

Visiones e impresiones de la Villa Belvedere de los Aldobrandini en Frascati

LUIS J. GORDO PELÁEZ

«The first place we went to see here, was the Villa Aldobrandani. This Villa is also called the Belvedere of Frascati because it stands so pleasantly, having the Campania of Rome, and Rome it self in sight on one side; and on the other, the Hill side all covered with Laurel Trees, curious Fountains, Cascatas, and other delightful Water-works, which afford here a cool season, even in the Months of July and August».

R. LASSELS, *The Voyage of Italy*, 1686

LOS ALDOBRANDINI Y FRASCATI

Ippolito Aldobrandini, más conocido como Clemente VIII, Papa entre 1592 y 1605, ocupó la Cátedra de San Pedro en un momento clave para el catolicismo, y gracias a sus buenas aptitudes supo gobernar sabiamente la Corte Papal y sus Estados. De familia florentina, enemiga de los Médicis, Ippolito buscó desde el principio mantener unas relaciones cordiales con las potencias europeas, a la vez que extender los dominios de los Estados Pontificios y de la Iglesia Católica. Así, respecto a Inglaterra siempre esperó su posible vuelta al catolicismo con la llegada de un rey católico al trono inglés. Espera, por otro lado, infructuosa. Dos hechos trágicos tuvieron lugar bajo el pontificado de Clemente VIII, y ambos tuvieron gran repercusión en su época: uno, fue el proceso y ejecución de los Cenci (Beatrice, Lucrezia, Giacomo y Bernardo), acusados de matar al padre de la familia, Francesco Cenci; y otro, el proceso y condena por la Inquisición de Giordano Bruno. No obstante, otros dos acontecimientos marcaron positivamente su breve pontificado, y en ambos hubo de participar su sobrino, el cardenal Pietro, posterior creador de la villa familiar en Frascati.

Pietro Aldobrandini (1571-1621) fue, sin duda, detrás de su tío Clemente VIII, una de las figuras más destacadas de esta familia toscana, que llegó a contar con tres ramas distintas: los Aldobrandini di Lippo, los Aldobrandini Bellincioni y los Aldobrandini Piazza Maggiore. A estos últimos pertenecía el Papa Clemente VIII, siendo ésta la última rama en extinguirse en los años 80 del siglo XVII con Olimpia

Aldobrandini, repartiéndose entonces los bienes de la Casa Aldobrandini entre los Borghese y los Pamphili. Estos últimos se quedaron con la villa de Frascati, pero a finales del siglo XVIII pasó a los Borghese. Finalmente, en la primera mitad del siglo XIX, el príncipe Francesco Borghese se encargó de repartir los tres grandes patrimonios —Borghese, Aldobrandini, Salviati— de la familia, siendo Camillo Borghese, uno de sus herederos, el encargado de ostentar el nombre de los Aldobrandini y de regentar la villa correspondiente ¹.

Pietro, que llegó a ser cardenal y arzobispo de Rávena, gozó del favor de su tío Clemente VIII y, de hecho, a él le fueron confiadas las dos misiones más destacadas del Pontífice Aldobrandini. La primera tuvo lugar en 1597, cuando tomó parte en la recuperación de la ciudad de Ferrara para los Estados Pontificios, algo que sería recordado posteriormente en la inscripción realizada en el *Teatro dell'Acqua* de la Villa Aldobrandini. La segunda misión reseñable fue la de marchar a Francia en 1601 tomando parte en la paz de Lyon y concertando el matrimonio del rey Enrique IV con María de Médicis. Este rey francés había sido anteriormente absuelto por el Papa tras su abjuración y su vuelta al seno de la Iglesia Católica (1593).

Pero, más que en la política, lo que debemos destacar aquí del cardenal Pietro Aldobrandini es la protección que dispensó a los artistas y a las artes en general. A su interés artístico responde la construcción de numerosos edificios como la iglesia de San Pablo, en la abadía de Tre-Fontane, la iglesia y convento de los Reformados en San Francisco de Carpineto, una capilla de la iglesia metropolitana de Rávena. Pero la más significativa y célebre de sus fundaciones, la Villa Belvedere o Aldobrandini, se levantaría en el tránsito de los siglos XVI y XVII como villa de ocio y recreo para el disfrute de la familia en las cercanías de Frascati.

