

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rafael Serrano Sáseta

Universidad de Sevilla / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
rsaseta@us.es

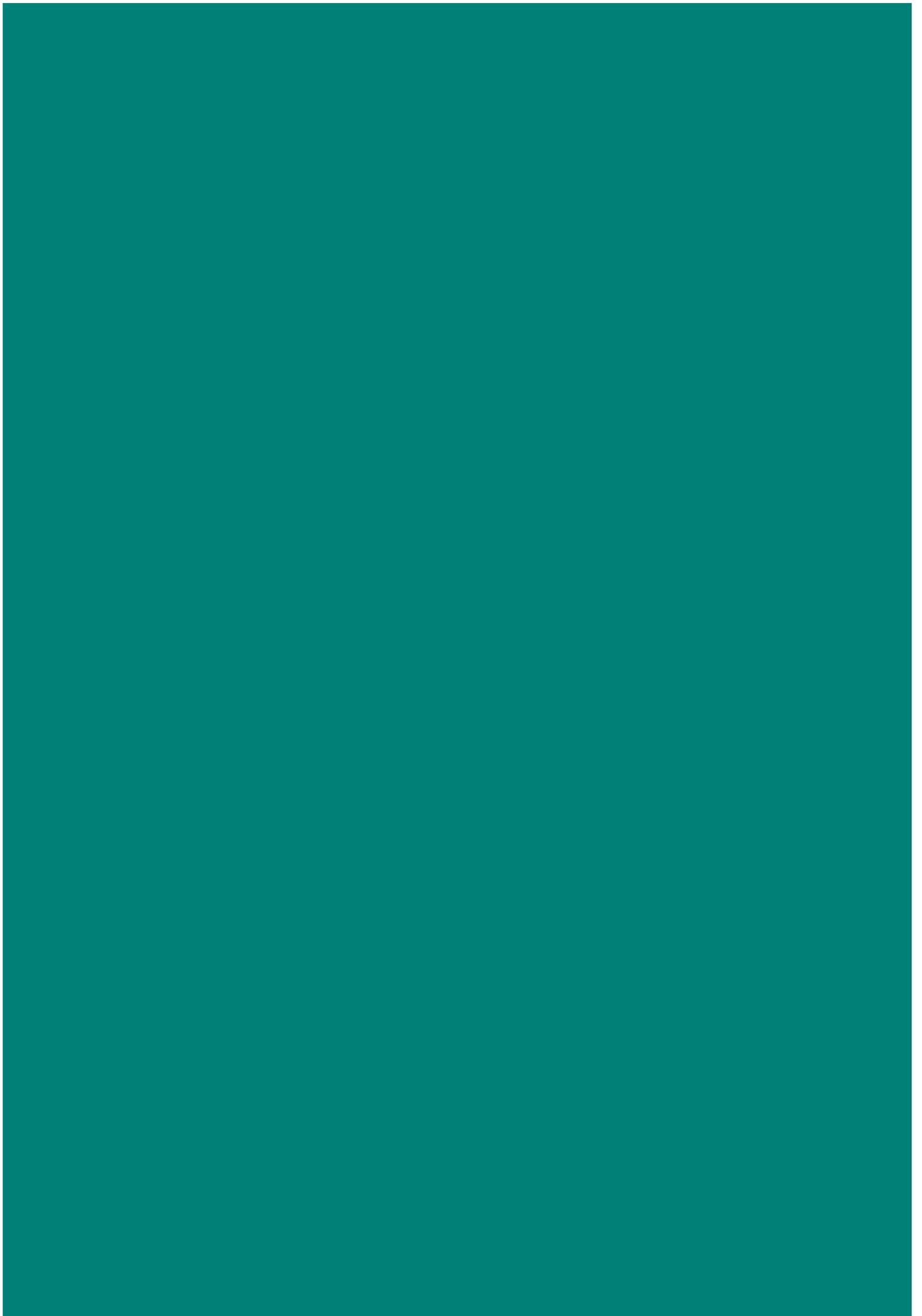
La montaña como arquitectura en ciertos edificios efímeros barrocos y posbarrocos / The mountain shape in architecture: some cases in ephemeral baroque and postbaroque buildings

Analizando las formas inspiradas en la montaña en cierta arquitectura efímera barroca y posbarroca, podemos diferenciar dos grandes categorías: la montaña-edificio y el edificio-montaña. La primera es un edificio con un interior “arquitectónico” y un exterior que podría ser el sueño de una arquitectura sin los límites impuestos por las formas geométricas simples. El segundo es un edificio en el que el orden arquitectónico y el “desorden” rocoso se combinan al exterior aspirando a una compleja unidad compositiva. En ambos casos observamos los intentos de la experimentación formal de la época por incorporar el vocabulario de lo rocoso y de lo informe, en representación de la idea de Naturaleza, al soporte de la arquitectura del orden, que representa a la Cultura.

This article analyzes the forms that are inspired by the mountain in a certain ephemeral baroque and post-baroque architecture. We came to differentiate two major categories: the « mountain-building » and the « building-mountain ». The former is a building with an “architectural” interior and an exterior that could be the dream of an architecture without the limits imposed by simple geometric shapes. The latter is a building in which the architectural order and the “no-order” of the rock elements are combined. This produces an exterior image that aspires to complex compositional unification. In both cases we observe the attempts of the formal experimentation of the time to incorporate the vocabulary of “the amorphous mountain”, which represents the idea of Nature, to the ground of the order’s architecture, which represents the Culture.

Barroco, Montaña, China, rústico, efímero, fiesta /// Baroque, Mountains, China, Rustic, Ephemeral, festivity

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 20/06/2019



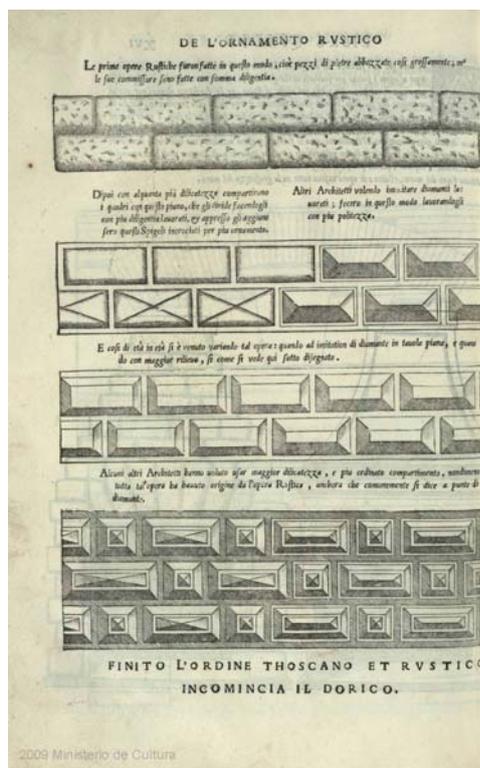
«...la Montaña es el vínculo entre la Tierra y el Cielo. Su cima única llega al mundo de la eternidad, y su base se ramifica en contrafuertes múltiples en el mundo de los mortales.» (René Daumal, *Le Mont Analogue*)¹

Ciertas culturas arquitectónicas elucubran con la posibilidad de un edificio sometido a las leyes formales de la montaña. Esta tendencia a ver el proyecto del edificio desde la metáfora formal de lo montañoso, pediría un análisis histórico en profundidad del que este artículo solo desarrollará algunos aspectos correspondientes a la sensibilidad barroca y posbarroca. La presencia de las formas montañosas en esta arquitectura, y en realidad en cualquiera, es bastante marginal, por no decir inexistente, si la rastreamos como forma permanente y en el contexto urbano. Sin embargo, el margen es algo mayor y más sustancioso si analizamos el corpus de arquitecturas efímeras, en las que tanto se prodigan aquellas sensibilidades.

