

TRANSFORMACIONES CULTURALES: LA ARQUITECTURA NEOCLASICA, 1750-1900

La arquitectura del Neoclasicismo surgió al parecer de dos corrientes distintas, pero emparentadas, que transformaron radicalmente la relación entre el hombre y la naturaleza. La primera fue un aumento repentino de la capacidad humana para ejercer su control sobre la naturaleza, que a mediados del siglo XV había comenzado a superar las barreras técnicas del Renacimiento. La segunda fue un giro fundamental en la naturaleza de la conciencia humana -en respuesta a los cambios cruciales que estaban teniendo lugar en la sociedad que dio origen a una nueva formación cultural igualmente adecuada para los estilos de vida de la aristocracia en declive y de la burguesía en ascenso, Mientras que los cambios tecnológicos llevaron a unas nuevas infraestructuras y a la explotación de una creciente capacidad productiva, el cambio en la conciencia humana dio paso a nuevas categorías del conocimiento y a una clase de pensamiento historicista tan reflexivo que cuestionaba incluso su propia identidad. Los primeros, fundados en la ciencia, se hicieron realidad inmediatamente en las extensas obras de carreteras y canales de los siglos XVII y XVIII, y dieron origen a nuevas instituciones de carácter técnico como la École des Ponts et Chaussées de París, fundada en 1747: el segundo provocó la aparición de las disciplinas humanistas de la Ilustración, incluidas las obras pioneras de la sociología, la estética, la historia y la arqueología modernas: *De l'esprit des lois* (1748), de Montesquieu; *Aesthetica* (1750), de Baumgarten; *Le siècle de Louis XIV* (1751), de Voltaire; y *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), de Winckelmann.

La excesiva elaboración del lenguaje arquitectónico de los interiores rococó del Ancien Régime y la secularización del pensamiento de la Ilustración obligó a los arquitectos del siglo XVIII, por entonces conscientes ya de la naturaleza incipiente e inestable de su momento histórico, a buscar un estilo auténtico mediante una revaluación de la Antigüedad. Su motivación no consistía simplemente en copiar a los antiguos, sino en acatar los principios sobre los que su trabajo se había basado. La investigación arqueológica que surgió de este impulso pronto llevó a una ardua controversia: ¿en cuál de las cuatro culturas mediterráneas -egipcia, etrusca, griega y romana deberían buscar un estilo auténtico?

Una de las primeras consecuencias de esta nueva valoración del mundo antiguo fue la ampliación del itinerario del ya tradicional Grand Tour más allá de los confines de Roma, para estudiar así en su periferia aquellas culturas en las que, según Vitruvio, se había basado la arquitectura romana. El descubrimiento y la excavación de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya durante la primera mitad del siglo XVIII alentó las expediciones aún más lejanas, y pronto se hicieron visitas a los asentamientos antiguos de los griegos, tanto en Sicilia como en la propia Grecia. El legado vitruviano del Renacimiento —el catecismo del Clasicismo debía confrontarse entonces con las ruinas reales. Los dibujos acotados que se publicaron en las décadas de 1750 y 1760 —*Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), de Julien-David Le Roy; *Antiquities of Athens* (1762), de James Stuart y Nicholas Revett; y la documentación del palacio de Diocleciano en Split (1764), de Robert Adam y Charles-Louis Clérissseau— atestiguan la intensidad con la que se seguían estos

estudios. Fue la defensa por parte de Le Roy de la arquitectura griega como origen del "estilo auténtico" lo que provocó la ira chovinista del arquitecto y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi.