El Papa Aldobrandini fue una persona cercana a los literatos y a los hombres de ciencia y desarrolló una importante labor de mecenazgo, como también hicieron sus sobrinos, los cardenales Cinzio y Pietro. Uno de los beneficiados de esa estrecha relación con la familia fue el poeta Torquato Tasso que, hasta su muerte, gozó de la estima y la admiración del Papa y del cardenal Pietro ².

En Frascati se levantaba la antigua Tusculum —con las villas de Cicerón, Catón— y sobre sus colinas se desarrollan en los siglos XVI y XVII las villas que servirían para el ocio y disfrute de papas y cardenales que, escapando de las intrigas y problemas de la Corte Papal y del calor de los veranos romanos, buscaban encontrar en estas históricas laderas el sosiego y la paz entre la belleza de sus jardines y el armonioso fluir de las aguas de sus fuentes y juegos acuáticos ³.

¹ D. Seghetti, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati, 1906, p. 331.

² C. Castiglioni, *Historia de los Papas*, Barcelona, 1948, t. II, p. 353. Se ha dicho de Clemente VIII que fue hombre «de grandes merecimientos, por sus costumbres irreprochables, su gran talento, su rara cultura y su gran práctica en los asuntos mundanos».

³ R. Lassels, *The Voyage of Italy: or a compleat journey through Italy*, Londres, 1686, p. 194. Este viajero inglés de la época nos ha dejado una interesante descripción del lugar: «...we went to Frascati, called anciently Tusculum. This is absolutely one of the sweetest places in Europe. The Town is but lit-

En tiempos de la Roma imperial Tusculum alcanzó gran renombre y las villas se multiplicaban por las laderas de los montes Albani, pero con la llegada de las invasiones bárbaras cayeron en una decadencia de la que levemente despertaron cuando los condes de Tusculum establecieron allí su corte en la Edad Media. No obstante, su existencia fue breve y nuevamente el olvido llegó a aquellas tierras que, desde 1422, fueron posesión de los Colonna. Y, aunque desde el siglo xv Frascati comenzó a resultar de nuevo muy atrayente para la Iglesia Romana, fue en los siglos xvi y xvii cuando resurgieron con renovado esplendor un sinnúmero de villas de recreo — Mondragone, Falconieri, Torlonia, Vecchia, Borghese, Aldobrandini — que hicieron las delicias de las nobles familias romanas, cuyos cardenales encontraron aquí un lugar propicio para el descanso y el ocio.

En 1537 Frascati pasó a formar parte de la *Camera Apostolica*, cuando Pier Luigi Farnese la intercambió por el Ducado de Castro con la Iglesia Romana. Fue entonces, bajo el papado de Paulo III, cuando la ciudad, en sintonía con el gran programa de reformas comenzado por el pontífice en los Estados de la Iglesia, inició un interesante proceso de renovación urbana con el trazado y construcción de nuevas calles, murallas y plazas⁴, convirtiéndose desde entonces en residencia habitual de descanso de papas y cardenales.

LA ARQUITECTURA DE LA VILLA

La Villa Belvedere —así conocida entonces— de los Aldobrandini, levantada en las cercanías de Frascati tiene sus orígenes en otra villa anterior, la Villa Contugi; pero es a partir de las reformas y obras iniciadas a fines del siglo xvi por Giacomo della Porta y bajo el mandato del cardenal Pietro Aldobrandini, cuando comenzó a adquirir esa forma que la define. Cumpliendo los deseos de su tío, el Papa Clemente VIII, Pietro levantó —en las laderas de Frascati y en las cercanías de Roma— una de aquellas villas que a lo largo de los siglos xvi y xvii iniciaron la repoblación de esas tierras, y con las que las familias aristocráticas romanas buscaban el descanso —especialmente en los meses de verano— y el ocio que la Corte Papal y sus intrigas les negaban. Así, al tiempo que lograban dicho retiro, mostraban sus intereses artísticos y manifestaban su extraordinario poder.