En el seno de la ciudad barroca, dar orden arquitectónico al objeto edificio significaría evitar en todo lo posible su semejanza con el amontonamiento informe que produce la ley orogénica. El perfil del edificio representativo se sometería a una cierta codificación, mientras que las formas en desorden de la montaña propondrían precisamente un desafío a las formas previstas por ese orden. Al perfil de la montaña construida lo vemos alzarse en zonas marginales de la producción arquitectónica, como artificio de lo natural en el jardín² o como aparato simbólico de contraste en la ciudad clásica. La autoridad del orden, entendido como *canon*, como *symmetria* como *proportion*, tal y como establecen los fundamentos clásicos de la disciplina arquitectónica, se reserva lo más visible y durable del ámbito construido. Pese a la posibilidad de ciertas lecturas que

1. «...la Montagne est le lien entre la Terre et le Ciel. Son sommet unique touche au monde de l'éternité, et sa base se ramifie en contreforts multiples dans le monde des mortels.» (René DAUMAL, *Le Mont Analogue*, edición de Gallimard, 1981. Daumal murió en 1944, dejando este texto inacabado.
2. «Le jardin, lieu de l'hétérotopie par excellence», dice Monique Mosser (MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI au XVIII siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 379-406.

Fig. 01. Página en la que se representa el “ornamento rústico” en *Los Siete Libros de la Arquitectura* de Sebastiano Serlio, obra publicada entre 1537 y 1551. (B.N.E.)



colocan al edificio-montaña como idealización formal³ ¿no subyace en ese perfil amorfo y sin ley la crítica evidente a la corrección y a la autoridad de la “academia”? Un debate teórico-práctico sobre dicha problemática se identifica ya en época manierista, a lo largo del siglo XVI.⁴ Frente a la hegemonía del orden, cobra atención progresiva ese otro universo alternativo de la naturaleza informe o “libre de estructura”, lo que para Antifonte de Atenas supone cierto substrato elemental del mundo que él denomina *arrythmiston*⁵. El repliegue del hilemorfismo aristotélico, es decir, la preeminencia de la forma sobre la materia, ya que ninguna materia es concebible sin forma, tendrá algunas consecuencias importantes sobre la praxis arquitectónica post-renacentista.

En el contexto de la “alta arquitectura urbana”, lo informe será aceptado, pero solo como un posible tratamiento superficial del volumen académico que debía ser el edificio permanente. Así es como aparecería un concepto ornamental como el de “lo rústico”. A partir de 1537, los elementos de lo rústico se querrán llevar a la misma categoría que las formas ornamentales cultas cuando, en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio aparezca el “orden rústico” aparejado al toscano y precediendo al dórico. (fig. 01)

3. Piénsese, por ejemplo, en la aplicación que tiene la montaña en el imaginario de la Revolución Francesa. Cfr. MOSSER, Monique “Le temple et la montagne : Généalogie d’un décor de fête révolutionnaire”. En: *Revue de l’Art*, nº 83, 1989, p. 21-35. OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. París: Gallimard, 1976.
4. FALGUIERE, Patricia. *Le Maniérisme: Une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. París: Gallimard, 2004.
5. Aristóteles explica esta idea de Antifonte de Atenas en su *Física*, Libro II, Capítulo 1, 193a.

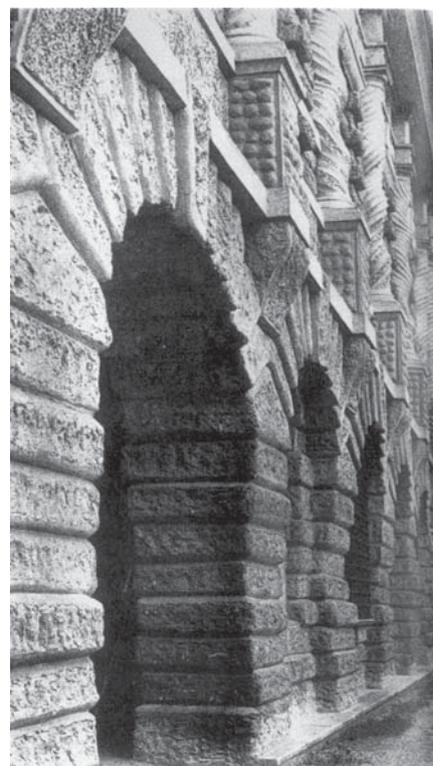
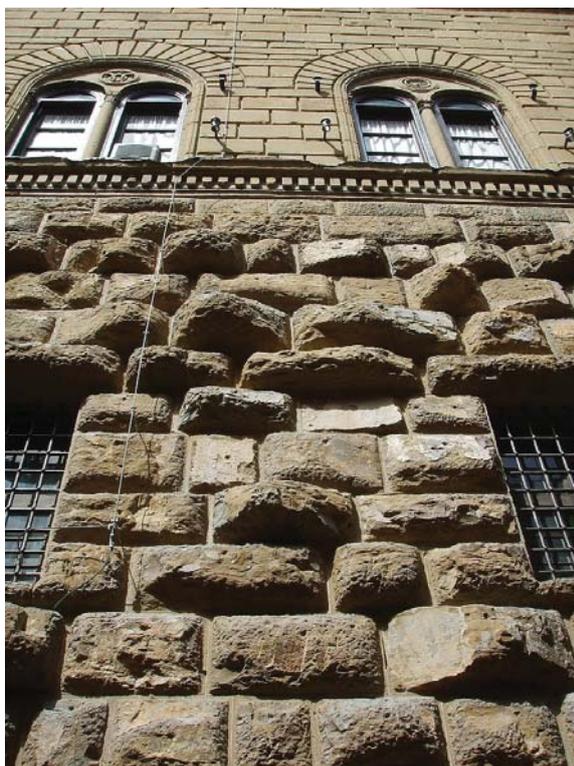


Fig. 02. Almohadillado rústico en el Palacio Medici-Riccardi (Florencia, Michelozzo di Bartolomeo, 1444)
(Imagen de Sailko: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_medici_riccardi_bugnato_01.JPG)

Fig. 03. Loggia della rustica, Palacio Ducal de Mantua, (Giulio Romano, 1526-1534). (FALGUIÈRES, Patricia. "Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes", Op. cit.)

En los grandes palacios florentinos del siglo xv ya se hacía alarde de tales prácticas. (fig. 02) Son ejemplos en los que el orden (*canon, symmetria, proportion... rythmos*) sigue imponiendo, no obstante, el perfil prismático general del edificio. De 1526 a 1534 construye el arquitecto Giulio Romano su obra inaugural, el Palacio del Té de Mantua, en el que Ernst Gombrich ve un avance hacia distorsiones más comprometidas de ese perfil⁶. La forma "desordenada" puede ser entendida como una crítica de las aspiraciones de estabilidad y de eternidad en las que insiste la arquitectura normalizada. La apariencia de desorden y de complejidad puede dar a entender que la forma se encuentra "en tránsito", abierta, inacabada, constantemente amenazada por el cambio e incluso por la desaparición, en un flujo dependiente del tiempo que desvela la ingenuidad en la búsqueda de la forma ideal⁷. (fig. 03)

Ya no es solo la textura lo que se retoma de la idea de la roca, sino algo aún más esencial quizás: Frente a la imposición clásica, función apolínea, del perfil de la montaña interesa la idea dionisiaca del desmoronamiento, del equilibrio precario, de la apariencia de inestabilidad. La escritura de la roca y de la montaña es la que permite la representación arquitectónica del tiempo, como agente que deshace lo construido, inspirando la poética de la ruina.⁸

6. GOMBRICH, Ernst. "Zum Werke Giulio Romanos. I Der Palazzo del Te". En: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., VIII, 1934, p. 79-104. (Traducción italiana: "L'opera di Giulio Romano", en *Quaderni di Palazzo Te*, I, julio-diciembre 1984, Módena, p. 23-78.)

7. Si esas formas representan a la naturaleza, deberían ser las formas del movimiento. Aristóteles insiste en el segundo libro de la *Física* en que uno de los principios básicos de la naturaleza es el del movimiento.