El libro de Piranesi *Della magnificenza ed architettura de' romani*, de 1761, era un ataque directo a la polémica planteada por Le Roy: afirmaba no sólo que los etruscos habían precedido a los griegos, sino que, junto con sus sucesores los romanos, habían elevado la arquitectura a un mayor nivel de refinamiento. La única prueba que pudo aportar en apoyo de su declaración eran las escasas construcciones etruscas que habían sobrevivido a los saqueos de Roma -tumbas y obras de ingeniería-, y fueron éstas las que al parecer orientaron el resto de su carrera en una dirección tan extraordinaria. En una colección tras otra de grabados, fue representando el lado oscuro de esa sensación ya calificada por Edmund Burke en 1757 como "lo sublime": ese terror sosegado inducido por la contemplación del gran tamaño, la extremada antigüedad y el desmoronamiento. Estas cualidades adquirieron toda su fuerza en la obra de Piranesi e través de la infinita grandeza de las imágenes que plasmaba. Sin embargo, esas nostálgicas imágenes clásicas eran tratadas "como ha observado Manfredo Tafuri «como un mito a combatir... como meros fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinantes de un "orden" en decadencia», Entre su libro *Parere su l'architettura*, de 1765, y sus grabados de Paestum, publicados después de su muerte en 1778, Piranesi abandonó la verosimilitud arquitectónica y dio rienda suelta a su imaginación. En una publicación tras otra, culminadas en su extravagantemente exótico trabajo de ornamentación interior de 1769, se entregó a las manipulaciones alucinatorias de la forma historicista, Indiferente a la distinción prohelénica de Winckelmann entre belleza innata y ornamento gratuito, sus delirantes invenciones ejercieron una atracción irresistible sobre sus contemporáneos, y los interiores grecorromanos de los hermanos Adam eran en gran medida deudores de los vuelos de su imaginación.

En Inglaterra -donde el Rococó nunca había sido aceptado del todo el impulso para redimir los excesos del Barroco encontró su primera expresión en el palladianismo iniciado por lord Burlington, si bien algo de este mismo espíritu purgativo puede detectarse en las últimas obras de Nicholas Hawksmoor en Castle Howard. Sin embargo, a finales de la década de 1750, los británicos ya estaban completando asiduamente su formación en la propia Roma, donde, entre 1750 y 1765, se podía encontrar como residentes a los principales defensores del Neoclasicismo, desde el prorromano y proetrusco Piranesi a los progriegos Winckelmann y Le Roy, cuya influencia estaba aún por llegar. Entre el contingente británico se hallaban James Go ya en 1758, y el joven George Dance, que nada más regresar a Londres en 1765 diseñó la prisión de Newgate, una construcción superficialmente piranesiana cuya rigurosa organización muy bien podía estar en deuda con las teorías neopalladianas de las proporciones formuladas por Robert Morris. El desarrollo definitivo del Neoclasicismo británico llegó inicialmente con la obra de John Soane, discípulo de Dance, que sintetizó con un nivel notable diversas influencias provenientes de Piranesi, Adam, Dance e incluso del Barroco inglés. La causa del Greek revival o revitalización del estilo griega fue más tarde popularizada por Thomas Hope, cuyo libro *Household Furniture and Interior Decoration* (1807)

permitió cantar con una versión británica del 'estilo imperio' napoleónico, por entonces en proceso de creación por parte de Percier y Fontaine,

Nada más lejos de la experiencia británica que el desarrollo teórico que acompañó a la aparición del Neoclasicismo en Francia. La temprana conciencia del carácter relativo de la cultura a finales del siglo XVII impulsó a Claude Perrault a poner en duda la validez de las proporciones vitruvianas tal como habían sido heredadas y depuradas a través de la teoría clásica. Por el contrario, Perrault elaboró su tesis de la belleza positiva y de la belleza arbitraria, otorgando a la primera el papel normativo de la estandarización y la perfección, y a la segunda esa función expresiva que puede ser requerida por una circunstancia o un carácter particulares.

