

Santos y del Apocalipsis. No están dispuestos en secuencia continua, sino que se encuentran diseminados por las cuatro pandas del claustro.



#### Capiteles historiados:

a) PANDA oeste (de norte a sur): Sacrificio de Isaac, Glorificación o triunfo de la Cruz; Daniel en el foso de los leones y anuncio de los pastores; Resurrección de Lázaro; Consagración por el profeta Samuel; las Bienaventuranzas; Caín y Abel; ¿Ascensión de Alejandro? y David y Goliat.

b) PANDA sur (de oeste a este): Festín de Herodes y decapitación de San Juan; La ciudad de Babilonia y Sueño de Nabucodonosor.

*Claustro. PANDA este y sur:* Martirio de san Esteban; David y los músicos; La ciudad de Jerusalén; El pozo del abismo; Símbolos de los Evangelistas; La cananea y el centurión; El buen samaritano; Las tentaciones de Cristo; Visión de san Juan en Patmos; La transfiguración; Encarcelamiento y liberación de san Pedro y Bautizo de Cristo.

a) PANDA este (de sur a norte): Sansón y el león; Martirio de san Pedro y san Pablo; El pecado original; ¿Martirio de san Lorenzo?; El lavatorio de los pies; Lázaro y el rico Epulón; Las bodas de Caná; Adoración de los Reyes y Matanza de los inocentes; Martirio de san Saturnino; Martirio de san Fructuoso, Augurio y Eulogio; La Anunciación y Visitación.

b) PANDA norte (de oeste a este): Dos milagros de san Benito; San Pedro cura a un paralítico; La corte celestial; La pesca milagrosa; Daniel en el foso de los leones y el profeta Habacuc; ¿Llegada de las cruzadas a Jerusalén?; Símbolos de los Evangelistas; Los tres jóvenes hebreos en el horno; Historia de San Martín; Jesús y la samaritana.

En este claustro, la vista se llena de belleza y armonía, la emoción te inunda y el alma se regocija. Recórrelo en silencio y escucha lo que esas piedras narran. *Si las piedras hablaran...*

#### Bibliografía

- DELA HAYE, REGIS (PDF 2012): *Apogée de Moissac*. Maastricht/Moissac.  
 DURLIAT, MARCEL (1969): *Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac*. In: Cahiers de civilisation médiévale n.º48, Octubre-Diciembre 1969, pp 349-364. Persée.  
 DURLIAT, MARCEL y CATTIN, E. (1996): *Le abbaye de Moissac*. Éditions Ouest France.  
 SCHELLES, MAURICE (2005): *Visitar la abadía de Moissac*. Editions Sud Ouest.



## BERNINI EN PARÍS

### *El origen de la arquitectura moderna*

Por

ANTONIO SÁSETA VELÁZQUEZ

Arquitecto

¿Por qué la moda es cómo es?

La arquitectura es idónea para representar «grandes valores» del sistema dominante, pero éste tiene muchas otras necesidades representativas y se expresa en todos los campos de la existencia. Esta galaxia de representaciones universales del sistema social, en un momento histórico, es lo que, extrayendo el término del mundo de la costura, llamamos MODA.

La moda es un particular conjunto de máquinas expresivas que se extienden a todas las actividades sociales y representan la estructura ideológica de una época. Esto no tiene nada de particular, lo intrigante para el arquitecto es cómo la moda se manifiesta en moda arquitectónica. ¿Por qué la moda se

formaliza de esa particular manera? ¿Por qué se eligen en cada momento unas formas y no otras del infinito posible? ¿Qué asociaciones se producen en el imaginario de una época con respecto a esas formas particulares y por qué?

Con el concepto *moda arquitectónica* nos referimos a una determinada forma de hacer y pensar la arquitectura en un tiempo determinado, el concepto incluirá todas las tendencias y expresiones de una época, también las que explícitamente vayan contra esa «moda» e incluso las que sean inconscientes de ella.

En todos los tiempos la moda ha sido la expresión del sistema de dominio, pero que la moda tenga esa particular manera

expresiva, que en un momento histórico se utilicen simultáneamente unas determinadas formas o anti-formas, es un fenómeno cuyo origen se nos presenta casi siempre casuístico, fortuito y arbitrario. El pensamiento colectivo de cualquier época es consistente, sus formas de representación son aleatorias. Si vemos la arquitectura moderna como una moda (algunos hablan de *estilo*, otros de *anti-estilo*) ésta arranca de situaciones que parecen producto de la casualidad. El arte de la Arquitectura hunde sus cimientos en arenas movedizas.