Fue a mediados del siglo xvi cuando Pier Antonio Contugi levantó una pequeña villa, junto a la población de Frascati, que habría de ser el origen de la futura

tle; but round about it, especially on the Hill side, there are so many curious Villas, Pallaces, Gardens, Fountains, Shady Walks, and Summer delights, that I wonder not, if Princes, Cardinals, and other great Persons, retire hither, in Summer. In a word, here Cato was born, here Lucullus delighted himself, and Cicero studied and wrote his Tusculans questions».

⁴ D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, p. 42. Para conmemorar esta renovación Paulo III mandó realizar una medalla con la inscripción TUSCULO REST[ITUTO].

Villa Aldobrandini. Esta primitiva *villa* —cuya organización y distribución del espacio interior conocemos gracias a unos planos conservados en el Archivio di Stato di Firenze— consistía en un pequeño pabellón rectangular formado por un piso bajo, un *piano nobile* y un ático. Muerto Pier Antonio Contugi, la villa pasó por diversos propietarios y, finalmente, en diciembre de 1597 llegó a parar —aunque ya algo modificada respecto a su aspecto primitivo— a manos del pontífice. Tan sólo un año después, en 1598, la villa quedaría inseparablemente unida a la historia de la familia Aldobrandini, ya que el entonces recién elegido Clemente VIII la cedería a su sobrino, que haría de ésta una de las villas más singulares y espléndidas de cuantas se levantaron en el horizonte de Frascati y en toda Italia⁵.

Bajo las órdenes de este cardenal la villa iría creciendo y, en algo menos de una década, diversos arquitectos dejarían su impronta en el edificio marcando pautas que otros tomarían como modelo a seguir en el diseño de otras construcciones de estas características. Uno de esos artífices fue Giacomo della Porta, arquitecto favorito de Clemente VIII, que se encargó de comenzar en 1598 las obras que modificarían la vieja Villa Contugi que el Cardenal Pietro Aldobrandini había recibido como recompensa por la labor desarrollada en la recuperación de Ferrara para los Estados Pontificios. El resultado final del conjunto se debió a los diseños de Della Porta y a las modificaciones de Carlo Maderno y Giovanni Fontana, arquitectos que sustituyeron al primero al frente de la dirección de las obras tras su prematura muerte en 1602⁶. Sin embargo, la aportación fundamental de Maderno se encuentra en la parte posterior de la villa, en su *teatro dell'acqua*; ya que su intervención en el edificio se limitó a seguir, en gran medida, los diseños de Della Porta, incluyendo también algunos aspectos novedosos y definatorios de su estilo arquitectónico, como puede verse en los frontones partidos que coronan los laterales de la construcción.

Levantada sobre lo que se consideraba había sido la antigua villa romana de Lucullus, la Villa Aldobrandini fue un lugar de descanso para la familia, pero a la vez reflejaba las inquietudes intelectuales del cardenal Pietro, interesado por la antigüedad romana que allí, en Frascati, se había mostrado en todo su esplendor. A través de las lecturas de Plinio y Vitruvio, y con el complejo programa iconográfico desarrollado en el *teatro dell'acqua*, Pietro Aldobrandini dirigió una mirada interesada y retrospectiva del mundo romano.

A través de las descripciones realizadas sobre la villa por monsignor Giovanni Battista Agucchi —mayordomo del cardenal— en 1611, sabemos que la villa ori-

⁵ *Ibid.*, pp. 50-51. El lugar había pertenecido originalmente a monsignor Alessandro Ruffini, quien vendió en 1559 parte de esas tierras a Francesco Vacca, y éste haría lo mismo un año después. En 1560, pasaban a Contugi, primero en levantar un pequeño edificio en este lugar. Después, la villa fue vendida a Tornaïsser en 1584 y en 1588 pasó a manos de monsignor Paolo Capranica, siendo finalmente cedida a la *Camera Apostolica* en 1597.

⁶ Al parecer, Giovanni Fontana se ocupó más de los diseños de fuentes y del acueducto, que traía el agua de monte Algido hasta la villa, que de la parte arquitectónica del edificio.

ginal tuvo varias ampliaciones y que «*sempre si aggiungeva qualche cosa al primo disegno... et considerando... la strettezza del sito... si contentò che si seguitasse quello ch'era stato già fatto*»⁷.