Este desafío a la ortodoxia vitruviana fue compilado por el abate Jean-Louis de Cordemoy en su libro *Nouveau Traité de toute l'architecture* (1706), en el que reemplazaba los atributos vitruvianos de la arquitectura —es decir, utilitas, firmitas y venustas (utilidad, solidez y belleza) por su tríada propia: *ordonnance*, *distribution* y *bienséance*. Mientras que sus dos primeras categorías se referían a la correcta proporción de los órdenes clásicos y a su apropiada disposición, la tercera introducía la noción de decoro, con la cual Cordemoy advertía contra la inadecuada aplicación de los elementos clásicos u honoríficos a las construcciones utilitarias o comerciales. Así pues, además de mostrarse crítico con el Barroco que era el último estilo público retórico del Ancien Régime, el *Traité* de Cordemoy anticipaba la preocupación de Jacques-François Blondel por la expresión formal apropiada y por una fisonomía diferenciada para adaptarse al variable carácter social de los distintos tipos de edificios. En esa época ya se empezaba a afrontar la articulación de una sociedad mucho más compleja. Aparte de insistir en la aplicación juiciosa de los elementos clásicos, a Cordemoy le preocupaba su pureza geométrica. Como reacción en contra de algunos recursos barrocos tales como el intercolumnado irregular, los frontones partidos y las columnas salomónicas. También la ornamentación había de someterse a la adecuación, y Cordemoy — anticipándose en doscientos años al célebre escrito de Adolf Loos *Ornament und Verbrechen* ('Ornamento y delito') argumentaba que muchos edificios no requerían ningún tipo de ornamento. Sus preferencias eran la mampostería sin columnas y las construcciones ortogonales. Para él, la columna exenta era la esencia de la pura arquitectura, tal como había quedado patente en la catedral gótica y en el templo griego.

El abate Laugier, en su libro *Essai sur l'architecture* (1753), reinterpretó a Cordemoy propugnando una arquitectura universal y "natural": la "cabaña primitiva" original, compuesta de cuatro troncos de árbol que soportaban una rustica cubierta a dos aguas. Siguiendo a Cordemoy, defendía esta forma primaria como la base de una especie de construcción gótica transformada en clásica en la que no habría ni arcos ni pilastras ni pedestales ni ningún otro tipo de articulación formal, y en la que los intersticios entre las columnas serían tan acristalados como fuera posible.

Esta construcción '*traslúcida' se hizo realidad en la iglesia de Ste-Geneviève de París, de Jacques-Germain Soufflot, comenzada en 1755. Soufflot que en 1750 había sido uno de los primeros arquitectos en visitar los templos dóricos de Paestum estaba decidido a recrear la ligereza, la espaciosidad y las proporciones de la arquitectura gótica a base de elementos clásicos, por no decir romanos. Con este objetivo, adoptó una planta de cruz griega, con la nave central y las laterales formadas por un sistema de cúpulas rebajadas y arcos semicirculares apoyados en un peristilo interior continuo.

La labor de integrar la teoría de Cordemoy y la obra magna de Soufflot para formar la tradición académica francesa recayó en Jacques Francois Blondel, quien, tras abrir su escuela de arquitectura en la Rue de la Harpe en 1743, se convirtió en el maestro de esa generación de arquitectos denominados 'visionarios' que incluía a Étienne-Louis Boullée, Jacques Gondouin, Pierre Patte, Marie-Joseph Peyre, JeanBaptiste Rondelet y Claude-Nicolas Ledoux, probablemente el más visionario de todos. Blondel estableció sus principales preceptos relativos a la composición, el tipo y el carácter en su Cours d'architecture, publicado entre 1750 y 1770. Su diseño de iglesia ideal, incluido en el segundo volumen del Cours, estaba emparentado con Ste-Geneviève y presentaba de modo prominente un frente representativo, al tiempo que articulaba cada elemento interior como parte de un sistema espacial continuo cuyas vistas infinitas evocaban el sentido de lo sublime. Este proyecto de iglesia insinuaba ya la sencillez y la grandeza que iban a inspirar las obras de muchos de sus alumnos, sobre todo Boullée, quien a partir de 1772 dedicó su vida a proyectar edificios tan vastos que hacían imposible su realización.

