su orden [*ordre*] y su proporción; la variedad, las superficies por los que se diversifican a nuestros ojos. Ahora, de la combinación y el acuerdo respectivo, resultado de todas estas propiedades, nace la armonía [*harmonie*] de los cuerpos [...]. El orden debe manifestarse y regir en toda la composición que se basa en la simetría.⁶²

60. Véase Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 124.

61. Respecto a la noción clásica de arquitectura-naturaleza en Boullée, véase Riccardo Paciani, “Retorica e Sublime: aspetti del *progettar grande* di Boullée”, *Psicon*, núm. 6 (1976): 49; Manfredo Tafuri, “Toward a Critique of Architectural Ideology”, en *Architecture Theory Since 1968*, ed. K. Michael Hays (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 8 y 10. Sobre la naturaleza como principio fundamental de la creación arquitectónica vinculada con el concepto de *belleza* en el contexto boulléano, véase Brancasi, *Architettura*, 191-198, 200.

62. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 121-122.

Boullée retomó esta concepción de Vitruvio y de la teoría renacentista para fundamentar desde su propia experiencia histórica, su discurso arquitectónico mediante un análisis crítico de principios de carácter geométrico-estético-filosófico. Principios que renovó para la teoría del proyecto arquitectónico en el contexto de la Ilustración. En ese sentido, se puede asumir, si se considera una lectura clásica-renacentista del pasaje, que la terminología boulleana de *figura*, *beauté*, *symétrie*, *ordre*, *variété*, *harmonie* y *proportion*, referidas a la *forma* arquitectónica, está estrechamente vinculada con los conceptos vitruvianos de *figura*, *venustas*, *symmetria*, *ordinatio*, *varietas* y *proportio*, los cuales en el Cinquecento fueron traducidos por Palladio con los términos italianos de *figura*, *bellezza*, *simmetria*, *ordine*, *varietà*, *armonia* y *proporzione* en conexión con la noción estética de *diseño* entendido como *idea*, *forma*, *diseño*, *dibujo*, *proyecto*.⁶³

A lo largo de su tratado, Boullée prosiguió con el tema de la *idea* de la *belleza* de la *forma* en torno a dichas propiedades.⁶⁴ De hecho, sobre la base de la visibilidad, Boullée estableció que el cuerpo esférico es el ejemplo de los principios de *beauté*, *perfection*, *régularité*, *symétrie*, *variété* y *proportion*. Con ello puso de manifiesto su concepción estético-geométrica de la *forma*, pues hizo énfasis sobre la *belleza* y perfección de su imagen para la composición arquitectónica. Destacó que la esfera evidencia los efectos de la luz y desarrolla ante los ojos la máxima superficie tanto del interior como del exterior, en otras palabras, la interrelación *forma-espacio*.⁶⁵ De hecho, la importancia de la elección de la *forma* esférica y la *figura* circular para la arquitectura es una característica del Renacimiento derivada de la Antigüedad.⁶⁶ Al tomar como ejemplo los monumentos clásicos romanos, Palladio utilizó la esfera y el círculo en sus diseños y al hablar de los templos de la Antigüedad, se refirió a la *figura* circular como la más perfecta y *bella* debido a sus cualidades espaciales,

63. Sobre que los principios de *symétrie*, *régularité* y *proportio*, entre otros, derivan de Vitruvio y del Renacimiento, véase Rosenau, *Boullée*, 27-28; Brancasi, *Architettura*, 198-199; Maarten Delbeke, "The Beauty of Architecture at the End of the Seventeenth Century in Paris, Greece, and Rome", en *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Paul A. Kottman (Nueva York: Fordham University Press, 2017), 170-193. Para la interpretación de Blondel de la *symmetria*, *eurythmia*, *analogia*, *proportio* y *venustas* de Vitruvio y de Barbaro, véase Blondel, *Cours d'Architecture, ou, Traité*, vol. III, 27-730.

64. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 124; 140-141.

65. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 121.

66. Véase Wittkower, *Los fundamentos*, 15-64.

ya que determinó que, entre todas las *formas* y *figuras*, es la más simple, uniforme, igual y espaciosa.⁶⁷

Todas estas disquisiciones que parten de la concepción de la *forma* registran la permanente discusión de Boullée sobre los principios constitutivos de la composición arquitectónica, lo cual desarrolló y enriqueció a lo largo de su *Essai* en los diferentes temas y las diversas tipologías que trató en su teoría y en las descripciones de sus proyectos.⁶⁸ De hecho, es significativo que, de modo similar a Palladio, Boullée ejemplificó con los dibujos y descripciones de sus diseños no sólo la noción de la creación del proyecto como imagen en relación con la reflexión teórica, sino también hizo énfasis en las referencias conceptuales y formales que interpretó en sus monumentos. En este contexto, cabe agregar que Boullée, a partir del dibujo, escribió sobre la imitación de la arquitectura del pasado y su aplicación en el proceso proyectual. Profundizó que se debe estudiar la teoría y los edificios como modelos a imitar para ser interpretados, sobre lo cual subrayó que él estudió los edificios de los antiguos y los utilizó para su arquitectura.⁶⁹

Por ejemplo, al profundizar sobre la tipología del Coliseo, destacó que el de Roma es uno de los más bellos monumentos de Italia y de hecho, señaló que lo interpretó en su proyecto del Circus.⁷⁰ En ese sentido, de manera semejante a los razonamientos palladianos de la relación *idea-forma-disegno*, existe otra reflexión de Boullée, en la cual destacó el lado cognitivo, epistemológico, inteligible y sensible de la *forma* arquitectónica, pues explicó que el arte de enseñar en la arquitectura se logra a partir del estudio de los edificios precedentes mediante los dibujos de la fachada [*façade*], la planta [*plan*] y la sección [*profil*], ya que, a partir del proceso de abstracción que implica, los alumnos aprenderán a interpretar y observar la naturaleza y que con base en tal método reconocerán que de la naturaleza deriva la *belleza*.⁷¹

Además, al hablar de sus proyectos en *Essai*, Boullée, de manera similar a la relación utilizada por Palladio en *I Quattro libri*, entre el dibujo geométrico,

67. Véase Palladio, *I Quattro libri*, IV, *Proemio*, 249; IV, II, 252-254. Sobre la conexión entre Palladio y Boullée respecto al tema de la esfera, véase Vogt, Donnell y Bendiner, "Orwell's", 60 y 62.

68. Sobre los principios de *proportion*, *régularité*, *symétrie*, *variété*, *proportion* y *ordre*, entre otros, véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 121-122, 124, 140.

69. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 140.

70. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 126, 132.

71. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 143.

la teoría y el diseño arquitectónico, se refirió a la importancia de los dibujos de la planta [*plan*], el alzado [*élévation-façade*] y la sección [*contour-profil*] como imágenes para pensar y expresar el proceso de composición de la *forma* arquitectónica.⁷² Así, por ejemplo, en el proyecto de la Bibliothèque Nationale señaló que los textos que describen sus *desseins* son necesarios para formular un juicio de sus creaciones. También, al hablar del proyecto del Cénotaphe à Newton estableció la dialéctica del texto y la *forma* arquitectónica, y especificó que hizo una descripción de su *dessein*, ya que con éste sólo se pueden entender las *ideas* de las *formas* [*idée des formes*] y el espacio [*espace*], por lo que iba a complementar las intenciones artísticas de su proyecto con la descripción.⁷³

La concepción humanista de la *forma* clásica de Palladio también se puede explicar en Boullée, si se toman en cuenta las relaciones visuales de los dibujos palladianos de los monumentos antiguos y los dibujos boulléanos de los monumentos del Cénotaphe à Newton y de la Bibliothèque Nationale, pues ellos manifiestan una similitud de pensamiento no sólo en relación con la noción de *disegno* como *idea-forma* y dibujo-diseño, sino también desde la perspectiva de las referencias arquitectónicas, lo que evidencia la peculiaridad de la selección del monumento por parte de Boullée como una manera de poner de manifiesto la coherencia teórica y su aplicación en el proceso de diseño.

*El Cénotaphe à Newton y la Bibliothèque Nationale:
idée, forme, image, project*

Boullée diseñó el Cénotaphe à Newton para conmemorar a Isaac Newton. Al hablar de este género de edificio trató dos aspectos en torno a la composición arquitectónica: el primero, que relacionó el cenotafio con la tipología del templo, con base en ello, lo definió como el templo de la muerte; el segundo, se refiere a que subrayó que el artista debe dar *forma* a las *ideas* de acuerdo con el uso que se propone, por tanto, es necesario que estos monumentos estén diseñados para perpetuar la memoria de aquellos a los cuales están dedicados.⁷⁴ Así, como *exemplum* de estas reflexiones, Boullée al dirigirse a Newton, describió la *forma* de este monumento funerario:

72. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 121, 134-135, 136-137, 143.

73. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 134, 136.

74. Véase Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 135.

He proyectado caracterizar tu sepultura con la *figura* de la tierra. Imitando a los antiguos y con la intención de rendirte homenaje, la he rodeado con flores y cipreses. El interior de esta sepultura está concebido con el mismo espíritu [...] El efecto de esta imagen [*image*] extraordinaria no puede estar perfectamente concebido por medio del *dessein*, ya que éste sólo puede dar *idea* de las *formas* [*idée des formes*], por lo que voy a intentar suplirlo por medio de la descripción. La *forma* interior de este monumento es, como puede verse [en los *desseins*], la de una vasta esfera, en la que llegamos a su centro de gravedad, a través de una abertura practicada en la base, sobre la que se posiciona la tumba. Aquí está la ventaja inigualable que resulta de esta *forma*: es que de cualquier lado que la miremos, (como en la naturaleza), sólo se percibe una superficie continua que no tiene ni principio ni fin; [...] Esta *forma* que nunca ha sido utilizada, es la única apropiada para este monumento, [...] La luz de este monumento, que debe ser similar a la de la noche pura, es producida por las estrellas. [...] Estas estrellas están representadas y formadas por pequeñas aberturas perforadas en embudo en el exterior de la bóveda [...] La luz del día, se filtra, a través de estas aberturas, en este interior oscuro, dibuja todas las *formas* trazadas en la bóveda con una luz brillante y resplandeciente.⁷⁵

Este pasaje revela cuatro cuestiones respecto a su interés por explicar el proceso creativo arquitectónico. La primera es que evidenció la relación *forma*-espacio, expresada en la descripción de la composición de este edificio centralizado, lo que constituye la clave de su concepción arquitectónica. La segunda es que enfatizó la asociación entre el texto y los dibujos de sus proyectos: dialéctica que constituye no sólo un sistema racional, estético y elocuente para explicar sus *ideas* e intenciones de diseño, sino también un medio de expresión y transmisión de su arquitectura, que tradujo en los dibujos de este proyecto funerario.⁷⁶ La tercera se refiere a que dispuso la esfera como esencia del cenotafio, la cual estableció como paradigma de los principios *beauté, régularité, symétrie, ordre, variété, harmonie* y *proportion*. La cuarta es que mencionó la cita clásica que tomó para su diseño. De hecho, la frecuente referencia de

75. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 136-137. Para un análisis del Cénotafio a Newton, véase Barbara Maria Stafford, "Science as Fine Art: Another Look at Boullée's Cenotaph for Newton", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, núm. 11 (1982): 241-278; Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal: Sakralbau und Kugelidee* (Basel: Birkhäuser, 1969) y Martin Bressani, "Étienne-Louis Boullée: Empiricism and the Cenotaph for Newton", *Architectura* 23, núm. 1 (1993): 37-57.

76. Véase Rossi, "Introduzione", XXIII; Aureli, "Architecture as a State", 143 y 145.

las fuentes conceptuales y formales es una característica constante de su discurso arquitectónico:

Con el *Cénotaphe à Newton*, intenté realizar la más grande de todas las imágenes [*images*], la de la inmensidad; [...] finalmente, lo que yo llamo arquitectura de las sombras es un descubrimiento que me pertenece y que lego a quienes me sucederán en la carrera de las artes. [...] Aconsejo a los hombres destinados a la arquitectura, que me estudien con detenimiento; que examinen escrupulosamente mis obras, que reflexionen sobre ellas y sobre mis escritos, antes de emitir alguna opinión; que sigan el ejemplo de los antiguos, como yo lo hice, que respeten sus obras cuando las reconozcan bellas; que no sean esclavos de ellas, sino de la naturaleza que nos ofrece una fuente inagotable de la que todos debemos extraer incesantemente.⁷⁷

Así, destacó su invención en este proyecto y se dirigió a los estudiantes de arquitectura, no sólo con la intención explícita de que analicen e interpreten los dibujos de sus proyectos y su teoría, sino también que consideren como modelos los edificios antiguos y la naturaleza para que extraigan las *ideas* arquitectónicas. Esta línea trazada por Boullée sobre los modelos antiguos es importante por dos razones: la primera es que es bien conocido que renovó el lenguaje arquitectónico clásico en sus proyectos.⁷⁸ La segunda es que es posible identificar referencias precisas a monumentos romanos, como es el caso del Panteón de Roma, edificio que se ha considerado como una de las referencias formales para el proyecto del *Cénotaphe à Newton*,⁷⁹ no obstante que, hasta donde se sabe, no se ha analizado de manera sistemática desde esta perspectiva.

Es cierto, Boullée en su *Essai* no identificó al edificio del *Panteón* como modelo para su diseño; sin embargo, consideró esta estructura clásica como paradig-

77. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 140.

78. Rosenau afirma que los proyectos boulleanos trascendieron en el tiempo como la continuación lógica de las *formas* antiguas al considerarlas como fuentes estéticas, lo cual ejemplifica con el *Cénotaphe à Newton* que relaciona con prototipos romanos antiguos como las tumbas de Augusto y la de Adriano. Según señala Montclos, Boullée estudió la arquitectura de la Antigüedad para redescubrir el estilo monumental y afirma que se pueden ver las referencias del Panteón y del Mausoleo de Augusto en su arquitectura. Véase Rosenau, *Boullée*, 10, 14, 16, 20, 22-23 y 147; Montclos, *Étienne*, 18-19, 29, 35-36 y 126.

79. Véase Richard Allan Ertin, “The Pantheon in the Modern Age”, en *The Pantheon: from Antiquity to the Present*, eds. Tod A. Marder y Mark Wilson Jones (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 380-422; Laroque, “Caducité”, 60-62.

ma de la tipología del templo en su capítulo *Basiliques*. En la descripción de este templo romano, Boullée distinguió dos aspectos sobre el proceso creativo y la imitación arquitectónica: la primera se refiere a que lo calificó como una obra maestra del arte, sobre el cual enfatizó que lo admira por su *forma* basada en la disposición y proporciones de su arquitectura; la segunda concierne a la concepción de este templo romano en el contexto arquitectónico de la Ilustración, pues cuestionó el hecho de que, al ser un edificio citado y admirado por todos los escritores célebres, es extraordinario que tal ejemplo de perfección no hubiera sido imitado en Francia.⁸⁰