La villa se construyó de forma que dominaba el pueblo de Frascati, al mismo tiempo que gozaba de la vista de la ciudad de Roma en el horizonte. Al palacio se accedía, antiguamente, desde la puerta de acceso —que comunicaba con el pueblo de Frascati— añadida a principios del siglo XVIII por C. F. Bizzaccheri, ascendiendo a través de unos jardines dispuestos en la parte delantera de la villa. Este acceso se organizaba, a modo de tridente viario, por medio de tres ejes —uno central y dos laterales— que ascendían y comunicaban con el palacio⁸. El terreno y la disposición del palacio estaban organizados de tal modo que este último quedaba acentuado, al estar dispuesto sobre un escalonamiento de terrazas. Accediendo por el eje principal se llegaba a un primer muro, donde estaba situada una fuente (el *Nichione*); de aquí partían dos rampas laterales —de forma similar a las organizadas por Vignola en la Villa de los Farnese en Caprarola— que ascendían a una primera terraza, organizada en forma de gran plaza oval, y en cuyo muro se levantó una triple loggia. Una segunda terraza se encontraba sobre esta loggia, frente a la fachada principal del palacio y a la que se volvía a acceder también por rampas laterales. Finalmente, la tercera terraza se correspondía con las alas laterales del palacio, situadas a la misma altura del piso principal del edificio y del jardín posterior del *teatro dell'acqua*. Estas terrazas servían de base para sobreelevar el edificio y engrandecer su imagen frontal que, sin embargo, resultaba excesivamente cerrada y plana en su diseño arquitectónico, frente a la estructura más abierta que se organizó en su fachada posterior, contrastando también con el movimiento y juego de espacios que supondría la construcción del *teatro dell'acqua*.

Resulta interesante la forma en que se concibió todo el conjunto de la villa, palacio y jardines, formado básicamente a través del cruce de dos ejes. Uno, el principal, que parte de la puerta de acceso y llega hasta las terrazas dispuestas ante el palacio, para continuar —tras él y el *teatro dell'acqua*— extendiéndose y ascendiendo por los jardines y bosquetes posteriores dispuestos en las laderas de la colina; y otro, el eje secundario, marcado por la plaza-terrazza oval, que se cruza de forma perpendicular con el principal y lleva hasta los límites laterales de toda la villa.

⁷ H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Londres, 1971, p. 132.

⁸ Según M. Fagiolo, «Villa Aldobrandina Tusculana», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 62-66 (1964), p. 64, esta organización del acceso en forma de tridente revela cierta relación con la Villa Montalto de Domenico Fontana. De los tres ejes tan sólo se conserva el central, ya que los laterales se perdieron con el tiempo. Muy probablemente, el crecimiento del propio pueblo de Frascati contribuyó a ello, de forma que la villa vio reducida ligeramente sus dimensiones. Además, hoy en día, el acceso a la villa se realiza por otra entrada, a la que ya se refiere en 1906 D. Seghetti, *op. cit.*, p. 322: «*Oggi si accede d'ordinario alla villa per il cancello posto lungo la via Guglielmo Massaia: l'altro che dà sulla strada provinciale, di fronte alla villa Grazioli, è quasi riservato al passaggio della nobile famiglia proprietaria*».

El edificio fue concebido desde el principio por Giacomo della Porta como un gran palacio, y a él se debe prácticamente toda la obra, pues se considera que Maderno tan sólo añadiría, como diseño propio, los frontones partidos de la fachada principal y la loggia superior de la fachada del jardín. En el diseño del palacio destaca enormemente el bloque central del edificio, resaltado en altura y coronado en ambas fachadas —principal y posterior— por medio de frontones. En la principal su particularidad viene dada por medio de los citados frontones partidos de Maderno, que sirvieron para romper, en cierta medida, la monótona sucesión de simples vanos que marcan el diseño original de Della Porta. Además, el palacio está flanqueado por unas terrazas laterales en las que se elevan unas extrañas estructuras o torres, diseñadas por Maderno, que son de gran originalidad aunque desvirtúan en gran parte el conjunto arquitectónico diseñado por su predecesor⁹.