8. Cfr. MORTIER, Roland. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Ginebra: Droz, 1974.

La arquitectura efímera con referencia a la montaña y las dos grandes categorías que pueden definirse

A lo largo de los siglos XVII y XVIII las monarquías absolutistas civiles y las autoridades eclesiásticas utilizarán el formato de la fiesta popular para publicitar convenientemente su poder. Se realizarán fiestas populares de índole diversa en el escenario de la ciudad, con el fin de celebrar todo tipo de matrimonios reales, nacimientos de príncipes, funerales de alto rango, victorias bélicas, fiestas anuales como la de Santa Rosalía en Palermo o como la fiesta anual de la China en Roma. El estudio de esta arquitectura ofrece cierta dificultad. Por la misma condición provisional de lo construido, la documentación gráfica no suele ser muy exhaustiva⁹. Existen no obstante inventarios temáticos acotados a determinados formatos festivos o a periodos temporales concretos, como el de la fiesta de la China.¹⁰

El fenómeno de la fiesta barroca y posbarroca, tal y como es reproducido en esos grabados, tuvo que conllevar una producción artística y arquitectónica de carácter efímero ingente y de sumo interés. Para estas fiestas, los arquitectos diseñan y construyen arcos del triunfo, catafalcos, decoraciones complementarias de los edificios institucionales, (conocidas como “adobos”) o las denominadas “máquinas pirotécnicas”¹¹. Estas máquinas son edificios de considerable tamaño, de madera y papel maché, desde los que se lanzan fuegos artificiales. Sin duda, la libertad en la experimentación formal de esas máquinas, destinadas a desaparecer bajo el fuego, es mucho mayor que en la construcción permanente. Analizando las máquinas para la fiesta de la China, Joseph Rykwert solo se detiene en tres de las diseñadas y construidas por uno de los grandes arquitectos del género: Louis-Joseph Le Lorrain: Aquellas que corresponden a las fiestas de los años 1745, 1746 y 1747, y no por otra razón que por lo que esos proyectos tienen de anticipadores de la sensibilidad neoclásica¹². Rykwert ve en la libertad de experimentación que permite el formato posibles ideas que

9. Algunos especialistas manejan los archivos de la Biblioteca Casanatense de Roma, en concreto el legajo 20 B I 17, “Raccolta Rarissima di tutte le Machine de Fuochi Artifiziali di Architettura incendiate in quell’Alma Città di Roma ne loro rispettivi Anni, e Tempi principiati. Dal 1722 a tutto il 1773, e proseguendo felicemente a tutto l’anno [...]. Inventate, Disegnate, ed incise dai più Celebri Autori Di Architettura, di Disegno, ed Incisura” (sic).

10. GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre “Macchine di gioia”. Apparati architettonici per fuochi d’artificio a Roma nel Settecento*. Milán: Charta, 1994. MOORE, John E. “Prints, Salami and Cheese : Savoring the Roman Festival of the China”. En: *The Art Bulletin*, diciembre 1995, vol. LXXVII, N° 4, p. 584-608. Moore explica con detalle la difusión de los grabados de arquitectura efímera entre las diplomacias europeas, así como su repercusión en el mundillo artístico y arquitectónico del momento. Existen trabajos de investigación muy específicos que hemos podido consultar, dedicados a fiestas puntuales concretas y a la arquitectura efímera de gran interés que produjeron, como aquella de 1687 en la que se celebró la recuperación de salud del Rey Sol. (CHIVA BELTRÁN, Juan. “Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687)”. En: *Potestas* n° 7, Universitat Jaume I, 2014, p. 121-145.)

11. Un catálogo comentado de los diferentes formatos de edificios o construcciones efímeras puede seguirse en FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L’effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del ‘600*. Roma: Bulzoni, 1978.

12. RYKWERT, Joseph. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1980. (He utilizado la versión en castellano: RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: G.G., 1982, p. 266-270)



Fig. 04. Segunda máquina de la China de 1750, representando al monte Vesubio. (Invención y diseño: Francisco Preciado de la Vega, arquitecto: Michelangelo Specchi). (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 116557 (57 N 10)»)



Fig. 05. Máquina pirotécnica para el festino de Santa Rosalía, en Palermo (1694). (DEL GIUDICE, M. *Succinta relazione del sontuoso aparato della cattedrale fatto in onore di Santa Rosalia l'anno 1694*. Palermo: Adamo, 1694; *Breve relazione del Carro Trionfale...* Palermo: Adamo, 1694. Citado en "7. Las fiestas de santa Rosalía, patrona de Palermo". En: MÍNGUEZ, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, CHIVA, Juan, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Op. cit.)

avanzan lo que está por venir. Le interesa menos la presencia puntual en esos proyectos de formas que podríamos calificar de "anti-clásicas", las que aluden al debate entre orden y desorden (entre forma y materia) y sus diferentes combinaciones, en ese dominio y en ese arco temporal. El mayor margen de experimentación formal no solo beneficiaría a la evolución cultural de la disciplina sino, posiblemente, a su transgresión, a su visión radicalmente crítica. Las bellas máquinas de Le Lorrain adelantaban un gusto nuevo. Pero la libertad de compromisos en el diseño permitía también introducir lo bizarro, como lo rocoso, de composición aparentemente desordenada, en el sueño de lo edificado. Es cierto que se trata de un fenómeno relativamente marginal. Ciñéndonos al caso de la China, por contar con un corpus de elementos bien identificado, de las 113 máquinas que contabilizamos en el inventario llevado a cabo por Mario Gori Sassoli¹³, solo unas treinta apelarian más o menos directamente en sus formas a expresiones arquitectónicas del "imaginario telúrico". Prima, desde luego, el ensayo académico valorado por Rykwert, pero ¿cabría extraer alguna lección sobre ese algo más de 25% de obras en las que afloran formas alternativas?

Tanto en esa treintena de máquinas para la fiesta de la China, como en el resto de la arquitectura efímera cotejada, se observa una sugerente diversidad de casos, producida por la proporción variable entre forma modelada en el orden y forma desatada en la búsqueda de la apariencia salvaje. Podemos ordenar esa casuística contemplando un abanico de casos que va desde la montaña-edificio, (figs. 04, 05 y 06) hasta el edificio reconocible como tal, pero con determinadas referencias rocosas. En estos últimos edificios, a los que denominaremos edificios-montaña, por contraposición a las montañas-edificio, veremos ciertas partes con apariencia de desorden no como añadidos, sino participando de pleno en la sustancia compositiva del edificio.

13. Cada año se construían dos máquinas, puesto que la fiesta duraba dos días, 22 y 23 de junio, coincidiendo con el día de San Pedro y San Pablo. La fiesta celebraba la renovación por parte de la monarquía napolitana de la secular ceremonia de presentación al papa del tributo en signo de vasallaje por la soberanía sobre el reino de las dos Sicilias. Con algunas interrupciones, esta fiesta, retomándose en 1722 con todos sus fastos (aunque su antigüedad es medieval), duró hasta 1787. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Op. cit.)

embargo, esta evidente artealización de la montaña, que podría decepcionar como remedo de la naturaleza, despertó entusiasmo como creación artística entre los visitantes de finales del siglo XVIII¹⁵. En este falso Vesubio... «Vemos un edificio sobre una extraña montaña, de exterior simple, pero de interior francamente magnífico, reflejando los fastos de Herculano...»¹⁶ Este volcán con puertas y ventanas es heredero de las máquinas pirotécnicas barrocas con forma de montaña.¹⁷ Mencionemos solo dos de los precedentes más significativos de entre los que se producen a lo largo del siglo XVII:

- En Milán, en 1630, se construye una máquina pirotécnica que pretende emular al monte Etna, aunque por el grabado que nos queda de dicha máquina, ese monte presenta una clara vocación de edificio o de volumen habitado. (fig. 08)¹⁸ No es tanto la representación fidedigna del accidente geográfico a escala, como el experimento de un edificio despojado de su constreñimiento cultural. Aunque sea habitado por Vulcano... ¿es posible el sueño de una arquitectura derivada de la matriz de la montaña, liberada del prejuicio geométrico y constructivo de lo prismático, de lo adintelado, y satisfaciendo, o aparentando satisfacer en todo lo posible, la función de refugio?
- Años más tarde¹⁹, se construye en Viena una montaña artificial horadada, como en el caso de Milán, casi vaciada, al modo de la formación rocosa bajo el obelisco en la Fontana dei Fiumi de Bernini²⁰ (fig. 18). En ese interior del edificio efímero, homologable en su arquitectura a

15. Artealizar : reproducir y valorar los elementos de la naturaleza con criterios artísticos independientes de la naturaleza misma. Cfr. ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997. BERTRAND, Claude y BERTRAND, George, “La nature-artefact : entre anthropisation et artialisation, l’expérience du système GTP (Géosystème-Territoire-Paysage)”. En: *L’Information géographique*, N° 3, 2014, vol. 78, Armand Colin, p. 10-25.