### 1665

En Madrid agoniza un chivo sesentón (Felipe IV), beato y pusilánime, en las últimas, y a su muerte va a ser nombrado rey un niño deforme y embrujado.

En París reina Luis XIV de Borbón. Tiene 27 años y es rey desde hace 22. En brillante contraste con el oscuro chivo, es amante de la danza y el teatro (fig. 1), el ballet y la nueva ópera francesa que está inventando su genial músico de familia Jean-Batiste Lully. Le llaman *el Grande*, *el Sol*, desafortunado mote ya que morirá viejo, con 77 años, a causa precisamente de las quemaduras producidas por ese sol maldito.



1. LUIS XIV EN EL PAPEL PRINCIPAL DE APOLO, EN EL BALLET DE LA NUIT, DE LULLY. 1653

Mientras que el rey sol se entretiene disfrazándose de dios olímpico (fig. 2), el poder ha estado primeramente en manos de Mazarino, clérigo, confesor y valido de la reina madre. Su política centralista y autoritaria pondrá a gran parte de la nobleza y al mismo pueblo de París contra el rey y su familia, que escapan, por poco, del linchamiento. De aquel susto

de la Fronda, cuando Luis tenía 10 años de edad, no se va a recuperar nunca y el rey siente verdadera aversión hacia la ciudad del Sena.



2. LUIS XIV Y SU FAMILIA EN EL OLIMPO REAL. JEAN NOCRET, 1670

Desde 1661 detenta el poder el antiguo administrador de Mazarino, Jean-Baptiste Colbert. Banquero, comerciante, excelente gestor de cuentas, va a ser el que prevea al rey de los fondos necesarios para sus extravagancias a cuenta de la extorsión y expropiación de fondos a los magnates del clan rival. Consigue desenmascarar los negocios sucios de su antecesor ministro de finanzas Fouquet y con la ayuda de D'Artagnan lo detiene, lo encierra y hace asesinar en los calabozos de la Bastilla.

Colbert se convierte ahora en el personaje central de la historia. Nos encontramos en un periodo de emergencia de una nueva clase, la burguesía mercantilista, con intereses enfrentados a los de la anterior clase dominante, la nobleza feudal y eclesiástica. Esta guerra entre burguesía y nobleza, que acompaña el nacimiento del capitalismo moderno, determinará el pensamiento de la época y la arquitectura no será ajena a ella.

La política de Colbert va a favorecer los intereses de la burguesía emergente. Las medidas proteccionistas, el control estatal de la economía, el nacionalismo centralista por encima de regionalismos y municipalidades, construyen un estado totalitario y absoluto que se distancia de la Iglesia en sus definiciones (aunque usará de sus estratagemas teológicas) y satisface la vanidad y afán de venganza del rijoso joven rey.

Esa nueva clase burguesa trae un nuevo pensamiento, tanto en Francia como en Inglaterra y el resto de Europa, es la idea representada por el grito de guerra de la Royal Society: *NULLIUS IN VERBA*. La Iglesia ya no es la autoridad, ahora se impone la ciencia, la experimentación, la observación de la naturaleza, la medida, la verdad. Están vivos Newton, Huygens, Hooke, Boyle, Cassini, Spinoza, es la generación que a partir de Descartes inventará el *racionalismo*, origen del pensamiento moderno.

Colbert consigue fondos suficientes para la corona, acabando con la deuda del estado, y mercedes y privilegios económicos para sus amigos, a los que su política proteccionista asegura sus negocios. Sabe rodearse de un grupo de cortesanos, banqueros, industriales y prósperos burgueses, y como hombre de su tiempo, amante de la ciencia y el arte, también forman parte de su clan hombres de ciencia y artistas para los cuales organiza fundaciones e instituciones. En 1663 funda la Academia de las Inscripciones y Buenas Letras, en 1667 el Observatorio de París y en 1671 la Academia de Arquitectura.