En cuanto a la fachada posterior, dispuesta hacia el *teatro dell'acqua* y completada por Maderno, la organización de su estructura es diversa, siendo mucho más abierta y en la que se resalta nuevamente el bloque central del palacio respecto de sus alas laterales. Dicho bloque está organizado en altura en tres pisos de loggias y coronado por un frontón triangular. De esta forma la villa gozaba de unas espléndidas vistas: por un lado, desde su fachada principal los Aldobrandini podían admirar la campiña romana y en la lejanía vislumbrar la silueta de la Ciudad Eterna; y por otro, la fachada posterior les permitía disfrutar de la belleza de sus jardines —dispuestos de forma ascendente en las laderas de la colina— y de los juegos acuáticos que Giovanni Fontana y Carlo Maderno organizaron en las diversas fuentes y en el singular *teatro dell'acqua*¹⁰.

Esta obra, a caballo entre dos siglos, ha sido vista en muchas ocasiones como uno de los primeros modelos de villa del barroco romano, marcando pautas para otras villas distribuidas por las laderas de Frascati a lo largo del siglo XVII. Será, sobre todo, en su teatro o ninfeo donde se intente ver los comienzos de una escenografía propia del barroco italiano y, como tal, será asimilado por otras villas que incorporarán en sus diseños teatros similares, como sucede en la Villa Mondragone¹¹. Sus dimensiones —más propias de un palacio que de una sencilla residencia de campo— y su grandeza, resaltada por su ubicación, al igual que la decoración pictórica dispuesta en sus interiores confirman esos nuevos aires barrocos. El Cavaliere d'Arpino y Domenichino serían los encargados de esta decoración y, ade-

⁹ C. Brosses, *Viaje a Italia*, Madrid, 1923, tomo III, p. 111. «Sobre el pie de la colina, un hermoso edificio de la arquitectura de Giacomo della Porta. Las avenidas de abajo están guarnecidas de naranjos y de empalizadas de laureles, de terrazas en graderías, de balaustradas cargadas de vasijas llenas de mirtos y de granados».

¹⁰ Para una información más completa véase la cronología del palacio en H. Hibbard, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ En esta villa se construyó también un *teatro dell'acqua* con el cardenal Scipione Borghese, entre los años 1616 y 1620, siguiendo un diseño de exedra parecido al utilizado en la Villa Aldobrandini. Véase J. D. Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton, 1986.

más, este último dejaría también su impronta en los frescos que decoraban la Sala del Parnaso del *teatro dell'acqua*. Es precisamente por estos interiores —en su decoración y en sus proporciones espaciales— por los que esta villa destaca respecto a otras construidas también en Frascati¹².

EL TEATRO DELL'ACQUA

Sin duda, es el *teatro dell'acqua* el conjunto que por sí solo define a toda la villa y que le concede su imagen característica. Este teatro está compuesto por una gran exedra en la que se abren cinco grandes nichos con fuentes y estatuas, alternando con otros más pequeños decorados con relieves y pequeños bustos, y se complementa en los laterales con dos alas rectangulares que cobijan otras dos estancias: una, dedicada a San Sebastián (lado izquierdo); y otra, la Sala del Parnaso, dedicada a Apolo (lado derecho). Además una balaustrada —que en otro tiempo estuvo coronada por estatuas antiguas— recorre toda la exedra en su parte superior¹³. Parte también importante de este conjunto es la llamada *scaletta d'acqua*, uno de tantos juegos y artificios distribuidos a lo largo de toda la villa y que forman parte de la «escenografía barroca» del conjunto, cuyo diseño se seguirá, con ciertas variantes, en otras villas posteriores a lo largo del siglo XVII, como por ejemplo en la Villa Mondragone¹⁴. La idea es obra del arquitecto Carlo Maderno, aunque en su ejecución contó con la colaboración de Giovanni Fontana y Orazio Olivieri, ambos especializados en las obras técnicas y de ingeniería hidráulica necesarias para las diversas fuentes que integraban el conjunto¹⁵.