16. Son palabras del príncipe Charles-Joseph Emmanuel de Ligne extraídas del opúsculo de 1781 *Coup d’œil sur Belœil*, incluido en LIGNE, Charles-Joseph. *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires*. Tome 9. París: Hachette, 1975, p. 162-166

17. Fue visitado y al parecer incluso dibujado por Goethe, quien lo incluye en su novela *Las afinidades electivas*.

18. Para celebrar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y su primera esposa. *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla citta di Milano alli IV. Febraro MDCXXX Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milán, Melchior Malatesta, 1630. (RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Visiones de un imperio en fiesta*. Valencia: Fundación Carlos de Amberes, Generalitat Valenciana, 2016.)

19. Con motivo de la boda del emperador Leopoldo I con la Infanta Margarita Teresa de España en 1667. En el patio del palacio imperial tiene lugar una fiesta o *balletto a cavallo* (representación de *La Contesa dell’Aria e dell’Acqua*), que requiere la construcción de grandes carrozas y edificios efímeros. Entre ellos, cuatro que representan a cada uno de los elementos: agua, aire, tierra y fuego. La carroza del elemento tierra reproduce un pequeño jardín, mientras que es el carro del elemento fuego el que representa la montaña. (FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. “La contesa dell’Aria e dell’Acqua”. En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVII^e au XVIII^e siècle*. Op. cit.)

20. FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. *Ibid.* Ejemplo, el de esta fuente que, desde que se diese a conocer en 1651, se constituirá en referencia en varios aspectos que veremos más adelante.



Fig. 09. Montaña o volcán con la fragua de Vulcano en su interior, Viena, C. Pasetti, 1667. (FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. "La contesa dell'Aria e dell'Acqua". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle*. Op. cit.)

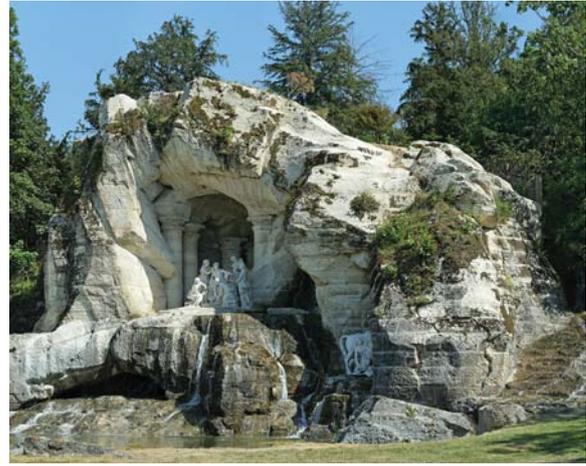


Fig. 10. *Bosquet des Bains d'Apollon*, Versailles, Hubert Robert, 1776-1778. (Autor: Collau) https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Parc_de_Versailles,_bosquet_des_Bains-d%27Apollon,_grotte_01.jpg

cualquier edificio de talleres, la montaña o el volcán edificado, alberga la fragua de Vulcano. (fig. 09) Se trata claramente de un edificio con ventanas, arcadas y puertas, al que se le ha dado forma exterior de montaña rocosa.

Cuando estas experiencias se combinan con los saberes de la gruta en la ciencia del jardín clásico obtenemos, de vuelta a la segunda mitad del siglo XVIII, ejemplos como el del *Bosquet des Bains d'Apollon*, obra que Hubert Robert realiza para Luis XVI en los jardines de Versailles. (fig. 10) No ya el acercamiento a la arquitectura de la caverna, sino la intuición asombrosa de un edificio con interior homologable, (obsérvense las columnas que sostienen el macizo rocoso en el interior de la gruta), como los talleres de Vulcano en Viena en 1651, y ofreciendo un volumen exterior para el que es inútil la plantilla formal académica sobre la que ha pivotado toda la historia de la arquitectura de los dos últimos siglos. Que la montaña sea un artefacto, que sea arquitectura formalmente transgresora más que remedo realista y obediente de la naturaleza, produciría engendros en los que interior y exterior se reparten las funciones expresivas. Podría aventurarse que de lo que se trata es de concebir, en el mismo seno de la montaña, un espacio interno expresando normalidad arquitectónica (ni la precariedad de la caverna, ni el exotismo de la gruta, sino columnas, bóvedas, construcción, sensación de habitabilidad...), que consagrarse el volumen amorfo y sin ley que se expresa al exterior como un modelo más en la tabla taxonómica de la arquitectura. La montaña como templo, como ideal histórico del oficio del arquitecto, es posiblemente lo que, entre otras cosas, expresa el frontón y la columnata clásica adosados a ese Templo de la Concordia de 1790. (fig. 11) A la montaña sagrada revolucionaria se le quiere dar el estatus que merece construyéndola con los atributos de la arquitectura más noble. La montaña, ni siquiera como un modelo arquitectónico más, sino como el de mayor prestigio.

El edificio sobre la montaña.

La metamorfosis naturaleza-arquitectura

Los ejemplos de arquitectura efímera barroca en los que no todo el perfil del volumen edificado responde a la lógica de la montaña, sino solo parcialmente, ofrecen incluso mayor interés. Frente a la arquitectura codificada, sostenemos que las formas rocosas y montañosas representan una

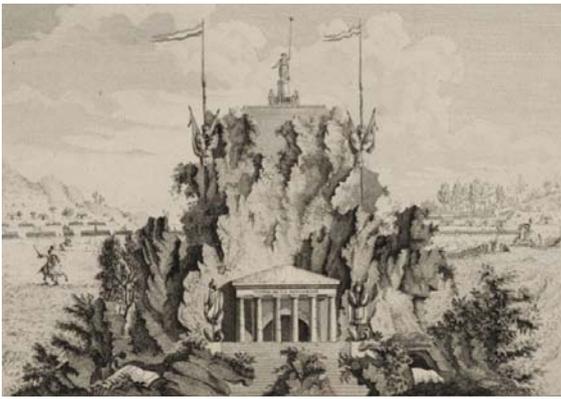


Fig. 11. Templo de la Concordia. Proyecto del arquitecto Cochet le Jeune, como arquitectura efímera para el *Camp de la Fédération* de la ciudad de Lyon, 1790. (Grabado de Pierre Gentot, Musée Carnavalet)



Fig. 12. Palacio de Montecitorio, G. L. Bernini, 1650-1655

aspiración a la absoluta libertad formal. Cuando aparecen las formas de la montaña y de lo rocoso descomponiendo el perfil convencional del edificio ¿En qué relación de poder o de primacía se sitúa lo clásico codificado respecto de lo transgresor? ¿Sería factible una casuística de esos modos de relación? En este punto necesitamos introducir el concepto de metamorfosis tal y como se utiliza en la filosofía del arte post-renacentista. Tras ocuparse de la presencia en las máquinas efímeras de elementos naturales como los árboles, el fuego, el agua o las nubes, Maurizio Fagiolo dell'Arco termina su capítulo con consideraciones generales sobre la representación de lo "rocoso" en estos edificios: «Las rocas que Bernini coloca como basamento en [...] el Palacio de Montecitorio [...] indican que ahí se pretende una metamorfosis (siempre con un fondo alegórico), entre arquitectura y naturaleza: por encima del brutalismo del mundo se alzaría la fuerza victoriosa de la razón arquitectónica, pero también se insinuaría el signo de la ruina y del paso inexorable del tiempo. En Montecitorio, [...] las rocas corroen las pilastras y los alféizares, dejando crecer la hierba para estimular la vuelta a un estado de ruina salvaje.»²¹ (fig. 12)

El fragmento nos sitúa frente a dos de los grados de relación entre el edificio-edificio y el edificio-montaña: En primer lugar, el énfasis de la jerarquía. Lo de arriba, el tholos o el templete que remata el falso montículo en las *fabriques* de los jardines europeos, es la razón culta resultante de la metamorfosis de la naturaleza grosera. Un vector vertical ascendente organiza la relación entre montículo y coronación. En segundo lugar, una relación mucho más desproporcionada entre las partes de aspecto rocoso y desordenado y los elementos cultos, algo que vemos en algunas máquinas de la China, en las que fragmentos rocosos parecerían sugerir la

21. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1978, p. 176.