Diplomático y psicólogo, Colbert sabe cómo halagar al rey y propone la reforma y adecuación del Palacio Real, el Louvre, pero como al rey, maldita la gracia que le hacía vivir en París a la que odiaba, simultáneamente inicia la construcción del verdadero palacio en Versalles. Allí se construirá, al dictado de los caprichos de las amantes del rey, el mayor y

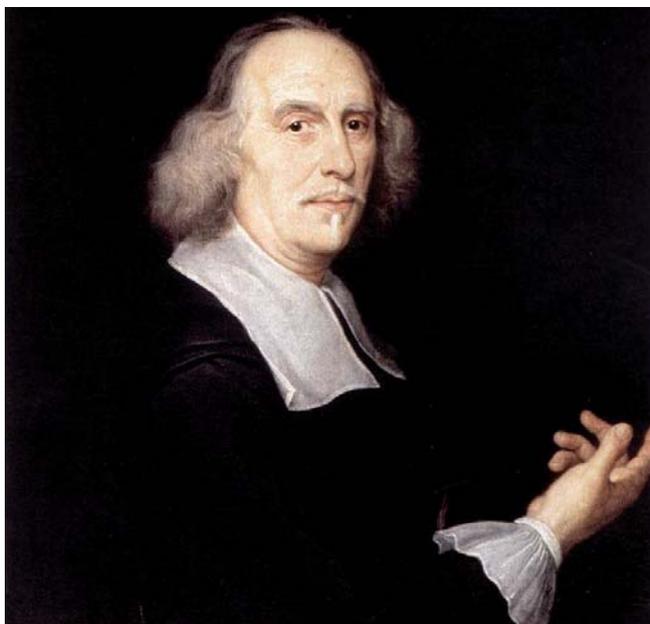
más influyente palacio de Europa, el edificio que va a servir de modelo secular y cuyos trazados, paradójicamente, serán la guía del urbanismo moderno reformista.

¿Cómo se explica el interés en el Louvre si al rey no le gustaba como vivienda? Sospechamos que Colbert tenía planes secretos para el uso del edificio renovado, el palacio será pronto sede de las academias y centro de exposiciones anuales de pintura y escultura antes de convertirse, finalmente, en museo, el 8 de Brumario de 1793, por decisión revolucionaria.

Parece como si Colbert hubiera querido construir un palacio no para el placer como el del rey sino un edificio para significar su obra, su idea, lo que él representaba. Será el palacio de la ciencia y del arte, el Palacio del Racionalismo.

Se organiza un concurso internacional para la remodelación del Louvre y son invitados tres franceses: Jean Marot, Pierre Cottard y François le Vau y cuatro italianos: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, y un tal Candiani, al parecer un espía francés.

Bernini con 67 años viaja de Roma a París.



3. GIAN LORENZO BERNINI. BACCICCO (1665)



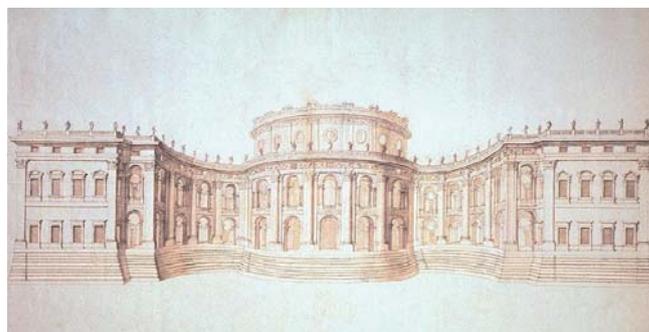
4. LUIS XIV. BERNINI 1665

Bernini, invitado por Colbert, llega a París como el favorito y es recibido principescamente. El gran artista, amado de siete papas, ha sido «cedido» por Alejandro VII, el pontífice humanista, amante de las artes.

Nada más llegar realiza un busto del rey, obra con la que inventa la escultura moderna (fig. 4).

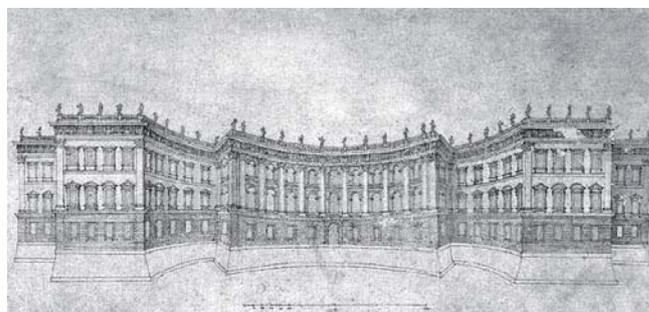
Pero el *cavaliere* es demasiado orgulloso, rodeado de funcionarios y burócratas, no cesa de criticar todo lo francés, ponderando como única y superior arquitectura la romana.