Además de representar el carácter social de sus creaciones de acuerdo con las enseñanzas de Blondel, Boullée evocaba las emociones sublimes del terror y el sosiego mediante la grandeza de sus concepciones. Influida por el libro Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations (1780), de Le Camus de Mezières, comenzó a desarrollar su genere terrible, en el que la inmensidad de la visión y la desornamentada pureza geométrica de la forma monumental se combina de tal forma que provocan el regocijo y la ansiedad. Más que ningún otro arquitecto de la ilustración, Boullée estaba obsesionado con la capacidad de la luz para evocar la presencia de lo divino. Esta intención es evidente en la neblina diáfana y soleada que ilumina el interior de su 'Métropole' o Iglesia metropolitana, compuesta en parte siguiendo el modelo de Ste-Geneviève. Una luz similar se plasma en la vasta esfera de mampostería de su proyecto para el cenotafio de Isaac Newton, donde, de noche, una hoguera se suspendería en medio del espacio para representar el sol, mientras que de día se apagaba para mostrar la ilusión del firmamento producida al brillar la luz diurna a través de los muros perforados de la esfera.

Aunque los sentimientos políticos de Boullée eran sólidamente republicanos, siempre se dedicó obsesivamente a imaginar los monumentos de cierto estado omnipotente consagrado al culto del Ser Supremo. Al contrario que Ledoux, no se sentía impresionado por las utopías rurales descentralizadas de Morelly o JeanJacques Rousseau. Pese a ello, su influencia en Europa posrevolucionaria fue considerable, primordialmente gracias a la actividad de su discípulo Jean-

Nicolas-Louis Durand, que redujo sus extravagantes ideas a una tipología edificatoria normativa y económica, expuesta en su libro *Précis des leçons données à l'École Polytechnique* (1802-1809).

Tras quince años de desórdenes milenarios, la era napoleónica requería construcciones útiles de grandeza y autoridad adecuadas, con la condición de que toda ella pudiera lograrse del modo más barato posible. Durand, el primer tutor de arquitectura de la *École Polytechnique*, trató de establecer una metodología edificatoria universal -el equivalente arquitectónico del Código Napoleónico mediante la cual pudieran crearse construcciones económicas y adecuadas gracias a la permutación modular de unos tipos fijos de plantas y varios alzados alternativos. De este modo, la obsesión de Boullée por los vastos volúmenes platónicos se explotaba como un medio para conseguir un carácter adecuado a un precio razonable. Las críticas de Durand a Ste-Geneviève, por ejemplo, con sus 206 columnas y 612 metros de muros, le indujeron a hacer una contrapropuesta para un templo circular con una superficie semejante, que necesitaría tan sólo 112 columnas y 248 metros de muros: una considerable economía, con la cual, según él, se habría alcanzado un aura mucho más impresionante.

Ledoux, después de que su carrera quedase truncada por la Revolución, volvió a desarrollar durante su encarcelamiento el proyecto de las salinas que había construido para Luis XVI en Arc-et-Senans entre 1773 y 1779. Amplió la forma semicircular de este conjunto para formar el corazón representativo de su ciudad ideal de Chaux, publicada en 1804 bajo el título *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. La propia salina semi circular - que convirtió en el centro oval de su ciudad, puede considerarse uno de primeros ensayos en el campo de la arquitectura industrial, en la medida en que integraba conscientemente las unidades productivas con los alojamientos de los obreros. Cada elemento de este conjunto fisiocrático se modeló de acuerdo con su carácter. Así, las naves para la evaporación de la sal, situadas en el eje transversal, tenían cubiertas muy altas, al modo de los edificios agrícolas, y un acabado de sillería lisa con aderezos almohadillados; en cambio, la casa del director, colocada en el centro, presentaba cubiertas bajas y frontones, tenía todos sus muros almohadillados y estaba adornada con pórticos clásicos. Aquí y allá los muros de las naves de la sal y de las casas de los obreros mostraban relieves de grotescos borbotones de agua petrificada, que no sólo simbolizaban la solución salina de la que dependía la empresa, sino que indicaban también que el sistema productivo y la fuerza de trabajo tenían un rango similar dentro del proceso.