Uno de los aspectos más interesantes de todo el teatro es su programa iconográfico, de gran complejidad, que fue elaborado por monsignor Giovanni Battista Agucchi, mayordomo del cardenal Pietro Aldobrandini¹⁶. Todo este programa es necesario verlo como un conjunto en el que se integran no sólo las esculturas de los

¹² C. L. Franck, *The Villas of Frascati 1550-1750*, Londres, 1966, p. 132.

¹³ Delante de cada uno de los nichos —enmarcados por columnas y pilares adosados— se organizaron unas pequeñas fuentes, y tres de los cinco están flanqueados por figuras de cariátides.

¹⁴ Según M. Fagiolo, «I teatri dell'acqua tra Cinquecento e Seicento», en *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Milán, 1997, pp. 42-57, «[In Villa Aldobrandini] venne a definirsi così la spettacolare via d'acqua, che traeva spunto non tanto dalle scale d'acqua degli antichi ninfei quanto dalle ville di Bagnaia e Caprarola, ponendosi a sua volta come modello per altre invenzioni romane e tuscolane e aprendo la strada alle grandi realizzazioni dei giardinieri francesi e del tardo-barocco europeo».

¹⁵ Véase H. Hibbard, *op. cit.*, pp. 131-133, donde se detalla toda la cronología y pagos del teatro. La parte escultórica no fue completada hasta c. 1621.

¹⁶ De gran interés para un mejor conocimiento de la villa es la obra de monsignor Giovanni Battista Agucchi, *Relatione di villa Belvedere*, publicada en 1611 y reproducida por C. D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma, 1963. Es este último autor quien atribuyó a Agucchi la *Relatione* y la creación de todo el programa ideológico de la villa.

nichos, sino también la inscripción desarrollada a lo largo de toda la exedra, las columnas de la *scaletta d'acqua*, y la decoración pictórica de las estancias laterales del teatro¹⁷.

Comenzando por la inscripción latina del teatro, ésta nos recuerda dos episodios fundamentales en los que el fundador de la villa participó y que fueron claves en la política papal de su tío, Clemente VIII: restaurar la paz de la Cristiandad, y recuperar para el Papado el ducado de Ferrara. Además, se nos aclara que la villa fue levantada como lugar de descanso y que el agua —que habría de jugar un papel tan importante en todas las fuentes distribuidas por la villa— había sido traída desde el monte Algido:

PETRUS CARD. ALDOBRANDINUS S.R.E.CAM. CLEM. VIII FRATRIS F. REDACTA IN POTESTATUM SEDIS APOST. FERRARIA PACE CHRISTIANAE REIP. RESTITUTTA AD LEVANDAM OPPORTUNO SECESSU URBANARUM CURARUM MOLEM VILLAM HANC DEDUCTA AB ALGIDO AQUA EXTRUXIT.

Clemente VIII, al igual que su sobrino el cardenal Pietro, mostraba un especial interés por el pasado romano, que en Frascati había alcanzado tanto esplendor. Al igual que en aquellos tiempos pretéritos, ahora las villas se levantaban con la intención de «escapar» de la ciudad en busca del reposo. Esta búsqueda era constantemente tratada por los literatos de la época y podemos encontrar ejemplos, como *Aminta*, de Tasso; *Il Pastor Fido*, de Guarini; o *Il Riposo*, de Borghini... Pero además los Aldobrandini, tío y sobrino, se jactaban de haber recuperado el uso de las aguas del monte Algido, que sabiamente se había sabido canalizar y utilizar en beneficio de la villa. Además, a través de esta acción, el Papa repetía aquello que antecesores suyos habían realizado anteriormente en la ciudad de Roma¹⁸.