Bernini proyecta un edificio magnífico, esplendoroso, exuberante, lleno de sensuales curvas (fig. 5). Es el arte de un maestro en la cumbre de su carrera. Su personal proyecto es un delirio dionisiaco de libertad creativa.

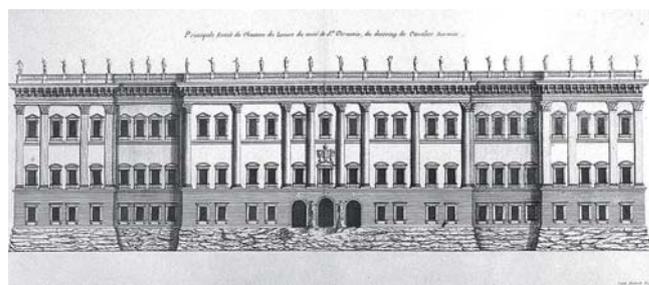


5. BERNINI. PALACIO DEL LOUVRE. FACHADA ORIENTAL. PRIMER PROYECTO. 1664. CABINET DES DESSINS. MUSEO DEL LOUVRE

Sea por el desinterés del rey, por los problemas burocráticos, por las condiciones concretas de nacionalismo y chauvinismo que se vivían en Francia o por el mismo difícil carácter del arquitecto, el caso es que el proyecto no termina de gustar y tiene que desarrollar otros dos proyectos más, cada uno menos expresivo que el anterior, hasta dibujar finalmente una solución ortogonal, sin curvas, lisa, paralelepípedica. Esta tercera versión va a terminar inspirando la solución final (fig. 6,7).



6. BERNINI. PALACIO DEL LOUVRE. SEGUNDO PROYECTO. 1665. FACHADA ORIENTAL. STATENS KONSTMUSEER, STOCKHOLM



7. BERNINI. PALACIO DEL LOUVRE. TERCER PROYECTO. 1665. FACHADA ORIENTAL. METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

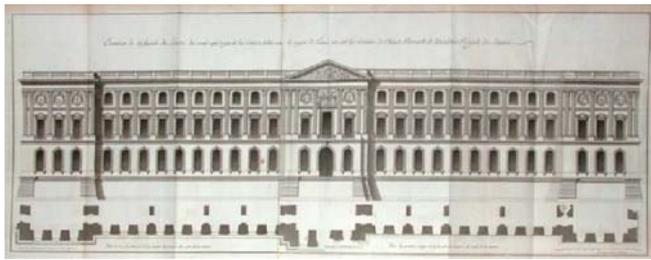
Ya apareció el «aire de familia», esa denotación de simplicidad, de pureza que tienen las formas cúbicas y las repeticiones geométricas.

Bernini permanece seis meses en París y debe volver a Roma aburrido de los funcionarios franceses. Ya sólo construirá una tumba para su señor Alejandro VII; en ella esculpe

un esqueleto, signo de la Muerte, quizás premonición de su propio final.

En París no se aclaran y en 1667 se forma una comisión para redactar el proyecto definitivo. La forman: Louis Le Vau, hermano de François, consejero, secretario y primer arquitecto del rey, Charles le Braun, antiguo sicario de Richelieu, ahora manufacturero, primer pintor del rey y director de la Academia de Pintura y Escultura fundada por Colbert, y Claude Perrault, amigo personal del ministro, arquitecto, físico, médico, naturalista y hermano de Charles el autor de *Caperucita Roja, la Cenicienta o la Bella Durmiente*.

Estos tres cortesanos, funcionarios, burócratas y hombres de su tiempo elaboran dos proyectos y se termina eligiendo la versión de Perrault inspirada en el tercer proyecto de Bernini (fig. 8), rematada por el orden gigante de las columnas pareadas diseñado por Le Vau.



8. CLAUDE PERRAULT. PALACIO DEL LOUVRE. FACHADA ORIENTAL

Finalmente los amigos íntimos del ministro diseñarán la imagen arquitectónica del Racionalismo (fig. 9).



9. LOUVRE. FACHADA ORIENTAL

¿Cómo va a ser esta arquitectura que representará el monstruo ateo del pensamiento moderno?

La moda arquitectónica que parte iconológicamente del Louvre será llamada Clasicismo.