Desarrollando de un modo ficticio esta restringida tipología para incluir todas las instituciones de su ciudad ideal, Ledoux amplió la idea de una "fisonomía" arquitectónica para simbolizar la intención social de sus formas, por lo demás abstractas. Los significados se establecen bien sea mediante símbolos convencionales (como los haces que evocan la justicia y la unidad en el edificio de los juzgados, el llamado *Pacifère*), o bien por isomorfismo (como en el caso del *Oikéma*, con planta en forma de pene). Esta última construcción estaba dedicada al libertinaje, y su curioso propósito social era inducir a la virtud mediante la saciedad sexual.

Todo un mundo separa la permutación racional de los elementos clásicos heredados, tal como la formuló Durand, de la reconstitución arbitraria pero purgativa de las partes clásicas fragmentadas, plasmada por Ledoux en los fieltos que diseñó para París entre 1785 y 1789. Estas barreras estaban tan desvinculadas de la cultura de su época como las idealizadas instituciones de Chaux.

Con su gradual demolición después de 1789, tuvieron el mismo destino que el perímetro aduanero, abstracto e impopular, que pretendían administrar, el Enceinte des Fermiers Généraux, del que se decía: «Le mur murant Paris rend Paris murmurant». Tras la Revolución, la evolución del Neoclasicismo fue en gran medida inseparable de la necesidad de albergar las nuevas instituciones de la sociedad burguesa y de representar la aparición del nuevo estado republicano. El hecho de que estas fuerzas se decidieran inicialmente por el compromiso de la monarquía constitucional apenas quita mérito al papel que el Neoclasicismo desempeñó en la formación del estilo imperialista burgués. La creación del style empire de Napoleón III en París, y de la francófila Kulturnation de Federico II en Berlín no son sino manifestaciones distintas de la misma tendencia cultural. El primero usaba de modo ecléctico motivos antiguos -ya fuesen romanos, griegos o egipcios para crear la herencia instantánea de una dinastía republicana: un estilo que se plasmó significativamente en los teatrales interiores entoldados de las campañas napoleónicas y en los compactos adornos romanos de su ciudad capital, como la calle Rivoli y el arco de Carrousel, de Percier y Fontaine, y la columna de la plaza Vendôme, de Gondouin, dedicada a la Grande Armée, el ejército napoleónico. En Alemania, esta tendencia se hizo patente por vez primera en la puerta de Brandenburgo, de Carl Gotthard Langhans, construida como entrada occidental a Berlín en 1793; y en el diseño de Friedrich Gilly para un monumento a Federico el Grande, de 1797. Las formas primarias de Ledoux sirvieron de inspiración a Gilly para emular la severidad del dórico, haciéndose eco así del poder arcaico del movimiento Sturm und Drang en la literatura alemana. Al igual que su coetáneo Friedrich Weinbrenner, Gilly concibió una civilización primitiva y espartana, de elevados valores morales, con la que exaltar el mito del estado ideal prusiano. Su notable monumento habría adoptado la forma de una acrópolis artificial en la Leipzigerplatz. A este templo se habría entrado desde Potsdam a través de un rechoncho arco triunfal rematado por una quadriga.