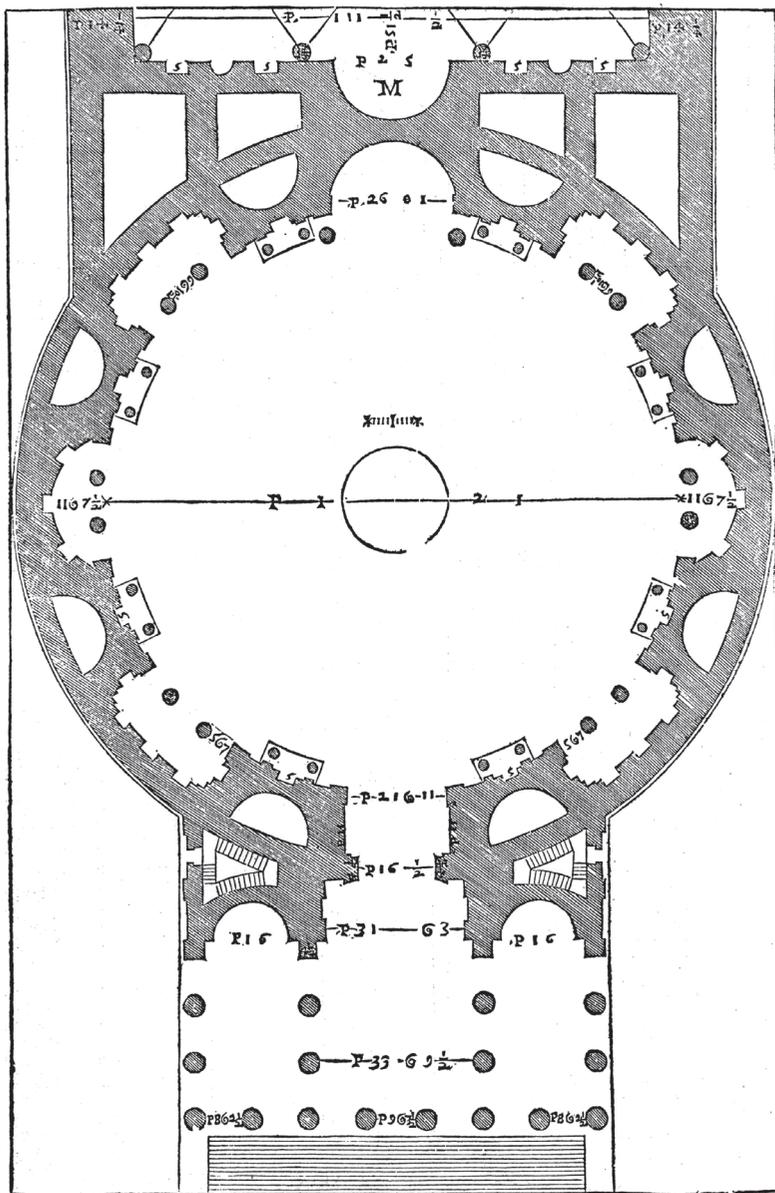
Si se sigue la lógica de la asimilación clásica-humanista en el Cénotaphe à Newton, el punto clave es el Panteón de Roma no sólo como expresión de los principios clásicos analizados aquí, sino también como modelo de la tipología del templo.⁸¹ La analogía entre el templo de la Antigüedad y el monumento funerario se puede vislumbrar con el análisis y la confrontación de los dibujos de Palladio del levantamiento arqueológico de este monumento romano y los dibujos de Boullée del cenotafio.⁸² Para ello, es necesario destacar algunas de las principales características dibujadas por Palladio sobre la configuración espacial y formal de la estructura romana para después poder vislumbrarlas en Boullée.

En el dibujo palladiano de la planta del Panteón (fig. 6) se distingue con claridad no sólo que es un edificio de planta centralizada y circular, sino también que la circunferencia como *figura* geométrica rige el diseño de este templo de la Antigüedad. Asimismo, si se analizan de forma simultánea los dibu-

80. La inclusión de Blondel del dibujo y el análisis de las proporciones del Panteón de Roma en *Cours d'architecture* que calificó como la más perfecta y *bella* composición de la Antigüedad, aclara el valor que se le dio a este monumento en la teoría arquitectónica francesa. Véase Blondel, *Cours d'architecture enseigné*, vol. III, 402-402, 748-754. Sobre el estudio del Panteón de Roma por Ledoux, Boullée y Lequeu, véase Karsten Harries, "Sphere and Cross: Vitruvian Reflections on the Pantheon Type", en *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, eds. George Dodds y Robert Tavernor (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 25, 154-155, 158 y 160.

81. Vitruvio estableció que para la composición de la *forma* de los templos se deben considerar las seis categorías y la *proportio*, puesto que, no sólo modulan y conmensuran la relación de las partes con el todo, sino que también se concibe y se expresa el sentido de perfección y *belleza* en la arquitectura, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, III, I, 164-167.

82. Boullée consideró como modelo la esfera implícita del Panteón y la cúpula como imitación del cielo para el diseño del cenotafio. Asimismo, tomó lo expresado por Palladio sobre la escala monumental, el círculo y la esfera en los templos clásicos y lo interpretó en sus diseños. Véase Vogt, Donnell y Bendiner, "Orwell's", 60 y 62; Laroque, "Caducité", 60-62.

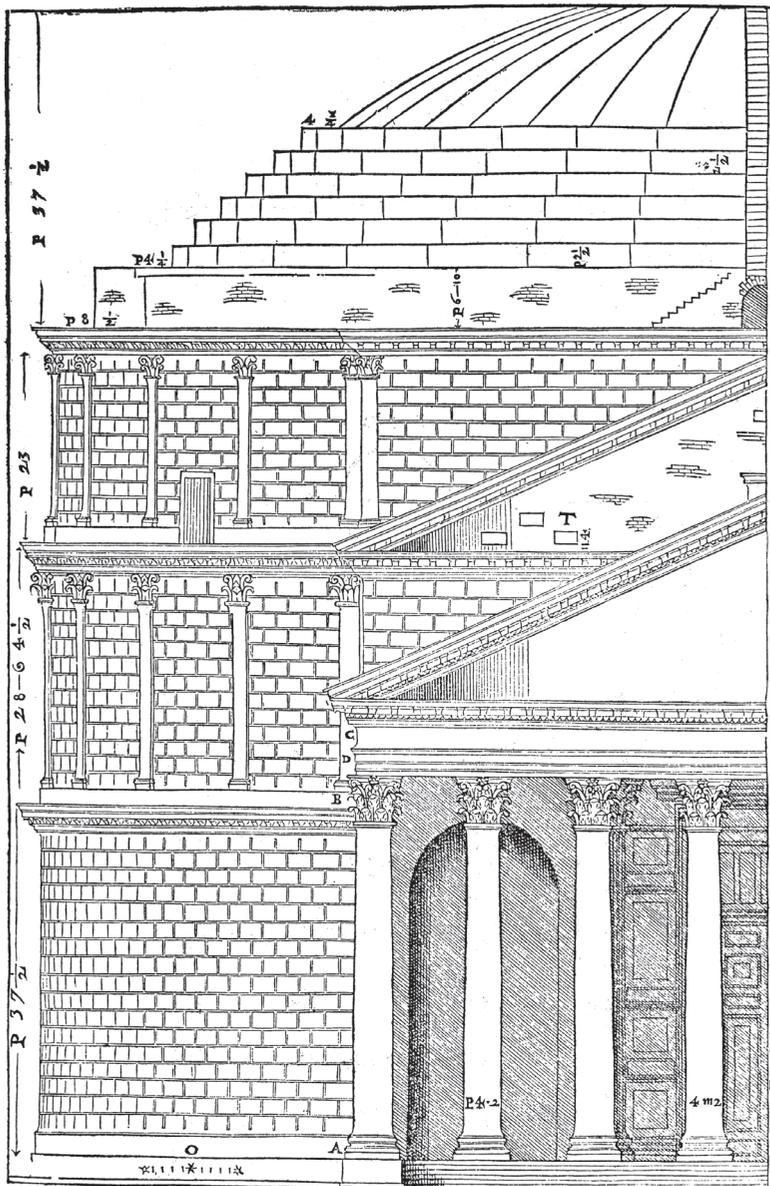


6. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, planta, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 339.