La guerra entre la burguesía moderna y la Iglesia y la nobleza feudal se representa en arquitectura por una huida y desprecio del arte gótico. Mas éste, secretamente y por sus ventajas constructivas, no se abandona, sólo se camufla, se enmascara. Las configuraciones estructurales góticas son disfrazadas con formalizaciones y *revivals* greco-romanos.

Surge así la arquitectura clasicista como una mezcla bastarda de gótico y tradición barroca. El gótico proporciona el meollo compositivo y constructivo (lo que en el s. XX se llamará el *ALMA* del edificio) pero se disfraza, se oculta, se camufla con fachadas teatrales, formalizaciones añadidas que siguen la tradición que inició Andrea Palladio.

La fachada oriental del Louvre es el origen de la moda moderna. Gótica en su concepción estructural, palladiana en la curiosa formalización pareada, y alienígena en la obsesiva repetición melismática. Este ritmo de huecos y macizos repetidos infinitamente, concebido en el tiempo de la invención del cálculo infinitesimal, esta integral congelada en piedra, es el antepasado que lega el «aire de familia», la forma particular de esa moda arquitectónica que transformándose llegará hasta nuestros días.

La historia occidental del último milenio ha sido la historia del nacimiento, desarrollo y plenitud de la clase que hoy detenta la hegemonía. La hegemonía actual es el resultado de un largo proceso generativo, una continua y cruenta guerra entre clases dominantes. Esa lucha tiene su expresión en el arte y la cultura, y principalmente en la arquitectura.

La clase que aspira al poder expresa el nuevo pensamiento, la clase anterior se representa por un conjunto de valores establecidos, en el combate la nueva clase queda contaminada de ciertos valores ajenos al nuevo pensamiento y propios del imaginario de la anterior clase dominante. En el s. XIX, las contaminaciones feudales y teológicas del pensamiento burgués-capitalista se produjeron por el miedo causado por la aparición inesperada de un monstruo, una nueva clase cuyo destino era acabar con la sociedad de clases, el *proletariado*. Lo único que tuvieron en común el racionalista y el teólogo fue su odio al monstruo anti-clases.

La burguesía trae un pensamiento progresista pero sus representaciones quedan contaminadas con el ruido que producen los antiguos valores remanentes. En el s. XVII la burguesía mercantilista emergente lucha contra el anterior régimen hegemónico representado por la aristocracia feudal y la Iglesia, la burguesía es consecuencia y promotora de un nuevo sistema económico-productivo: el Capitalismo, y tiene un pensamiento nuevo, el Racionalismo y el Empirismo. Las diferencias nacionales producirán matices y variaciones pero el proceso es inevitablemente convergente, el capitalismo se hace trans-nacional y llegará a ser planetario.

El nuevo pensamiento burgués es rebelde y transgresor y se opone a las antiguas formas de pensar principalmente representadas por la Iglesia. El racionalismo es anticlerical.

La primera batalla importante que pierde Roma es contra el estado absolutista que prescinde de ella.

En arquitectura el antiguo régimen eclesiástico se representaba por el gótico y el barroco papal. En 1665 el Gótico es una tradición olvidada después de 200 años de Renacimiento, Manierismo y Barroco, pero extrañamente, se va a perpetuar (vivirá un periodo de resurrección en los siglos XIX y XX), quizás por sus cualidades constructivas y geométricas, más allá de sus contenidos iconográficos y formales cuyos significados se olvidarán. El concepto de *monumentalidad* es un atavismo romano-gótico que contaminará la arquitectura hasta nuestros días; precisamente el padre Laugier (¿el primer moderno?) admiraba la majestuosidad de las iglesias góticas.

En cuanto a la tradición clásica del Renacimiento y el Barroco, en 1665 la arquitectura está viviendo un tiempo de explosión creativa. Es posible que las clases dominantes pierdan su poder en medio de orgías dionisiacas, y orgiástica es la arquitectura que están promoviendo los papas en Roma.

En los siglos XVII y XVIII una pléyade de arquitectos va a desarrollar uno de los más brillantes episodios de la arquitectura europea, comparable al de las catedrales francesas del XII y el XIII o a los delirios arquitectónicos de los últimos 50 años.