El *teatro dell'acqua* adquirió, sin duda, un lugar destacado dentro de todo el proyecto de la villa y para su ejecución se debió contar con la experiencia aportada por otras composiciones similares de las que Maderno, autor del conjunto, debía ser conocedor. El ninfeo era un elemento ya utilizado en las antiguas villas romanas — presente en la villa Adriana de Tívoli— y que en el siglo XVI había encontrado eco en numerosos edificios, como la Villa Barbaro de Palladio o la Villa Giulia en Roma..., si bien, en aquel siglo nunca los ninfeos habían alcanzado la grandeza y el desarrollo que tuvo en la Villa Aldobrandini, situado en una posición de mayor pre-

¹⁷ R. M. Steinberg, «The iconography of the teatro dell'acqua at the Villa Aldobrandini», *The Art Bulletin*, XLVII (1965), pp. 453-469.

¹⁸ Véase *Ibid.*, pp. 454-455, y el de K. Schwager, «Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IX-X (1961-1962), p. 334. Nicolás V —en 1453— y Sixto V —en 1585— habían realizado similares proyectos con el Acqua Virgine y el Acqua Felice, respectivamente.

eminencia, justo detrás del palacio y en el eje principal del mismo¹⁹. En el mismo eje central que el palacio y el teatro se sitúan las llamadas *Columnas de Hércules*, que forman parte de este complejo conjunto arquitectónico y del programa iconográfico que en él se articula. Estas se encuentran situadas sobre la llamada *scaletta d'acqua*, una pequeña escalera que a modo de cascada traslada el agua desde las columnas hasta la parte superior de la exedra del teatro. Estas dos columnas gigantes, situadas en una primera terraza ascendiendo en la ladera, están decoradas con mosaicos —representando el escudo de los Aldobrandini— y rodeadas por unos canales en espiral que, desde lo alto de cada columna, conducen el agua que después ha de ser llevada por la *scaletta*. Estos «pilares de Hércules» cumplen un papel importante en el teatro, como distribuidores del agua —destacando así la importancia de los juegos acuáticos llevados a cabo por Giovanni Fontana en la villa— y, especialmente, enlazando con el carácter simbólico y mitológico que a lo largo de la historia han tenido las mismas²⁰. Además, no obstante, debemos señalar la importancia que adquiere la concepción visual y espacial en esta zona de la villa, que forma un todo con la fachada posterior del palacio, ya que desde sus loggias se podía disfrutar completamente del esplendor y armonía del teatro, la *scaletta* y las columnas. Y, también, resulta significativo el lugar donde fueron situadas las columnas, de forma que desde su posición se encuadra visualmente la parte central de esta fachada posterior, desde donde los Aldobrandini contemplaban este «escenario teatral»²¹.

La parte fundamental del programa iconográfico se centra en los nichos que estructuran la exedra semicircular y que forman las cinco «escenas» del conjunto. Entre ellas adquiere especial relevancia —por su significado y su ubicación en el eje principal de la villa y del teatro— la escena del nicho central, que originalmente estaba formada por un grupo de cinco esculturas identificadas con Atlas sosteniendo la esfera del mundo sobre sus hombros, Hércules extendiendo sus brazos

¹⁹ Según R. M. Steinberg, *op. cit.*, p. 455, tanto la Villa Barbaro como la Villa Aldobrandini comparten la misma fuente de la antigüedad: la Villa Laurentinum, de Plinio. Este autor estudia también la diversa forma de concebir los ninfeos en diversas villas italianas: Giulia, Lante, D'Este ... Para los precedentes del Manierismo véase también la obra de M. Fagiolo, *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, 1979.

²⁰ R. M. Steinberg, *op. cit.*, pp. 456-457. Los Pilares de Hércules fueron, en la antigüedad, relacionados con los límites del mundo conocido y situados en el estrecho de Gibraltar. Como divisa fueron empleados por diversos reyes: Carlos VIII y Luis XIV de Francia y el emperador Carlos V, siendo este último quien fijó para ellos un nuevo significado al establecerlos como el principio de un Nuevo Mundo, un más allá (Plus Ultra), que gracias a su imperio se extendía al otro lado del océano. En este sentido de exaltación del poder —en este caso, de la Iglesia— hay que ver la incorporación de estos pilares en el conjunto del teatro de los Aldobrandini, ya que debemos relacionarlo con dos hechos que marcaron el Papado de Clemente VIII y a los que alude la inscripción grabada a lo largo de la exedra: la paz religiosa con Francia tras la vuelta al catolicismo de Enrique IV, lo cual trajo la paz a la Cristiandad; y la recuperación de Ferrara.