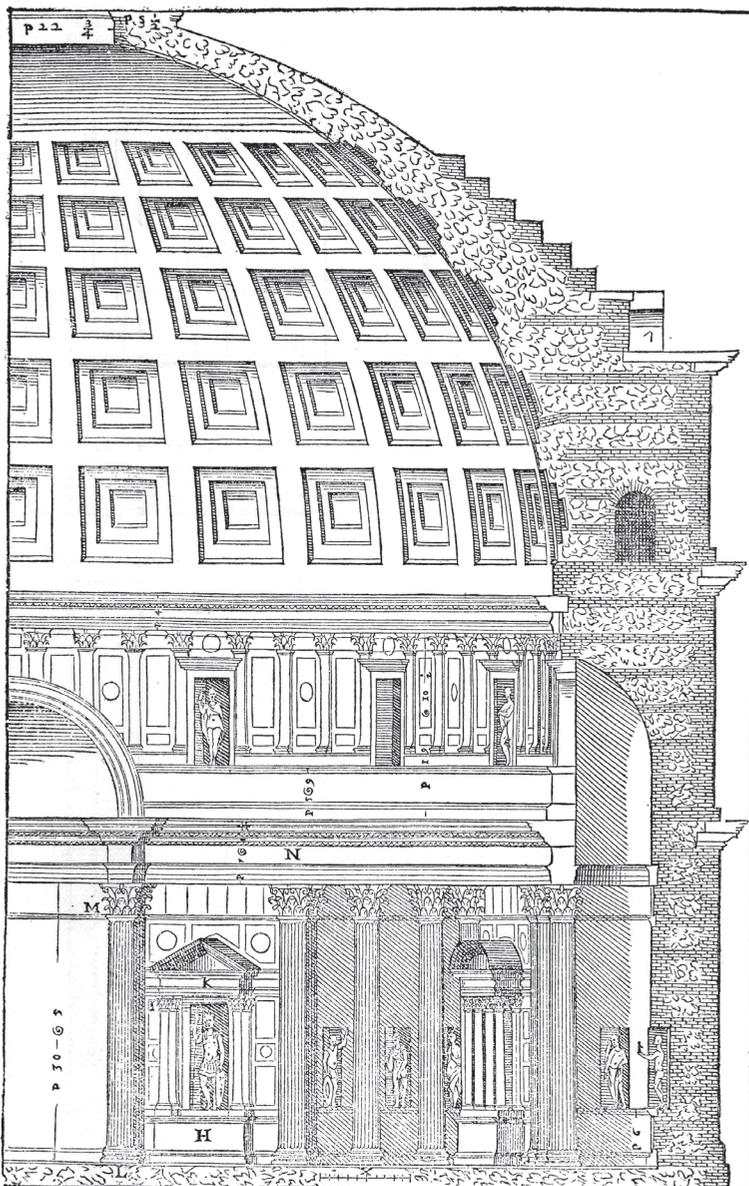
jos del alzado y la sección transversal (figs. 7 y 8) en conexión con la planta, se percibe, a partir de esta lectura asociativa, la composición de la *forma* y el espacio interior monumental y la frontalidad del edificio, así como la plataforma elevada con los escalones de acceso. Se observa, también, el interés de Palladio por hacer visible la aplicación de los principios clásicos de *venustas*, *symmetria*, *varietas* y *proportio* que se infieren en todos los niveles de la estructura, mediante la interrelación entre los dibujos que implican el sistema geométrico-proporcional de la composición entre la *forma*, los elementos y las partes que lo configuran. Esto se aprecia en la planta circular que genera el espacio centralizado del monumento; en la diversidad de las *formas*, es decir, el cilindro y la cúpula que se integran con armonía en un diseño unitario; en el eje central del *frontispicio* que evidencia la simetría de la fachada; en las relaciones geométricas y proporcionales entre los elementos, pues la altura del muro del cilindro es igual al radio de la semiesfera y la altura total del edificio es igual al diámetro del círculo de la planta, por lo que se puede inscribir una esfera completa en el espacio interior.

Otro aspecto a tomar en cuenta del dibujo de la sección es que Palladio documentó que la composición del espacio interior constituye un cilindro cubierto por una cúpula semiesférica con casetones de *forma* trapezoidal, donde la luz natural proviene de un gran *oculus* ubicado en la parte superior de la cúpula que se proyecta en las superficies del interior del templo. En ese sentido, la complejidad arquitectónica interna de este monumento de planta central está, por tanto, íntimamente ligada al papel fundamental que juega la luz en su definición espacial. Si se relacionan el dibujo de la sección transversal y la vista interior del edificio construido (fig. 9), se puede valorar la intención estético-arquitectónica del *oculus* respecto a la luz cenital de esta gran abertura circular que, como única fuente de luz del templo, define y enfatiza la curvatura de la semiesfera de la cúpula mediante el contraste de luz y sombra. Así, la interrelación de esta estructura clásica con la naturaleza, en otras palabras, entre el espacio, la luz cenital y la esfera virtual, la dibujó Palladio como ejemplo visual de ello, y evidenció este descubrimiento de la Antigüedad romana que lo caracteriza y que aportó, en este monumento, inteligibilidad al espacio interior.⁸³

83. Sobre la luz el Panteón de Roma y su interpretación en la teoría y la arquitectura del Renacimiento italiano, véase Sergio Bettini, “I lumi del Pantheon”, en *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, eds. Maddalena Basso, Jessica Gritti, Orietta Lanzarini (Roma: Campano, 2014), 163-171.



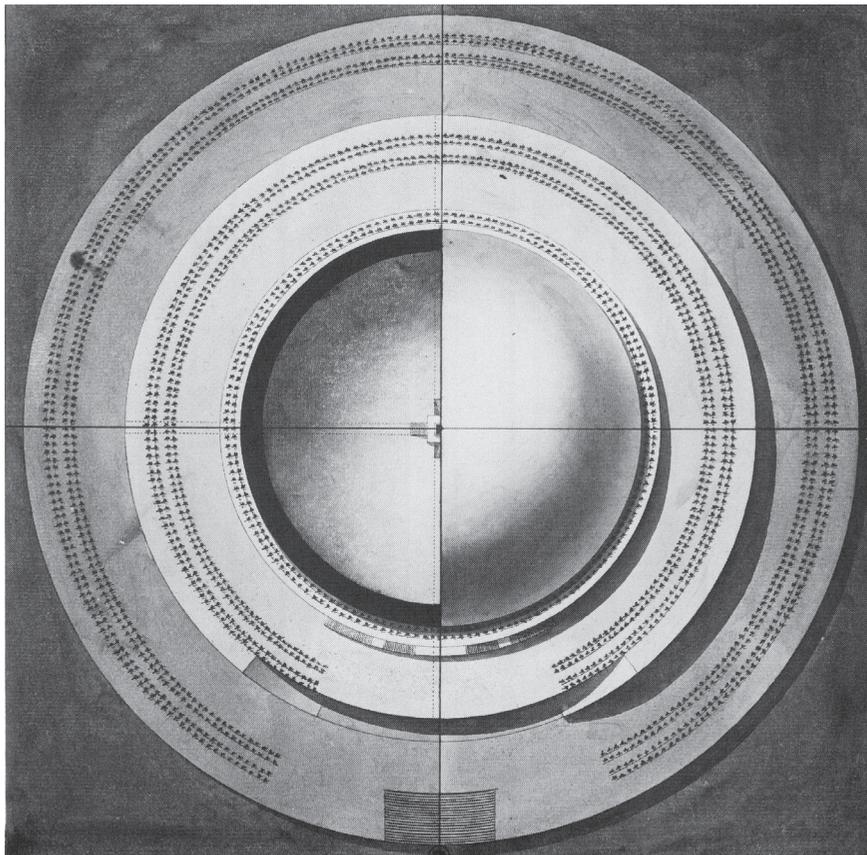
7. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, detalle de la fachada, 1570, dibujo tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 340.



8. Andrea Palladio, *Panteón*, Roma, detalle de la sección transversal, 1570, tomado de Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura* (vid supra n. 1), IV, XX, 345.

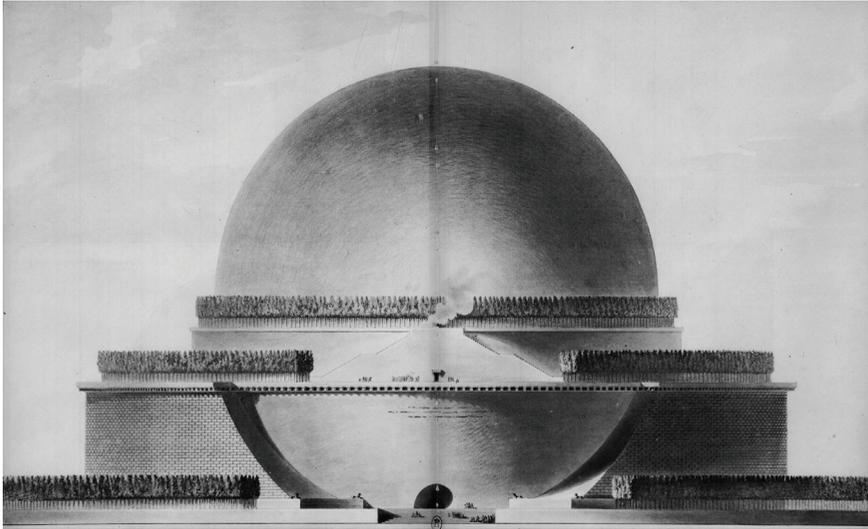


9. *Panteón*, detalle del interior y del *oculus*, 27 a. C., Roma, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.



10. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, planta, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 70. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 5.