En medio de la guerra de los Treinta Años, en Roma destacan dos arquitectos: Borromini por el partido español y Bernini por el partido francés, en los momentos orgiásticos de la arquitectura se concentran en el tiempo y el espacio las realizaciones más expresivas y exuberantes, representaciones de un dominio en vías de extinción. San Ivo alla Sapienza y San Carlos Borromeo de Borromini o la columnata de la plaza de San Pedro y la Escala Regia de Bernini son arquitecturas personales, enloquecidas, terminales; expresiones de una clase que huele a podrido, pero a la vez son la muestra de la libertad creativa, del riesgo y de la autonomía artística.

Casi ternura nos produce contemplar a Bernini (el artista) en París, rodeado de funcionarios, burócratas, racionalistas y adictos a la «verdad». Era imposible la sintonía.

En el primer proyecto para el Louvre el artista se expresa con total libertad creativa, el edificio propuesto manifiesta su consonancia entre pensamiento arquitectónico y propuesta a construir, el edificio representa a la propia arquitectura

en el ejercicio de la expresión libre, lejos de las reglas y las normas. El edificio es un organismo, el interior y el exterior se confunden en un todo, nada es prescindible, el proceso es más importante que las formas, lo principal es el texto, es un organismo parlante, es la cumbre, la cota más alta de la moda barroca, es el canto del cisne de la antigua moda. No podía haber acuerdo con una administración que se expresaba con palabras como: simplicidad, ciencia, razón, objetividad, utilidad, veracidad arquitectónica... aunque esto no fuera más que el comienzo de una retórica que aún hoy nos es familiar.

El segundo y tercer proyectos de Bernini son el resultado de un proceso de simplificación y distanciamiento, un intento de armonizar con el nuevo gusto, una tentativa para conseguir el encargo, y una traición del artista contra sí mismo o si lo prefieren un sacrificio de la libertad creativa bajo las presiones de la burocracia, vieja historia tan repetida desde entonces.

Inútil que la arquitectura que va a surgir como expresión del nuevo dominio venga contaminada por los aromas de los viejos artistas, para Bernini es inútil que se hable a su alrededor de gusto, subjetividad, percepción, nueva retórica a añadir a la anterior para componer el nuevo pensamiento arquitectónico, origen falaz del pensamiento moderno.

¿Podemos imaginarnos qué formalización habría tenido el Clasicismo si el Louvre se hubiera construido según el primer proyecto de Bernini?

Instalado opulentamente el rey en Versalles, el Louvre se convierte en la sede de la Academia, es el edificio madre donde se elabora el nuevo pensamiento arquitectónico, el edificio mismo se convierte en el icono, en el buque insignia, en la señal de la arquitectura racionalista, él representa el origen y el *no-va-más* de la moda arquitectónica que se ha llamado *Clasicismo*.

El tercer proyecto de Bernini, el más simplificado, naturalmente, es el que más gusta y sirve de inspiración (ya al margen del arquitecto) al proyecto definitivo, pero donde podría haber surgido un organismo vivo surge una monstruosidad.

El edificio se enajena en un ideal desdoblado en dos principios contradictorios, como la concepción idealista del ser humano desdoblado esquizofrénicamente en alma y cuerpo.

El cuerpo es prescindible, lo importante es el alma que se manifiesta en una estructura numérica, casi un intangible, un algo que se puede representar con relaciones geométricas, una esencia que se pretende tratable científicamente (al menos aritméticamente) esta esencia, pasado el tiempo, vendrá a llamarse tipo, y modelo, y estructura. El edificio es un ente sobrenatural, extraño, idealista, monstruoso, enajenado, con una contradicción interna entre interior y exterior, resultado de la propia enajenación de la clase dominante representada.

Enajenación y atavismos de la burguesía emergente, cuyas contaminaciones con la vieja ideología se manifiestan en la nueva arquitectura del naciente capitalismo. Aprovechando la diferenciación alma-cuerpo se intenta conciliar la doctrina heredada con la nueva sensibilidad, así, desde el origen, el pensamiento burgués nace sucio y bastardo. Las cristalinas representaciones del idealismo con que se concibe la espacialidad interna de los edificios son enmascaradas por las fachadas, por el espacio exterior, que se convierte en un decorado, en un añadido, la nueva arquitectura se disfraza para que sea más fácilmente asimilada con códigos y valores conocidos: *los órdenes clásicos*.

El padre Laugier, mucho después, nos propone que el genio se someta a leyes y sea gobernado por ellas, hipócritamente dice que los principios y reglas se encuentran en la Naturaleza... para en seguida mostrarnos que, en realidad, naturaleza es la tradición de los órdenes arquitectónicos, convertidos ya en repertorio convencional para la selección de formas.