Colega y sucesor de Gilly, el arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel mostró inicialmente su entusiasmo por el Gótico no gracias a Berlín o París, sino a su propia experiencia personal con las catedrales italianas. Sin embargo, tras la derrota de Napoleón en 1815, este gusto romántico quedó su gran medida eclipsado por la necesidad de encontrar una expresión apropiada para el triunfo del nacionalismo prusiano. La combinación de idealismo político y pericia militar parecía exigir un retorno a lo clásico. En todo caso, éste era el estilo que ligó a Schinkel no sólo con Gilly, sino también con Durand, en la creación de sus obras maestras en Berlín: la Neue Wache, de 1816; la Schauspielhaus, de 1821; y el Altes Museum, de 1830. Si bien los dos primeros edificios (el cuerpo de guardia y el teatro) muestran rasgos característicos del estilo maduro de Schinkel las esquinas macizas de uno, y las alas con parteluces del otro-, la influencia de Durand se revela con más claridad en el museo, que tiene una planta prototípica de esta clase de edificios extraída del Précis y partida en dos: una transformación en la que se conservan la rotonda central, el peristilo y los patios, al tiempo que se eliminan las alas laterales (véase página 239). Aunque la ancha escalinata de entrada, el peristilo, y las águilas y los Dioscuros de la cubierta simbolizan las

aspiraciones culturales del estado prusiano, Schinkel se apartó de los métodos tipológicos y representativos de Durand para crear una articulación espacial de delicadeza y potencia extraordinarias, ya que el extenso peristilo da paso a un pórtico estrecho que contiene una escalera simétrica de acceso y su descansillo (una disposición que sería recordada por Mies van der Rohe). La corriente principal del Neoclasicismo de Blondel tuvo su continuidad a mediados del siglo XIX en la carrera de Henri Labrouste, que había estudiado en la École des Beaux-Arts (la institución heredera la Académie Royale d'Architecture después de la Revolución) con Léon Vaudoyer, éste a su vez discípulo de Peyre. Tras ganar el Prix de Rome en 1824, Labrouste pasó los cinco años siguientes en la Academia Francesa de la capital italiana, dedicando gran parte de su tiempo en Italia a estudiar los templos griegos de Paestum. Inspirado por la obra de Jakob-Ignaz Hittorff, Labrouste fue de los primeros en afirmar que aquellas construcciones habían estado originariamente cubiertas de briantes colores. Esto, y su insistencia en la primacía de la estructura y en que todo ornamento derivaba de la construcción, le llevó a entrar en conflicto con las autoridades tras la inauguración de su propio taller en 1830.

En 1840 Labrouste fue nombrado arquitecto de la biblioteca de Ste-Geneviève de Paris, que se había creado para albergar parte de las colecciones embargadas por el estado francés en 1789. Basado aparentemente en un proyecto de Boullée para una biblioteca en el palacio Mazarin, de 1785, el diseño de Labrouste consiste en un muro perimétrico de libros que encierra un espacio rectilíneo y que sostiene un techo abovedado, de estructura metálica, dividido en dos mitades y apoyado además en una fila de columnas de hierro elevadas en el eje central.

Este racionalismo estructural fue depurado aún más en la sala central de lectura y el almacén de libros de varios pisos construido con piezas de hierro forjado y fundición. Abandonando hasta la última traza de historicismo, Labrouste diseñó este último espacio como una jaula iluminada cenitalmente, en la que la luz se filtra hacia abajo atravesando la plataforma de hierro desde la cubierta hasta la planta inferior. Aunque esta solución derivaba de la sala de lectura y el almacén de libros, ambos de hierro fundido, construidos en 1854 por Sydney Smirke en el patio del neoclásico Museo Británico de Robert Smirke, la forma precisa de su ejecución trajo consigo una nueva estética cuya potencial no iba a hacerse realidad hasta las obras constructivistas del siglo XX.