Fig. 13. Primera máquina de la China de 1732, Nicola Michetti. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 37388 (35 H 14)»).

Fig. 14. Templo de la Igualdad, 1794, François-Alexis Bonnet. (Musée Carnavalet)

Fig. 15. Máquina pirotécnica para la celebración del nacimiento del Delfín, 1781, Louis-Gustave Taraval. (Elisha Whittelsey Collection, Metropolitan Museum of Art de Nueva York)



descomposición de las formas puras²². Estudiémoslos con mayor detalle: la primera modalidad es quizás la más frecuente, la que hereda la mentalidad ilustrada casi intacta, aunque ofrece a su vez variaciones de interés. ¿Qué ejemplo gráfico elegir como el más significativo? Si de lo que se trata es de dar con una cierta proporción tectónica entre montaña que soporta y arquitectura soportada, quizás tendríamos que ir a la primera máquina de la China de 1732, obra del arquitecto Nicola Michetti. (fig. 13)

22. Recordemos la importancia de este formato festivo barroco para la producción de arquitectura efímera. Esta fiesta romana duraba dos días, 22 y 23 de junio, coincidiendo con el día de San Pedro y San Pablo, por lo que cada año se construían dos “máquinas” o edificios efímeros para el lanzamiento de fuegos artificiales y su destrucción bajo el fuego. Esta fiesta celebraba la renovación por parte de la monarquía napolitana de la secular ceremonia de presentación al papa del tributo en signo de vasallaje por la soberanía sobre el reino de las dos Sicilias. Con algunas interrupciones, retomándose en 1722 con todos sus fastos (aunque su antigüedad es medieval), duró hasta 1787. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Milán: Charta, 1994.)

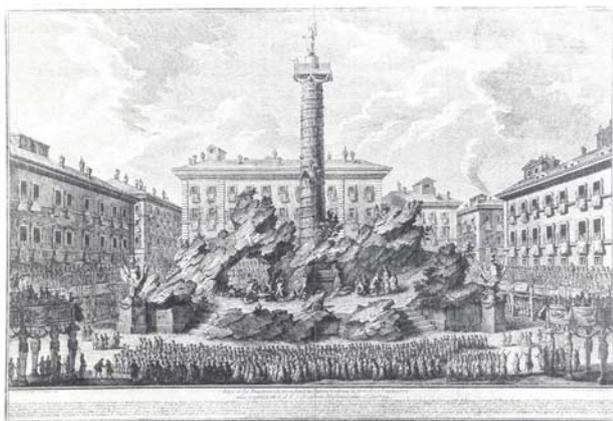


Fig. 16. Máquina pirotécnica en honor a Maximiliano de Austria en la plaza Colonna de Roma, 1775, Pietro Camporesi il Vecchio. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, GCS, GS 382»)



Fig. 17. "La educación de Aquiles", Sebastiano Conca, 1727. (Museo del Prado, Madrid)

Las nubes, material moldeable como las rocas de papel maché, nos impiden ver la transición entre naturaleza bruta y templete celestial. Podría argumentarse que son ellas las que realmente sostienen el glorioso *tholos*. Más que transformación, más que metamorfosis, debería hablarse en este caso de elevación. A este registro responden otros ejemplos como el de las primeras máquinas de 1746 y de 1748, debidos a Le Lorrain, y aquellos que a finales de siglo inspiraron a los artistas revolucionarios: el ejemplo del proyecto para el Templo a la Igualdad de 1794, del arquitecto François-Alexis Bonnet (fig. 14), que tendría que ir precedido de una máquina construida aún durante el Antiguo Régimen y cuyo proyecto se atribuye a Louis-Gustave Taraval, para el nacimiento del Delfín en 1781. (fig. 15) En ambos, la parte telúrica de la composición siempre propone un camino de elevación, siempre es preparación, lugar de paso, proceso de transformación hacia la parte gloriosa.

El camino comienza a darle cierta estructura a la montaña. Si se articula con escalinatas, grutas y arcos puede llegar a proponerse como cuerpo basamental en coordinación compositiva con la coronación plenamente arquitectónica, constituida como templete o como torre-columna. En el ejemplo de 1775, esa formación rocosa construida para la fiesta en honor a Maximiliano de Austria en la plaza Colonna de Roma, se quiere ser muy claro con la diferencia de texturas, pero en cuanto a masas ¿No se está proponiendo un único edificio en el que la parte montañosa correspondería a las plantas bajas? ¿No se está añadiendo a los pies de lo existente, la columna aislada, algo que la completa como edificio? (fig. 16)

El ejemplo posiblemente más bello de este acuerdo compositivo entre lo rugoso asilvestrado y lo terso civilizado es el de la máquina proyectada y construida por Sebastiano Conca en 1727 en la plaza de España de Roma, con motivo del nacimiento del último hijo varón del rey Felipe V, hermano pequeño del futuro rey Carlos III. Conca, también pintor, llevó el edificio a un cuadro titulado "La educación de Aquiles"²³ en el que elimina el entorno urbano. (fig. 17) Lo reconocible como edificio emerge como remate o coronación del volumen reconocible como roca. Sin embargo, la roca parece enteramente una parte del edificio, porque ha sido sometida, en sus formas, a ciertas leyes características de la arquitectura clásica: simetría de huecos,

23. Las figuras reproducen una escena mitológica: Tetis entrega a su hijo Aquiles, que es aún niño, al centauro Quirón, para que lo eduque adecuadamente y lo haga ascender al templo de la Gloria, que es el que remata todo el conjunto.

Fig. 18. Fontana dei Fiumi, Piazza Navona, Roma. Gian Lorenzo Bernini, 1648-1651. (Autor)



Fig. 19. Aparato construido en la Trinitá dei Monti para la fiesta por el nacimiento del Delfín, autor anónimo, 1662. (Getty Center, Los Angeles)

Fig. 20. Máquina pirotécnica para la fiesta de la Assunzione, piazza della Cancelleria, Roma, Domenico Gregorini, 1721. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento.* Op. cit. «Roma, GCS, GS 2399»)



proporción, equilibrio... El edificio no está sobre la roca estableciendo una diferencia radical con ella. Más bien la roca es la parte de abajo del edificio, manteniéndose entre roca y edificio una relación geométrica de jerarquía de volúmenes como la que existe entre las partes del edificio clásico. La roca-edificio, conservando aún una piel rocosa y formas locales propias de su condición de roca, posee sin embargo un orden topológico que la aleja de su mundo originalmente amorfo y le da una estructura arquitectónica concreta. Se percibe una preocupación por la unidad del conjunto. La formación montañosa, tanto en la piazza Colonna como en la piazza di Spagna viene a completar un elemento arquitectónico (la columna, el templete circular) que se considera, por tanto, inacabado ¿imperfecto?

Si la montaña no es cualquier volumen más o menos cónico, si se le da una estructura interna a partir de la cual surge una coordinación de masas con las de la arquitectura culta que corona, si es preciso modelar con libertad una pasta informe, el diseñador puede cargar la mano hacia determinados esquemas reconocibles dentro del espectro académico. Así es como la ley arquitectónica reaparece en el proyecto de la montaña-pedestal, articulándose con el resto, unificándose con él, poniéndose a su servicio. La formación rocosa horadada en la base de la Fontana dei Fiumi de Bernini (1651) encuentra sus referencias en la gruta, pero también esconde un



Fig. 21. Primera máquina de la China de 1745, titulada "La fundación del Reino de Nápoles, Giuseppe Doria. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, AC»)

Fig. 22. Segunda máquina de la China de 1747, atribuida a Francisco Preciado de la Vega. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 116555 (57 N 10)»)



orden en el que cuatro patas satisfacen la estática vertical del obelisco. (fig. 18) La misma estructura la encontramos de manera mucho más evidente y quizás por eso más primaria, en el aparato que se construye en 1662 en la Trinitá dei Monti de Roma, con motivo del nacimiento del Delfín. (fig. 19) En la máquina de 1721 para la fiesta de la Asunción en la plaza de España de Roma se experimenta ya con la introducción del esquema del arco del triunfo, innovación que no caerá en saco roto al repetirse el formato en ocasiones posteriores, como demuestran ciertos grabados. (fig. 20)

Como vemos, en la metamorfosis de la naturaleza en cultura, que pediría posiblemente un contraste absoluto entre ambas, es decir que se tratasen como dos mundos opuestos no solo en su textura y en sus formas locales, sino también en cuanto a proporción y a orden, se sacrifica a veces ese principio a una cierta unidad de composición que, generando algo que podría pasar por un solo edificio, subordina la "parte montaña" a estructura de apoyo, a elemento servidor de la "parte edificio" propiamente dicha. La montaña o la formación montañosa se convierte en elemento imprescindible. Con su propia estructura, cierra la composición.