El Louvre, la casa madre de la Academia, resultado del espíritu racionalista de la clase burguesa, va a ser el punto de partida de una moda arquitectónica que llega hasta nuestros días. En el Louvre se inventa el alma de la arquitectura... y el ORNAMENTO.

La arquitectura moderna nace contradictoria. Esa ilusión de que el edificio es dos cosas, (algo así como alma y cuerpo) tendrá consecuencias muy diversas. La enajenación de lo exterior (la fachada) y su tratamiento inventarial producirá un retroceso ideológico que regirá toda la vida del espíritu académico, hasta convertir la arquitectura en la acción de elegir un decorado (disfraz) de un catálogo convencional que se le añade a un algo (el alma).

El principio convencionalista de la academia dará lugar en el siguiente siglo a una moda, transformación del anterior clasicismo, que se llegará a llamar, despectivamente, *Neo-clasicismo*. Se arrastrarán las contradicciones a lo largo del s. XIX a través de la práctica arbitraria de los estilos y su necesaria desaparición será el detonante de la arquitectura del s. XX, aunque la nueva burguesía tecnocrática, digna heredera de las contradicciones y atavismos de familia, resucitará el más puro idealismo en el *menos-es-más* del Estilo Internacional.

El descubrimiento del *alma* del edificio será un hallazgo que permitirá el reciclaje de las experiencias constructivas y estructurales del gótico, la misma generación del concepto de *estructura*, y cuando las fuerzas productivas lo permitan, la utilización de las nuevas tecnologías, y alma es lo que finalmente sólo va a quedar una vez que el ornamento sea considerado delito.

El interior, esa *alma* que se adivina en el Louvre, está regida por la geometría euclidiana, y esa numerología elemental es la que da el *aire de familia* de la arquitectura moderna.

Geometría simplificada, el reino del ángulo recto, no existen las curvas, y si, por mor de la propia alma, aparecen en los arbotantes góticos de San Pablo de Londres o en la sección catenaria del conoide portante de su cúpula, el arquitecto, avergonzado, inmediatamente las enmascara con inútiles y convencionales apósitos del repertorio oficial.

Las sensuales curvas de Bernini deben ser olvidadas, denostadas, despreciadas como el viejo régimen, la nueva situación elige lo ortogonal para su representación. Ortogonalidad que se reproduce en la moda hijastra del neo-clasicismo, desarrollando el periodo quizás más horrendo de la arquitectura occidental, lo rectangular es heredado y reutilizado por el espíritu nacionalista alemán (fig. 10) y llega así por tradición familiar a los creadores de la arquitectura moderna del s. XX, se exalta en el *menos-es-más*, asociando lo recto con lo *menos*, (¿es que lo curvo es más?) y termina sus días con el Estilo Internacional (fig. 11).

De los dos principios originales (alma y cuerpo, o lo imprescindible y lo prescindible, o esencia-espacio puro y decoración-ornamento) para el pensamiento de la arquitectura moderna sólo va a quedar el alma, simplificación, optimización (de beneficios), mínimos recursos (qué acertado parece hablar de lo *menos*) y ortogonalidad. Trescientos años de modernidad para llegar a nuestra ciudad de cajas de zapatos, y ¿toda esta larga historia originada sólo por el mal carácter de Bernini?

La visión orgánica de Bernini no pudo vencer a la visión enajenada de Perrault, la enajenación idealista en la concepción del edificio marcará la arquitectura hasta nuestros tiempos, y sigue.

Pero el espíritu de Bernini no murió definitivamente y hemos sido y somos testigos de una larga y enconada lucha entre Dionisos y Apolo, entre lo curvo y lo recto.

El Clasicismo y su posterior secuela convencional el Neo-clasicismo representan más de doscientos años de moda arquitectónica y son la expresión de la ideología y de las originales características pasionales de la nueva clase emergente: la burguesía capitalista. Esta clase accede a la hegemonía en el s. XVII y a través de múltiples y sucesivas transformaciones domina hasta la actualidad, con vocación de acentuar su dominio en el futuro.

Si llamamos arquitectura moderna la que se produce desde el diecisiete hasta hoy, esta es hija y compañera del capitalismo. Todas sus fases y tendencias son paralelas a la continua