El tramo central del siglo XIX fue testigo de la división de la herencia neoclásica en dos líneas de desarrollo estrechamente relacionadas: el "clasicismo estructural" de Labrouste y el "clasicismo romántico" de Schinkel. Ambas "escuelas" se enfrentaron con la misma proliferación decimonónica de nuevas instituciones y hubieron de responder igualmente a la tarea de crear nuevos tipos edificatorios. Diferían ampliamente en el modo de alcanzar estas cualidades representativas: los clasicistas estructurales tendían a enfatizar la estructura (línea seguida por Cordemoy, Laugier y Soufflot), mientras que los clasicistas románticos tendían a acentuar el carácter fisonómico de la propia forma (línea seguida por Ledoux, Boullée y Giltz). La primera "escuela" se concentró más bien en tipos como prisiones, hospitales y estaciones de ferrocarril,

como en el caso de figuras como E.-J. Gilbert y F.-A. Duquesney (diseñador de la Gare de Est de París, de 1852), mientras que la segunda se orientó más bien hacia las construcciones representativas, como los museos y bibliotecas universitarias de C.R. Cockerell en Inglaterra o los monumentos más grandiosos erigidos por Leo von Klenze en Alemania (sobre todo ese Walhalla sumamente romántico completado en Ratisbona en 1842),

Desde el punto de vista de la teoría, el clasicismo estructural comenzó con el *Traité de l'art de bâtir* (1802), de Rondelet, y culminó al final del siglo con los escritos del ingeniero Auguste Choisy, en particular su *Histoire de l'architecture* (1899). Para Choisy, la esencia de la arquitectura es la construcción, y todas las transformaciones estilísticas son simplemente la consecuencia lógica del progreso técnico. «Alardear del Art Nouveau es ignorar todas las enseñanzas de la historia. Así no es como vieran la luz los grandes estilos del pasado. Fue en las sugerencias de la construcción donde los arquitectos de las grandes épocas artísticas encontraron su verdadera inspiración.» Choisy ilustró la determinación estructural de su *Histoire* con proyecciones axonométricas que revelaban la esencia de un tipo de forma en una única imagen gráfica que incluía la planta, la sección y el alzado. Como ha observado Reyner Banham, estas ilustraciones objetivas reducen a una pura abstracción la arquitectura que representan, y fue esto, unido a la cantidad de información que sintetizan, lo que las hizo tan atractivas para los pioneros del Movimiento Moderno de principios del siglo XX.

El énfasis que la historia de Choisy ponía en las arquitecturas griega y gótica era la racionalización de finales del siglo XIX de ese ideal greco-gótico formulado por vez primera más de cien años antes por Cordemoy. Esta traslación de la construcción gótica a la sintaxis clásica, planteada en el siglo XVIII, encontró un paralelo en la descripción hecha por Choisy del orden dórico como una construcción de madera traspasada a piedra. Justamente esa trasposición va a ser puesta en práctica por Auguste Perret, discípulo de Choisy, que insistía en modelar los detalles de sus construcciones de hormigón armado según las costumbres de las estructuras de madera tradicionales.

Racionalista estructural hasta la médula, Choisy fue capaz, no obstante, de responder a la sensibilidad romántica cuando escribió de la Acrópolis: «Los griegos no imaginan nunca un edificio independientemente del lugar que le presta marco y de los edificios que lo rodean. (...) Cada motivo arquitectónico considerado independientemente es simétrico, pero está tratado como un paisaje donde únicamente se ponderan las masas.»

Esta noción pintoresca del equilibrio parcialmente simétrico resultaría tan ajena a las enseñanzas de las Beaux-Arts como lo era con respecto al enfoque politécnico de Durand. En efecto, tendría un atractivo limitado para Julien Guadet, quien, en las conferencias recopiladas en su libro *Éléments et théorie de l'architecture* (1902), trató de establecer un planteamiento normativo para la composición de edificios a partir de elementos técnicamente actualizados, dispuestos en la

medida de lo posible de acuerdo con la tradición de la composición axial. A través de las enseñanzas de Guadet en la École des Beaux-Arts, y gracias a su influencia en sus alumnos Auguste Perret y Tony Garnier, los principios de la composición clásica “elementalista” fueron transmitidos a los arquitectos pioneros del siglo XX.