Ahora bien, la asimilación crítica de Boullée del *Panteón* de Roma y de los principios que derivan del conocimiento clásico-renacentista se pueden apreciar en el dibujo de la planta del *Cénotaphe à Newton* (fig. 10). En ésta, se observa la misma jerarquía al considerar a la *figura* circular como elemento formal y estético a partir de la cual se genera la totalidad del edificio. Así, a partir de esta planta central, se puede ver que acentuó la articulación sistemática de las *formas* del proyecto mediante la disposición de cuatro círculos concéntricos, cuyas proporciones geométricas se basan en la aplicación de los principios estéticos de *symétrie*, *variété*, *regularité* y *proportion* respecto no sólo a la definición



11. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, alzado de fachada principal, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 72-73. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 7.

y *belleza* de las *formas*, sino también en lo que concierne a la imagen de los cuerpos puros, pues dichos círculos que van de la periferia hacia el centro representan las plataformas cilíndricas y la esfera. A su vez, en este dibujo se distinguen tanto los ejes de simetría con las líneas que representó en sentido longitudinal y transversal, en cuya intersección ubicó la tumba, como también el hecho de que a partir del eje longitudinal representó y distinguió, al mismo tiempo, la *figura* y la *forma* de la esfera, ya que en la imagen se puede identificar no sólo la planta parcial de la mitad del muro curvo del lado izquierdo que implica la parte interior de la esfera, sino también la planta parcial de la mitad de la superficie curva del lado derecho que implica el techo de la misma, e integra así la visualización de la *forma* y el espacio del interior del cenotafio.

Mediante la lectura simultánea de la planta con el dibujo del alzado (fig. 11) se puede comprender la composición del espacio interior y la *forma* que implican tales dibujos, pues evidencian la intersección entre las *figuras* y las relaciones proporcionales y espaciales entre ellas. De igual manera, se entiende que el monumento se organizó según una compleja disposición ordenada mediante la *symétrie*, al utilizarla como lógica compositiva que manifiesta la legibilidad

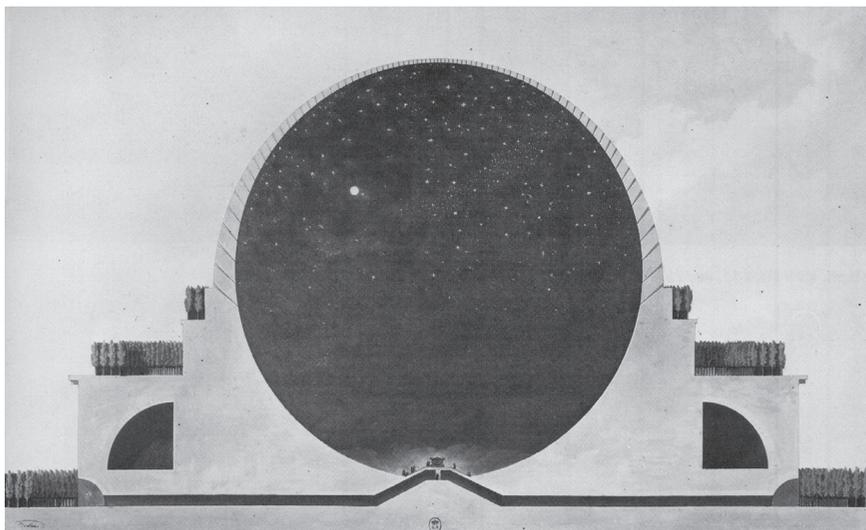
del edificio y la relación armónica entre las partes del monumento. Así, en la fachada, por un lado, se percibe el eje de simetría axial que enfatizó con la disposición de las escaleras en el basamento, y con la abertura del acceso con *forma* de arco en la primera plataforma y la del acceso en la segunda con dos escaleras laterales. Asimismo, se infiere la *symétrie* que implica la *forma* de la esfera, la cual se eleva sobre el basamento y las superficies cilíndricas de los muros que la circundan en los diversos niveles, lo que determina la articulación del diseño de la fachada, con lo que mostró la aplicación de la *variété* en la composición. Además, se distingue con claridad el muro cilíndrico de la primera plataforma que se corta en la misma proporción del radio de la esfera para patentizar la perfección de la *forma* y la monumentalidad del edificio y su dialéctica con el paisaje circunstante; monumentalidad que también se consigue expresar con la representación de las figuras humanas y las hileras de cipreses. Estos cipreses los dispuso en las terrazas de las plataformas cilíndricas que, de hecho, en el basamento y en la primera plataforma, se interrumpen para jerarquizar y destacar la esfera.⁸⁴

En la descripción de su monumento funerario, Boullée resaltó dos aspectos referentes a la conformación arquitectónica del espacio y la luz: primero, que la esfera no se había utilizado antes; segundo, su innovación respecto al tema de la luz como manifestación de la relación naturaleza-arquitectura.⁸⁵ Si bien hizo énfasis en dicha innovación, es importante señalar que desde la Antigüedad, Vitruvio fue el primero que escribió sobre la luz al vincular la arquitectura con la naturaleza, al considerarla como el medio ineludible para comprender el interior de la *forma* y la definición del espacio; ejemplo de ello es el caso del Panteón de Roma, con el cual queda claro el papel fundamental que se le dio a la luz natural como elemento de diseño para la composición del espacio arquitectónico de este monumento.⁸⁶

84. Esta configuración compuesta por los cilindros con sus muros concéntricos y dichos cipreses es similar a la *forma* del monumento funerario romano del Mausoleo de Augusto, el cual, conforme a la tradición clásica, también se diseñó, al igual que el Panteón, con base en una estructura de planta circular.

85. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 136-137.

86. Sobre los pasajes vitruvianos, véase Vitruvio, *Architettura [De architectura]*, I, I, 90-91; I, II, 120-121; II, III, 172-173, 178-179; V, X, 3-10-311; IV, VI, 340-343. La iluminación natural en la antigua Roma era un elemento central en la composición arquitectónica. Los inventos del arco, la bóveda y la cúpula permitieron crear aberturas y espacios monumentales en los edificios públicos como en las tipologías del templo, la basílica y la terma. En *De architectura*, Vitruvio

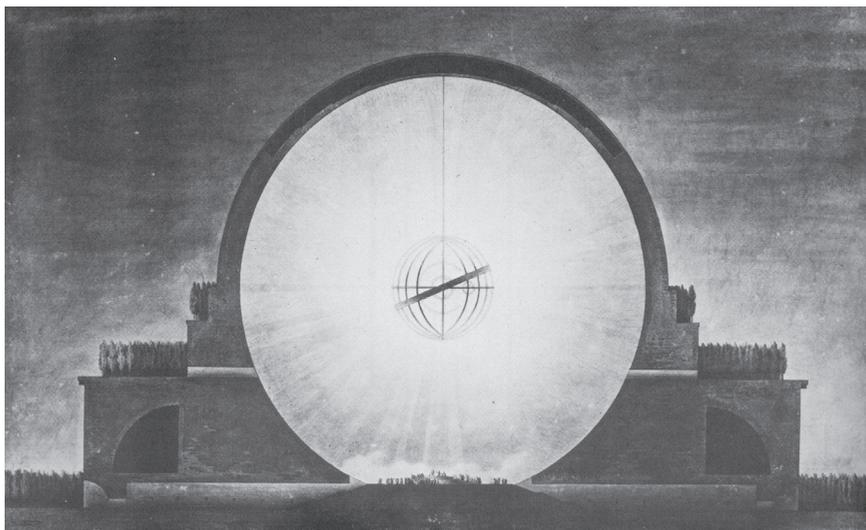


12. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, sección transversal con efecto nocturno, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 1), 70. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 8.

En ese sentido, resulta significativo que es sobre todo el espacio y su relación con la luz en el *Cénotaphe à Newton*, lo que presenta una notable analogía conceptual con la composición del *Panteón* de Roma, lo cual se puede vislumbrar en los dos dibujos en sección transversal del cenotafio.⁸⁷ En la primera sección (fig. 12) se advierte, en el interior de la esfera, la iluminación del monumento cuyo efecto es similar a la noche a causa de las estrellas que representó mediante

discutió sobre el problema de la luz mediante ejemplos concretos relacionados con la teoría y la práctica arquitectónica; entre otras cosas, especificó que la luz debe corresponder a los usos específicos de los edificios; asimismo, describió la luz en el templo a partir de la solución del lucernario en el centro para iluminar el espacio interior. Estos razonamientos vitruvianos de la luz se retomaron en la teoría y *praxis* arquitectónica del Renacimiento italiano para soluciones formales para sus edificios tomando como modelos los monumentos de la Antigüedad, véase Sergio Bettini, “Ricerche sulla luce in architettura: Vitruvio e Alberti”, *Annali di Architettura*, núm. 22 (2010): 21-44.

87. Para la noción clásica de la luz en Boullée, véase Elisa Valero Ramos, *Light in Architecture: The Intangible* (Londres: RIBA Publishing, 2015), 44-130; Robin Middleton y David Watkin, “L’archeologia e l’influenza dell’architettura classica”, en *Architettura dell’ottocento* (Milán: Electa, 1980), 62-64.



13. Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton*, sección transversal con efecto de luz con esfera armilar, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 1), 72-73. Bibliothèque Nationale de París, HA 57, núm. 9.

pequeñas aberturas en la bóveda por medio de las que la luz natural penetra en el interior oscuro del monumento, lo que contrasta con la luz natural del día que representó en el espacio exterior. Si se confrontan la sección transversal del *Panteón* de Roma de Palladio con este dibujo boulléano, queda de manifiesto la interpretación abstracta del *oculus* del templo clásico a otro esquema compositivo en la tipología del cenotafio. De esta manera, Boullée utilizó la luz para enfatizar el carácter del edificio como el *templo* de la muerte. En la segunda sección transversal (fig. 13), Boullée dibujó para resaltar el espacio esférico, el efecto de día mediante una gran esfera armilar (Madrid: Cátedra, 1977) que ilumina el interior del monumento que se distingue de la oscuridad del espacio exterior. Así, representó la luz que se difunde en los elementos arquitectónicos y en el espacio interior, y muestra la interrelación entre las diversas *formas* y los diversos ambientes.

Ahora bien, los dibujos en proyección ortogonal de la Bibliothèque Nationale de Boullée y lo que estableció al hablar de la tipología de la biblioteca pública, abren también la posibilidad de identificar de forma visual las referencias conceptuales a la Antigüedad, a Palladio, así como a los temas discutidos aquí. El siguiente pasaje describe con mayor precisión el pensamiento

boulleano respecto a su proceso proyectual donde se refirió explícitamente a *La escuela de Atenas* de Rafael como la fuente para la solución formal del espacio arquitectónico de este edificio:

Si existe un tema que debería apasionar a un arquitecto, y al mismo tiempo, estimular su genio, es el proyecto [*project*] de una biblioteca pública. [...] Profundamente impresionado por la concepción sublime de *L'école d'Athènes* de Rafael, he intentado realizarla; y es sin duda a esta *idea* [*idée*] a la que debo mi éxito. [...] El concepto fundamental de este proyecto consistió en adaptarme a los edificios existentes, encontrando la manera de obtener una distribución adecuada. [...] El siguiente texto, que adjunté a mis *desseins*, cuando presenté mis obras, ofrece las aclaraciones necesarias para formular una opinión de esta creación. [...] El monumento más precioso de una Nación es sin duda el que contiene todos los conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo.⁸⁸

En efecto, Boullée estableció no sólo su idea de la tipología de la biblioteca, sino también volvió a referirse a la relación entre el dibujo, sus reflexiones teóricas y la descripción de sus proyectos para explicar sus intenciones arquitectónicas. De hecho, continuó la descripción enfática de los aspectos que le interesaron de la composición de esta biblioteca, donde cabe destacar que señaló las referencias formales de las tipologías arquitectónicas clásicas del arco del triunfo, la basílica y el anfiteatro que utilizó en su diseño con las siguientes observaciones:

Este proyecto [*project*] consiste en transformar el patio, [...] en una inmensa basílica iluminada desde arriba, que albergará no sólo nuestro patrimonio literario, sino también el de los tiempos venideros. [...] Esta basílica ofrecerá la imagen [*image*] grandiosa más asombrosa que jamás haya existido, [...]. La simple observación de las plantas mostrará una disposición cuya estructura se vuelve simple, noble y vasta [...] Por eso pensé que nada sería más grande, más noble, más extraordinario y de aspecto más magnífico que un vasto anfiteatro de libros. Imaginé, en este vasto anfiteatro, personas ubicadas en diferentes niveles y distribuidas de tal manera que se pasan, de mano en mano, los libros. [...] Este soberbio anfiteatro está coronado por un orden arquitectónico concebido de tal manera que, lejos de distraer la atención del espectáculo de los libros, simplemente constituirá la decoración necesaria

88. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 134.

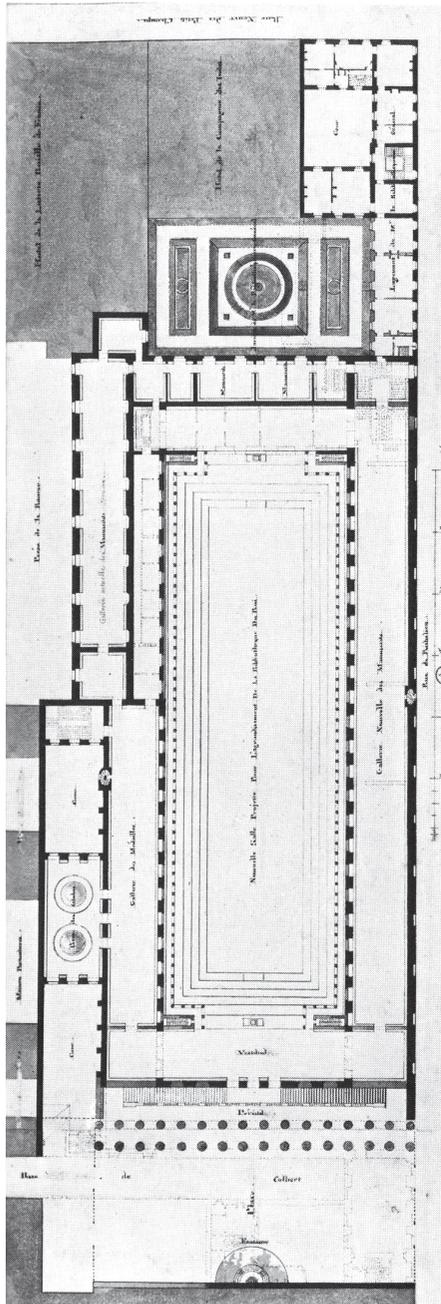
para darle a este lugar, aún mayor esplendor y nobleza. Esta basílica termina con dos tipos de arcos de triunfo, en los que se podrían colocar dos estatuas alegóricas.⁸⁹

Esta descripción de Boullée de la imagen de la biblioteca y de su proceso de diseño se puede reconstruir con cuatro de los 26 dibujos que realizó para representar la configuración espacial y formal de su proyecto: la planta, la sección transversal y longitudinal y la perspectiva. En particular en el dibujo de la planta (fig. 14) se observa que, para el diseño de este edificio y la transformación del patio, retomó el concepto clásico de la basílica romana, pues de manera análoga, la concibió a partir de una gran sala rectangular y central. Así, la galería la dispuso de modo que se puede ver la totalidad del espacio desde cualquier punto. Al reconstruir en lo conceptual la *forma* clásica, Boullée renovó la composición simétrica de planos de la basílica. Esto se evidencia en la planta, donde se observa la simetría axial a partir de las cuatro hileras de gradas que proyectó perimetrales a los muros y a manera de terrazas, que distribuyó de modo similar a la configuración del anfiteatro romano, en donde ubicó los libros; asimismo, se visualiza en las dos aberturas en los muros de los extremos, que enfatizan el eje transversal, y en la columnata del pórtico que se organiza conforme a la *forma* rectangular de la basílica y se interrumpe en dichas aberturas.

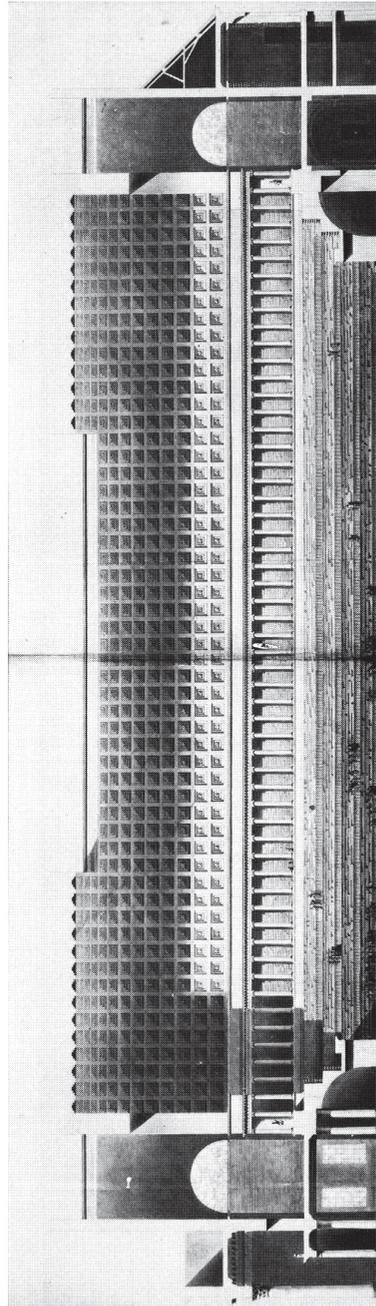
Si se analizan tanto los dibujos de la planta como de las secciones longitudinal y transversal de la biblioteca (figs. 15 y 16), es posible ver no sólo la aplicación de los principios constitutivos de la arquitectura definidos por Boullée a partir de su estudio de la naturaleza, sino también leer el espacio, las relaciones geométrico-proporcionales y la escala monumental del interior de la biblioteca. Queda clara la idea de Boullée de cubrir la basílica con una gran bóveda de cañón corrido que crea en la sala de lectura un espacio central cubierto, y se percibe la disposición de los diferentes niveles del anfiteatro de libros como una solución tipológica y como el tema central de la composición arquitectónica. Incluso, se ve el distinto tratamiento de la geometría de las superficies: las superficies de las gradas en sentido horizontal que articulan cuatro niveles de estantes con balcones, la superficie del pórtico en sentido vertical con sus aberturas arquitrabadas y las columnas densamente dispuestas y, la superficie de la bóveda con el sistema de iluminación cenital y los casetones.⁹⁰