Encontraremos, en cambio, otros ejemplos en los que se expresa prácticamente un aplastamiento del elemento rocoso bajo la mole del edificio. En estos casos no podremos seguir hablando de proporción o composición unitaria, ni mucho menos de volumen montañoso. La parte en desorden se reduce a una especie de colchón o capa de piedras que aísla la máquina del suelo.²⁴ (figs. 21 y 22)

24. Puede que, con funciones técnicas bien precisas, recordemos que estas máquinas ardían como si fuesen fallas (Cfr.: F.I., "Las chineas y las fallas. Arquitectura para quemar". En: *Arquitectura*, nº 16, 1960, p. 37-40), por lo que esta cama estaría quizás formada por grandes piedras auténticas, con el fin de preparar una especie de hoguera acotada y no perjudicar el pavimento.



Fig. 23. Primera máquina de la China de 1753: "El Templo de Esculapio con el carro del Sol", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13091 (29 K 22)»).



Fig. 24. Primera máquina de la China de 1751: "Arco trionfale per Ruggero il Normanno", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13087 (29 K 22)»).

Dos extremos: Lo rocoso como corrupción de toda arquitectura áulica y la arquitectura sirviendo de marco a la montaña noble

Estudiemos ahora el segundo caso de relación que sugiere el fragmento de Fagiolo dell'Arco. Como en los ejemplos que acabamos de comentar, se pierde la identidad del volumen rocoso y se expresa la idea que veíamos en el caso de Montecitorio: lo rugoso y amorfo, como una enfermedad cutánea del edificio, extendiéndose desde el suelo que lo corrompe, para expresar la mortalidad de toda forma de arquitectura sublime, incluso de las más bellas. El vector transformador ascendente en la vertical desarrollaría aquí un movimiento de signo opuesto. Si en los ejemplos anteriores la ascensión suponía la elevación hacia el nivel jerárquico superior que es la cultura, lo que sube ahora es la decadencia y la vuelta al desorden de lo natural. En el ejemplo de la primera máquina de la China de 1753 (fig. 23), Paolo Posi parece haber distribuido algunas rocas al pie de su edificio. En una de las máquinas que había construido un año antes, incluía igualmente todo un zócalo de rocas, recreando la idea de que entre esas piedras crecía la hierba que terminaría llevando al edificio a un estado de ruina salvaje, en el caso de que no fuese antes totalmente destruido por las llamas.

Las dos máquinas que construye Posi para la China de 1751 son aún más interesantes, ya que la poética extravagante de la erupción, de la putrefacción ascendente, está aún más clara. En la primera, no solo es que veamos el basamento del airoso edificio siendo atacado por la metamorfosis inversa. (fig. 24) Es que, para generar mayor efecto aún, se propone una arquitectura, basada en el tema del arco del triunfo, casi fragilizada en su transparencia, casi flotante, casi impulsada en la vertical, casi lastrada por esa enfermedad que amenaza con devolverla a su entropía original. En la segunda máquina de ese año se introduce una variable nueva que trataremos de analizar posteriormente: En ella se conjuga, rozando ya el límite de lo incongruente, lo informe salido de los infiernos y lo informe elevado hacia lo celeste. El aparato arquitectónico quedaría como la transición, el intervalo de aportación humana entre uno y otro. (fig. 25)

Estudiaremos inmediatamente esta segunda interpretación de lo informe, pero antes es necesario aprender de los nuevos matices que introduce

Fig. 25. Segunda máquina de la China de 1751: "Edificio della sapienza degli studi e delle scienze", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia"*. *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13088 (29 K 22)»)

Fig. 26. Primera máquina de la China de 1776, diseñada y construida por el arquitecto Giuseppe Palazzi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia"*. *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FN 7105 (10841)»)

Fig. 27. Carlo Maderno y Orazio Olivieri, *Teatro dell'Acqua* de la Villa Aldobrandini. Frascati, 1600. Grabado de Matthäus Greuter y Joan Blaeu (1620). (British Museum)



Giuseppe Palazzi, algunos años después. En ciertos puntos de la primera máquina que este arquitecto construye para la fiesta de 1776 ya no tenemos tan claro si el desorden rocoso es una transformación degenerativa del orden impuesto por el ser humano, o bien si ese orden es en realidad una emergencia desde lo caótico primario. (fig. 26) Al edificio lo vemos transformarse desde abajo, pero ¿detectamos algún interés por expresar que el edificio viaja hacia la ruina y la decadencia? Esas dos escalinatas de ascensión con pretilos grotescos evocan tanto lo decadente como muchos puntos que podemos recorrer en el parque Güell de Antoni Gaudí, o sea, nada. El edificio parece construirse en un punto medio, aparentemente feliz, entre lo eterno e idealizado y lo puramente orgénico. Como si esos dos grados de relación que veíamos entre el edificio-edificio y el edificio-montaña, jerarquía superior del primero respecto del segundo y superioridad escéptica del segundo respecto del primero, se hubiesen solapado para dar lugar a una comunión entre razón arquitectónica y brutalismo del mundo.

En cualquier caso, en todos estos ejemplos se parte de la idea de que lo amorfo es una sustancia de orden inferior, al servicio o incluso amenazando la integridad de una sustancia más elevada, la que se somete a los códigos formales tradicionales. Sin embargo, no faltarán ejemplos de máquinas que propongan una relación inversa entre forma codificada

Fig. 28. Máquina para la boda de Luis XV con María Leczinska, 1725, (arq.: Pier Leone Ghezzi, Filippo Creuli). (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia"*. *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, GCS, GS 245»). Proyecto de fuente para la ciudad de Brno, Fischer von Erlach, 1690. (Museo La Albertina, Viena)

Fig. 29. Fontana di Trevi de Nicola Salvi (1732) en un grabado de Piranesi (1773). (Yale University Art Gallery)

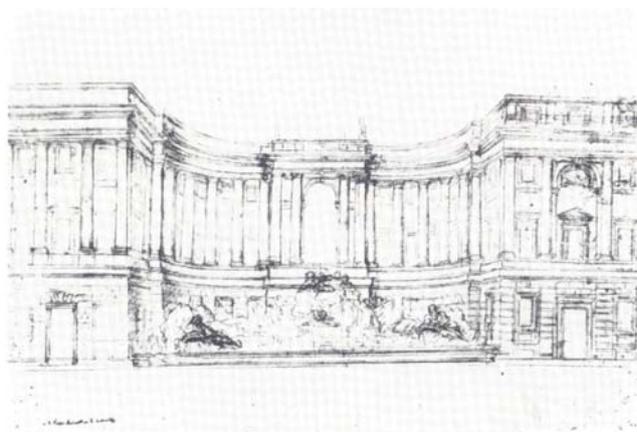


y forma libre. En la segunda máquina de la China de 1751 veíamos cómo una conformación rocosa coronaba el conjunto sugiriendo la nobleza de su sustancia. (fig. 25) Para valorar ejemplos como este será preciso volver a la consideración de la montaña como lugar sagrado o mítico, necesitando por ello un marco arquitectónico que la ennoblezca. El ennoblecimiento de la montaña como forma sagrada requiere su aislamiento como volumen. La montaña-edificio, artealizada, se postulaba como nuevo objeto arquitectónico. En el edificio-montaña, en cambio, entran en un diálogo más nítido ambos mundos, y el ennoblecimiento se expresa mediante estrategias de subordinación de uno a otro. Aunque veremos otras posteriormente, la elevación es una estrategia clásica. Si en los ejemplos anteriores hemos visto el edificio coronando la montaña, ahora veremos ejemplos de montañas o formaciones rocosas sobre basamentos arquitectónicos. La exaltación de las formas silvestres, de la representación de la naturaleza por sí misma, mediante su integración a través de elementos arquitectónicos, será frecuente en el proyecto de jardines (fig. 27). En el siglo XVIII veremos formatos derivados, en ciertos aspectos,