89. Boullée, “Architecture: Essai sur l’art”, 135.

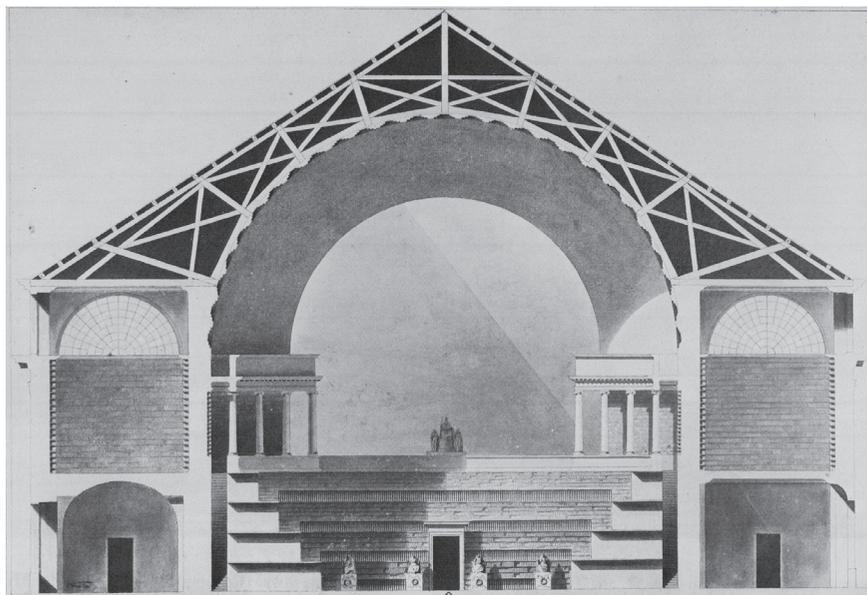
90. Sobre el diseño de la biblioteca de Boullée, véase Marco Muscogiuri, “La rappresentazione del Sapere: evoluzioni e invarianti tipologiche nel disegno dell’architettura bibliotecaria”, en *Lo Spazio del Libro*, ed. Luca Morganti (República de San Marino: Aiep Editore, 2012), 72-74.



14. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, planta, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 63. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, núm. 40.



15. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, dibujo sección longitudinal, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid *supra* n. 9), 62. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, núm. 34.



16. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, dibujo sección transversal, 1784, dibujo tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 63. Bibliothèque Nationale de París, HA 56, núm. 42.

En este punto, no puede ignorarse que, si bien Boullée no mencionó como fuente conceptual el edificio del Panteón de Roma, es importante hacer notar la peculiaridad de que, al hablar de la tipología de la basílica, enfatizó la *belleza* y la composición de este monumento.⁹¹ Con ello abrió la posibilidad de considerar el diseño del Panteón como modelo para el proyecto de la Bibliothèque Nationale. Esto se comprueba si se confrontan los dibujos del Panteón de Palladio con los de la planta y de la sección longitudinal de Boullée. A partir de esta interrelación visual se comprende lo que tomó del monumento clásico para su diseño: el espacio central, la escala monumental, la iluminación natural del *oculus* y el sistema de los casetones de la bóveda, los cuales interpretó y adaptó a la *figura* rectangular de la planta de la biblioteca, donde se aprecia que la gran abertura la dispuso al centro de la bóveda de cañón corrido. Así, al igual que se hizo en el Renacimiento italiano, unió los dos sistemas clásicos de

91. Boullée, "Architecture: Essai sur l'art", 126.

construcción del espacio: la planta central al tomar como modelo el *Panteón* y la planta longitudinal a la *Basílica*.⁹² También, al referirse al *Arco del triunfo* como base para el diseño de la biblioteca, es evidente, la relación del aspecto visual de la composición y la solución de los muros de los extremos que dibujó en la sección transversal y que toma como ejemplo el Arco del Triunfo de Constantino (fig. 17), del cual interpretó el diseño tripartito de las aberturas rematadas por el entablamento soportado por columnas jónicas.

Como se ha podido observar, Boullée puso de manifiesto en los dibujos de la biblioteca cómo interpretó las referencias de las *formas* de los monumentos clásicos que citó. Sin embargo, es significativo que en su descripción señalara *La Escuela de Atenas* de Rafael (fig. 18) como fuente conceptual de su proyecto. Resulta muy importante resaltar aquí que dicha pintura es un *exemplum* de la *imitatio* de la arquitectura clásica y *moderna*,⁹³ pues es bien sabido que para la composición arquitectónica Rafael tomó como modelos el Panteón, la Basílica de Constantino-Majencio, las *termas* y el proyecto de la Basílica de San Pedro de Bramante.⁹⁴ Es por ello que en la pintura, el espacio arquitectónico está construido a partir de una sola perspectiva a lo largo de un eje central, que enfatiza la composición simétrica y proporcional de los planos, los cuales están pensados con la intención de dar la idea de profundidad. Así, la arquitectura no se limita a ser un mero encuadramiento de la superficie pictórica, sino que crea un espacio arquitectónico monumental iluminado desde lo alto, que se encuentra limitado por las superficies de los muros, los arcos de medio punto, el patio circular con cúpula, las dos bóvedas de cañón con casetones y el arco del triunfo.⁹⁵ En primer plano, la simetría axial de la composición se enfatiza con la presencia, en el centro de la escena, de Platón con el dedo apuntando hacia el mundo de las *formas* ideales y Aristóteles con la palma de la mano hacia abajo señalando el mundo práctico de las cosas y las personas. A su alrededor están todos los célebres escritores, matemáticos y filósofos de la

92. Sobre los dos sistemas clásicos utilizados en el Renacimiento, véase Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci* (Madrid: Akal, 1987), 41.

93. El término *moderno* significó para los humanistas la *buona maniera moderna*, es decir, la *buona maniera greca antica* restaurada. Véase Panofsky, *Renacimiento y renacimientos*, 73.

94. Véase Richard Brilliant, "Intellectual Giants: A Classical Topos at The School of Athens", en *Source: Notes in the History of Art* 3, núm. 4 (1984): 4-5 y Aureli, "Architecture as a State", 168-169.

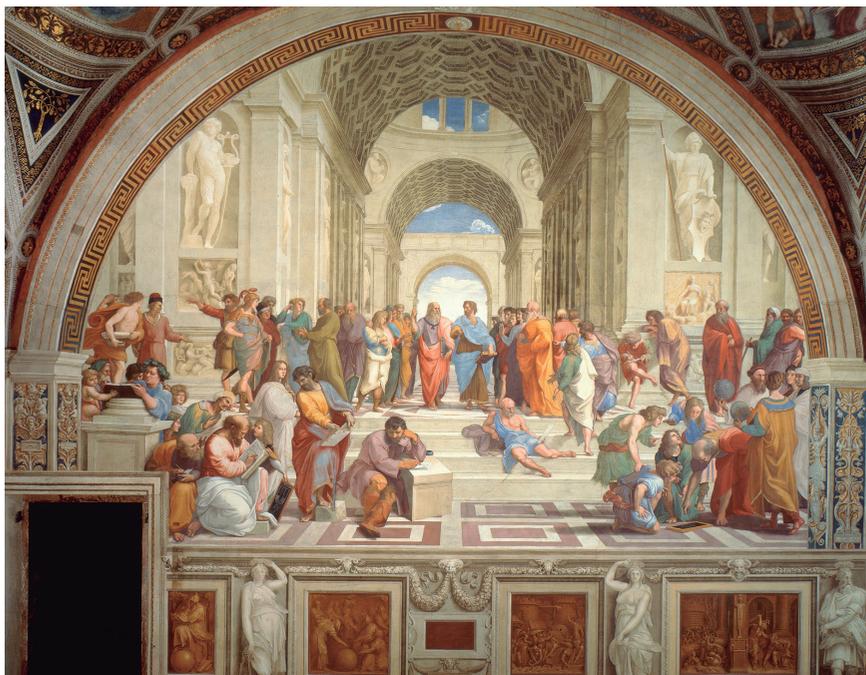
95. Para un análisis de la *Escuela de Atenas* de Rafael, véase Argan, *Renacimiento*, 41, 47.