Fig. 30. Pietro da Cortona. Proyecto para la Fontana di Trevi (Roma BAV)

Fig. 31. Primera máquina para la China de 1733, arquitecto: Nicola Michetti. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 37389 (35 H 14)»)

Fig. 32. Segunda máquina para la China de 1733, arquitecto: Nicola Michetti. (Trinity Fine Arts, Ltd., Londres)



de proyectos de fuentes, como la máquina de 1725 representando el monte Olimpo sobre un basamento en la piazza Navona. Un proyecto irrealizado de fuente para una plaza de la ciudad de Brno y debido a Fischer von Erlach en 1690, desarrollaba una idea parecida²⁵. (fig. 28)

La relación de la textura rocosa con el agua de la fuente ¿introduce algún matiz específico en el diseño de esa textura o en la relación de formas? Bernini modela las formaciones rocosas de sus fuentes acompañando la caída del agua, que debe ser armoniosa y no caótica. Cuando Nicola Salvi, en 1732, proyecta la Fontana di Trevi, introduce una *scogliera* de inspiración berniniana.²⁶ (fig. 29)

En un proyecto previo para esta fuente, debido a Pietro da Cortona, la relación entre fachada y base rocosa es bien diferente. (fig. 30) Da Cortona pone el edificio al servicio de la formación rocosa de la fuente, envolviéndola y generando una exedra o teatro cóncavo, por lo que se inscribiría entre las obras que ponen el edificio al servicio de la montaña, pero no elevándola, sino rodeándola o integrándola como cuerpo central de un conjunto²⁷.

25. LEISCHING, Julius. "Handzeichnungen Des Älteren Fischer Von Erlach". En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munich Berlín, 1923, p. 263-276.

26. BORSI, Franco. *Bernini Architetto*. Milán: Electa, 1980.

27. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Op. cit., p. 198.



Fig. 33. Primera máquina para la China de 1724, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 69310 (44 H 9)»)

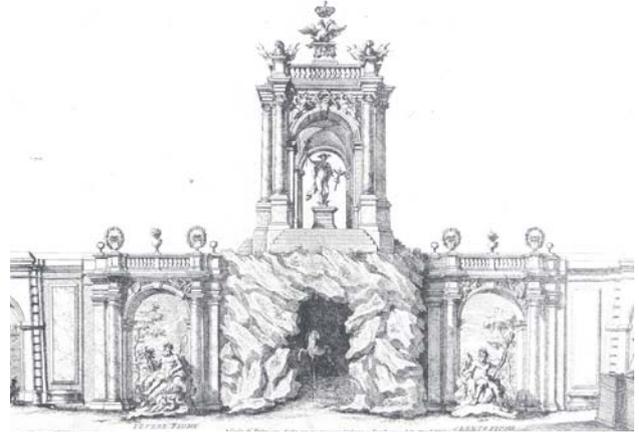


Fig. 34. Primera máquina para la China de 1725, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, AC.»)

Antes de estudiar otros casos como el que sugiere este dibujo, anotaremos la excepcionalidad del ejemplo de la Fontana di Trevi finalmente realizada y las máquinas para la China de 1733, del arquitecto Nicola Michetti que insisten en la elevación vertical de la montaña. En el intencionado grabado de Piranesi de la obra de Salvi (fig. 29), realizado en 1773, la masa de la *scogliera* parece emanar del edificio al mismo tiempo que el caudal de agua. Ni apoyo o basamento que se metamorfosea en arquitectura áulica, ni puesta del edificio al servicio del elemento rocoso, salvo por la presencia del gran nicho central, ni entendimiento del elemento rocoso como agente de corrupción ascendente de la forma ordenada. Tendríamos quizás que introducir otra categoría que nos llevaría aún más lejos, al análisis de la relación entre estos dos elementos recurrentes, la montaña y el agua, en el imaginario de esta cultura arquitectónica.

En cuanto a las dos máquinas de la China de 1733, en ellas desarrolla Michetti el motivo de la montaña sagrada, seca esta vez, volviendo a elevarla sobre formaciones arquitectónicas nobles. (figs. 31 y 32) El escenario de una a otra apenas se diferencia, solo las figuras que lo pueblan. La montaña, elevada sobre un cuerpo en forma de arco triunfal, es ella misma arco triunfal, tratando de reproducir el esquema recurrente de gruta inferior con escena alegórica y cima superior ocupada por dioses. La estrategia del alzamiento del cuerpo montañoso produce siempre narraciones en la vertical. El ojo recorre el elemento desde abajo hasta arriba reforzando la cualidad erguida del hito ¿Cabría un desarrollo paisajístico o apaisado del edificio formalmente híbrido (la roca caótica y el paramento apilistrado)? Lo veremos en la sucesión de máquinas pirotécnicas que el arquitecto Andrea Specchi realiza para las China de 1724, 25, 26 y 27. Todas se realizan sobre el muro del patio del Palazzo Chigi que da a la plaza dei Santi Apostoli, por lo que su desarrollo, efectivamente, será principalmente horizontal.

De las ocho máquinas que produce Specchi a lo largo de esos cuatro años, seis presentan inserciones rocosas de mayor o menor calado, pero no tanto recurriendo a estructuras de apilamiento vertical, como las de Michetti, sino más bien integrando lo informal como una parte más en un desarrollo horizontal en el que las otras partes ordenadas la flanquean. Quedan así inscritos en el edificio horizontal fragmentos mayores o menores de lo rocoso, que van desde el pequeño nicho hasta la reconstrucción naturalista a escala del Vesuvio. En 1724, lo rocoso empieza desbordando el plano ordenado del muro. La montaña está presente,



Fig. 35. Primera máquina para la China de 1726, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, FN 10206»)

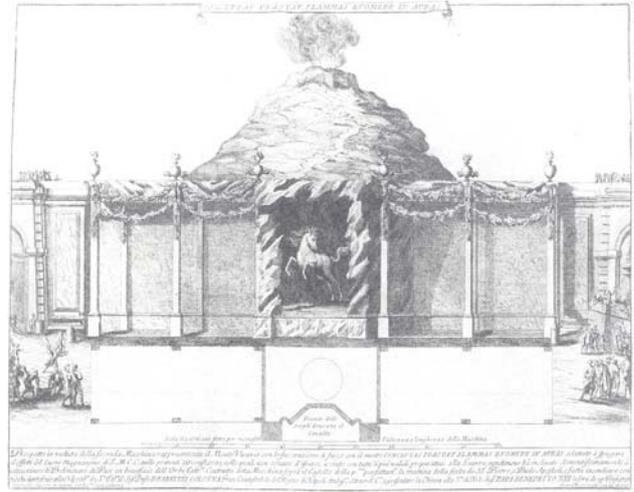


Fig. 36. Segunda máquina para la China de 1727, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit., «Roma, ING, FN 6754 (10203)»)

coronada por el templo de la Virtud, horadada por la gruta del dios Tíber y alzada por un pedestal. El plano apaisado del muro continua en una segunda capa por detrás, sin articularse con la montaña. (fig. 33) Un año más tarde sigue habiendo un templete sobre la formación rocosa, pero esta ha perdido el perfil piramidal. El muro ya no continúa incólume por detrás, sino que más bien desaparece, se estructura ofreciendo arcadas laterales. La masa de apariencia pétreo se adapta al ritmo de esta estructura de arcadas, se integra en un orden exterior que parece presidir. (fig. 34) Conformar edificio con el edificio, pese a su textura grotesca. El conjunto resultante se inscribiría en la misma categoría que la máquina de Sebastiano Conca de 1727 (fig. 22), si no fuese porque no se trata de un fragmento montañoso que se somete a ciertas leyes de la composición arquitectónica, sino de una composición arquitectónica que, en uno de sus vanos, el central, posee una singularidad montañosa.

En 1726 el templete superior ha desaparecido. Se sustituye por la prolongación hacia arriba de una formación rocosa similar a la de 1725. (fig. 35) El efecto es el de la montaña-edificio, pero no aislada ni aupada, sino flanqueada por elementos arquitectónicos que la ennoblecen. Si se piensa que estos ejemplos fracasan en la aspiración a la unidad del conjunto, téngase en cuenta que trabajan con sustancias formales totalmente opuestas. La montaña rocosa no permite cornisas, pilastras, molduras... En las arcadas laterales no hay ni una concesión al estilo rústico. Los recursos sobre los que recae la tarea de conseguir unidad del conjunto son solo ciertos ejes comunes, cierta jerarquía de volúmenes, (a la montaña central se le ha dado más o menos la misma altura que tenía el templete), cierta colocación simétrica... Lo importante es que la montaña y lo montañoso se insertan en la privilegiada centralidad, equivalente en la composición horizontal a la altura en la composición vertical. Entre la primera máquina de 1726 y la segunda máquina de 1727, la única diferencia de esquema reside en la falta de continuidad que existe en el fragmento montañoso de la de 1727. (fig. 36) Aquí identificamos claramente dos referencias diferentes a la montaña. Una es la representación del Vesubio, que utiliza todo el *castello* inferior como basamento que lo glorifica. Otra es el vano con gruta central, que sigue respondiendo al ennoblecimiento de lo natural al situarse en el eje.



Fig. 37. Borradores preliminares de Alexandre-Théodore Brongniart y Hubert Robert para el proyecto de Mauperthuis. (Louvre, París, Cabinet des Arts graphiques)



Fig. 38. "La Pirámide de Mauperthuis", Claude-Louis Chatelet, 1785. (Colección particular)

Conclusiones

La artealización del elemento natural montaña consiste en su construcción como objeto artístico consciente de su origen humano y cultural, renunciando a su verosimilitud para poder elucubrar con esas formas en el ámbito en el que se mueve la disciplina arquitectónica. La montaña-edificio, con su interior "humanizado", propone una utopía que traduce cierta aspiración del arquitecto a liberarse del yugo del orden prismático. Con la integración de fragmentos "montañosos" en los que hemos llamado "edificios-montaña", se ensayan otras estrategias en las que lo amorfo parece entrar al juego de la composición arquitectónica, preservando en gran medida su propia imagen, pero cediendo en su diálogo con las formas del orden.

A la montaña siempre la vemos tomando partido por la naturaleza frente a la arquitectura en ese gran debate. O como materia inferior, o como sustancia gloriosa que es preciso enmarcar, proteger, integrar o elevar. ¿En qué otros casos se sitúa la forma de la montaña no como parte, sino como elemento neutral de tal dicotomía o como ese vínculo construido entre Cielo y Tierra al que se alude en la cita de René Daumal que abre este texto? Monique Mosser ha analizado esa montaña construida que se sitúa dialécticamente en escena, entre naturaleza y cultura²⁸. Para ilustrarlo puede servirnos el ejemplo del parque de Mauperthuis, construido por el marqués de Montesquiou, quien en 1780 pidió a los arquitectos Alexandre-Théodore Brongniart y Hubert Robert que ampliasen el parque con una zona de Eliseo. Esta zona debía representar a la cultura, frente a la otra preexistente, más asilvestrada, que representaba a la naturaleza. Entre "naturaleza" y "cultura" se debía alzar la montaña construida como rótula o pieza de articulación entre un mundo y otro. ¿A qué mundo formal recurrir para este elemento? Mosser reproduce los borradores preliminares de Brongniart y Robert en los que se apuesta por lo informe. (fig. 37)

28. MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En : *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} siècle au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. Burdeos: William Blake & Co., 2004, p. 384.

Sin embargo, en la solución final, es la arquitectura autónoma, geométrica y *ledouxiana* que trae consigo el cambio de siglo, la que prevalecerá, construyéndose en su lugar una pirámide bifronte. Ese sueño de una arquitectura alternativa, inspirada en la montaña, quedaba temporalmente arrumbado. (fig. 38)

Bibliografía

- ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- ALLEN, Stan y MC QUADE, Marc. *Landform Building: architecture's new terrain*. Princeton: Lars Müller, 2011.
- BACHELARD, Gastón. *La terre et les rêveries de la volonté*. París: José Corti, 1947. (Versión en castellano: BACHELARD, Gastón. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994).
- BARIDON, Michel. *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*. París: Robert Laffont, 1998. (Versión en castellano: BARIDON, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Madrid: Abada, 2005).
- BAROCCHI, Paola (coord.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. Bari: Laterza, 1960-1962.
- BERTRAND, Claude y BERTRAND, George. "La nature-artefact : entre anthropisation et artialisation, l'expérience du système GTP (Géosystème-Territoire-Paysage)". En: *L'Information géographique*, N° 3, 2014, vol. 78, Armand Colin, p. 10-25.
- BORSI, Franco. *Bernini Architetto*. Milán: Electa, 1980.
- BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, 1996.
- BRUNON, Hervé. *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIIe siècle*, tesis doctoral Universidad Panthéon-Sorbonne - París I, 2001. (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346/document>).
- CHIVA BELTRÁN, Juan. "Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687)". En: *Potestas* n° 7, Universitat Jaume I, 2014, p. 121-145.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1978.
- FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. "La contesa dell'Aria e dell'Acqua". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 213-228.
- FALGUIÈRES, Patricia. "Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 55-84.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Le Maniérisme: Une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. París: Gallimard, 2004.
- F.I., "Las chineas y las fallas. Arquitectura para quemar". En: *Arquitectura*, n° 16, 1960, p. 37-40.
- GOMBRICH, Ernst. "Zum Werke Giulio Romanos. I Der Palazzo del Te". En: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., VIII, 1934, p. 79-104. (Traducción italiana: "L'opera di Giulio Romano", en *Quaderni di Palazzo Te*, I, julio-diciembre 1984, Módena, p. 23-78.)
- GOMBRICH, Ernst, TAFURI, Manfredo, FROMMEL, Christoph L. y otros. *Giulio Romano*. Milán: Electa, 1989.

- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Cultura festiva española en la capital del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017.
- GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Milán: Charta, 1994.
- GRAND-CARTERET, John. *La montagne à travers les âges. Rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*. Grenoble et Moutiers : Librairie Dauphinoise et Librairie Savoyarde, 1903-1904. (Versión 2012)
- LEISCHING, Julius. "Handzeichnungen Des Älteren Fischer Von Erlach". En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munich Berlín, 1923.
- MÍNGUEZ, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, CHIVA, Juan, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón: Universitat Jaume I, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace, 2014.
- LIGNE, Charles-Joseph. *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales. Tome 9*. París: Hachette, 1975.
- MOORE, John E. "Prints, Salami and Cheese : Savoring the Roman Festival of the China". En: *The Art Bulletin*, diciembre 1995, vol. LXXVII, N° 4, p. 584-608.
- MOREL, Philippe. *Les Grottes maniéristes en Italie au xvi^{ème} siècle. Théâtre et alchimie de la nature*. París: Macula, 1998.
- MOREL, Jean-Marie. *Théorie des jardins*. París: Pissot, 1776 (publicado en Ginebra en 1973 por Minkoff).
- MORTIER, Roland. *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Ginebra: Droz, 1974.
- MOSSER, Monique "Le temple et la montagne : Généalogie d'un décor de fête révolutionnaire". En: *Revue de l'Art*, n° 83, 1989, p. 21-35.
- MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En : BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments des métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du xvi^{ème} au xviii^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 379-406.
- OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. París: Gallimard, 1976.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Visiones de un imperio en fiesta*. Valencia: Fundación Carlos de Amberes, Generalitat Valenciana, 2016.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997.
- RYKWERT, Joseph. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1980. (Versión en castellano: RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo xviii*. Barcelona: G.G., 1982)
- SOMMER-MATHIS, Andrea. "«Admirables efectos de la providencia...». Fiesta y poder con motivo de coronaciones en el Sacro Imperio Romano". En: *Studia Historica. Historia moderna*. N° 31, 2009, Universidad de Salamanca, p. 53-94.
- STEINBERG, Ronald Martin. "The Iconography of the Teatro Dell'Acqua at the Villa Aldobrandini". En: *The Art Bulletin*, N° 4, volumen 47, 1965, p. 453-463.
- WHATELY, Thomas *Observations on Modern Gardening, by Thomas Whately: An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell and Brewer. 1770.