17. *Arco del Triunfo de Constantino*, 315 d.C., Roma, Italia. Foto: Gabriela Solís Rebolledo.

Antigüedad que, junto con los dos filósofos, representan la sabiduría antigua como construcción del conocimiento humano.

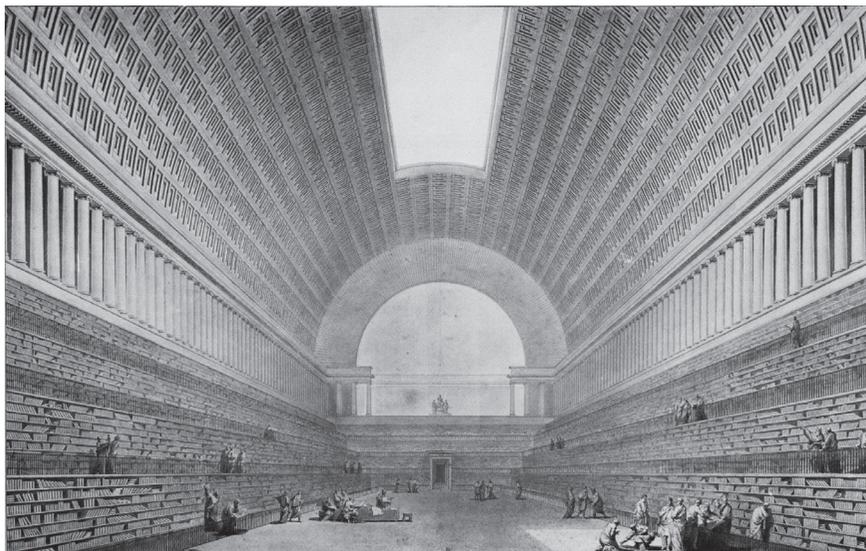
La aplicación de la composición del espacio arquitectónico de la pintura de Rafael y la cita de la arquitectura clásica se vislumbran de manera clara en la perspectiva que Boullée dibujó para representar la tridimensionalidad del espacio de la *Bibliothèque Nationale* (fig. 19), cuyo punto de fuga único no sólo muestra la composición longitudinal, central, simétrica y monumental de la sala de lectura, sino que también se perciben, al igual que los dibujos de la planta y las secciones de la biblioteca, la nave de planta basilical, los elementos arquitectónicos del lucernario en la bóveda de cañón corrido, el pórtico con el orden jónico y la abstracción del arco del triunfo que se visualiza en el plano del fondo. Además, se puede apreciar de modo análogo a la *Escuela de Atenas*,



18. Raffaello Sanzio, *La Escuela de Atenas*, ca. 1509-1510, fresco, 500 cm × 770 cm, Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma. Museo del Vaticano. CCO.

la composición arquitectónica del espacio y su interrelación con la luz cenital a partir de los efectos de luz y sombras; se observan, también, las figuras vestidas con túnicas dispuestas en los distintos niveles del anfiteatro, las cuales evidencian tanto las actividades desarrolladas en la biblioteca, como la idea de la escala y profundidad respecto a la monumentalidad del espacio interior.

Sin duda alguna, los dibujos del Cénotaphe à Newton y los de la Bibliothèque Nationale confrontados con sus referencias, ponen de manifiesto que, al igual que Palladio, Boullée desarrolló sus intenciones proyectuales y, por tanto, la abstracción de las ideas que representan los dibujos; también, denotan la noción de innovación a partir del estudio e interpretación de sus fuentes. Pero, sobre todo, tales dibujos explican visualmente no sólo los argumentos aquí expuestos, sino también la cualidad sistemática de los dibujos arquitectónicos que, como imágenes, revelan la asimilación clásica-humanista de Boullée.



19. Étienne-Louis Boullée, *Bibliothèque Nationale*, vista-perspectiva interior de la sala de lectura de la biblioteca, 1784, tomado de Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture* (vid supra n. 9), 62. Bibliothèque Nationale de Paris, HA 56, núm. 36.

Conclusiones

En *Architecture: Essai sur l'art*, Boullée definió la arquitectura como producto de la mente, al considerar la *idea* y la imagen de la *forma* como conceptos del proyecto. En ese sentido, se centró, en particular, en el proceso creativo para la composición de la *belleza* de la *forma* y el espacio arquitectónico fundamentado en los principios de la naturaleza, a partir de lo cual definió los preceptos constitutivos del diseño. Sin embargo, como se advirtió, la definición del proceso creativo como actividad mental y vinculada de manera estrecha con los principios de la naturaleza, no fue una concepción nueva en el contexto teórico de Boullée, sino una característica de la teoría arquitectónica del Renacimiento italiano derivada de la Antigüedad, donde se establecieron principios y razonamientos sistemáticos de la *forma* como proceso intelectual y creativo. Esto lleva a considerar que Boullée debe leerse desde la complejidad inherente de la teoría de la *forma* clásica interpretada en el Renacimiento italiano en conexión con la teoría humanista del *disegno*. En ese sentido, los

pasajes seleccionados permitieron un entendimiento de la correspondencia conceptual entre la teoría arquitectónica de Vitruvio, Palladio y Boullée, e hicieron posible articular el legado del proceso creativo de la *forma* clásica, así como de los principios y conceptos que se relacionan con dicho proceso y su interpretación en la teoría del siglo XVIII en Francia, para revelar la concepción epistemológica, racional, estética y geométrica de la *forma* boulleana.

Lo que interesa resaltar aquí es que la trascendencia de Palladio en Boullée se refiere no sólo a la concepción clásica-humanista de la *forma* arquitectónica, sino también al enfoque teórico-proyectual de Palladio a partir de la tradicional relación imagen-texto que llevó a cabo de forma sistemática en el *corpus* arquitectónico de *I Quattro libri*, el cual fue el punto de partida para divulgar sus *ideas* y arquitectura como *exemplum* del proceso de diseño en el Cinquecento. Al seguir esta línea de pensamiento, se intentó reconstruir la similitud del proceso creativo de Palladio y Boullée en torno a sus dibujos. Por un lado, el análisis de los dibujos del Panteón de Palladio permitió comprender de manera clara la concepción palladiana de la *forma* clásica en función de la dialéctica pensamiento-imagen que caracteriza y se expresa en dichos dibujos y los propone como ejemplo para nuevas lecturas y maneras de interpretación. A su vez, hizo posible explicar el valor de la interrelación humanista de *forma-disegno* en términos del proceso compositivo. Por el otro, el examen de los dibujos de los proyectos del Cénotaphé à Newton y de la Bibliothèque Nationale complementó el estudio de los planteamientos teóricos de Boullée y se pudo establecer, en dichos proyectos, tanto la aplicación de los principios vitruvianos renovados por el humanismo renacentista, como su interpretación conceptual de la *forma* clásica del Panteón y de la Basílica, e incluso de la pintura de Rafael. De esta manera, tales proyectos, que implican conceptos teóricos, pueden considerarse paradigmáticos, en lo que concierne a la continuidad en la arquitectura del siglo XVIII, de una relación entre la Antigüedad clásica, el Renacimiento italiano y Boullée. Esto permitió vislumbrar, desde la perspectiva del diálogo entre la tradición y la innovación, cómo las *formas* arquitectónicas a partir de la reflexión crítica de la teoría y el dibujo arquitectónico, como expresión de conceptos abstractos, trascienden, se transforman y se renuevan a lo largo de tiempos y espacios culturales diferentes. ❀

N.B. Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.