²¹ *Ibid.*, p. 456. Estos pilares aparecían ya en la Villa Mattei, aunque aquí adquieren un carácter más llamativo, debido a su situación elevada y a su colorido, que los hace más visibles.

para sostener dicha esfera, dos figuras femeninas, y una cabeza y dos brazos surgiendo de un pequeño estanque²². Para todas estas figuras se ha encontrado una interpretación, según la cual Atlas aparece como el astrónomo que enseña su ciencia a Hércules, quien —tras recibir la esfera celestial, que representa la divina sabiduría— se convierte en filósofo, aquél que busca el conocimiento. Sin embargo, esta idea va más allá y se considera que Hércules representa las virtudes del cardenal Pietro Aldobrandini, personificando este héroe mitológico la virtud y el anhelo de búsqueda de la divina sabiduría y oponiéndose a Tántalo, que es símbolo del vicio y obtiene su castigo tras el rechazo del conocimiento. Giambattista Marino en su canzone *La Villa Aldobrandina* viene a confirmar esta interpretación del programa, cuando —al referirse al cardenal Pietro— dice:

*«Era poco al gran Pietro
Farsi sostegno al pondo
Del quasi curvi, e vacillante mondo,
E con tranquillo impero
Soppor le spalle generose, e fide
A L'incarco del Ciel celeste Alcide»*²³.

Originalmente en el centro de la exedra estaban las estatuas de un león y un jabalí luchando, que simbolizaban la fortaleza de alma y cuerpo, respectivamente, y, tradicionalmente, se han querido ver juntos como la búsqueda de un cierto equilibrio. Mientras, en los nichos laterales de los extremos estaban representados Polifemo y un centauro —tras un deseo sensual— y que contrastan también con la figura de Hércules.

Se ha interpretado, por tanto, que la divina sabiduría (Hércules) se logra gracias al equilibrio entre las fuerzas del alma y el cuerpo, entre lo racional y lo animal del hombre (león y jabalí). Es la virtud contrapuesta al vicio y al rechazo del conocimiento (Tántalo), jugando aquí un papel importante el agua, que —trasladada desde las columnas de los Aldobrandini, en un nivel superior, y cayendo sobre la esfera de Atlas— representa la Gracia divina.

Completando la exedra semicircular del teatro, se encuentran dos alas laterales que cobijan dos estancias rectangulares: una, la Sala del Parnaso; y la otra, la Sala de San Sebastián. La primera estaba decorada con diez frescos realizados por Domenichino, que representaban escenas de Apolo. Además se completaba con un nicho en el que aparecía representado —en estuco— el monte Parnaso, y sobre él las figuras de Apolo, Pegaso y las nueve Musas, obra de Jacques Sarrazin y Gio-

²² Véase *Ibid.*, p. 458-459, para el completo estudio y simbolismo de cada una de las figuras y de sus significados. Las figuras femeninas han sido interpretadas de diversos modos, o bien como personificación de dos artes: la astronomía y la geometría, o bien como representación de la mujer y la hija de Atlas. En cuanto a la figura surgiendo del estanque, se suele identificar con Tántalo.

²³ *Ibid.*, p. 459.

vanni Anguilla. La gran originalidad de esta primera sala radicaba en un aspecto no visible, pero que produjo un gran impacto en los viajeros que tuvieron la oportunidad de conocerla. Se trataba de un órgano musical situado bajo el monte y que funcionaba gracias a un mecanismo hidráulico, que simulaba diversos sonidos y que entroncaba con los frescos —simulando árboles, un enrejado con pájaros...— realizados en la bóveda por Passignano²⁴. Simbólicamente, Apolo representa aquí la luz, la razón; y en relación más directa con el cardenal Pietro Aldobrandini están las figuras de Pegaso (símbolo de la fama) y Fénix (representado en el suelo bajo el escudo del cardenal, se asocia con la naturaleza inmortal de las hazañas y hechos realizados por Pietro para el bien de la Iglesia). La segunda sala, dedicada a San Sebastián —santo patrón de la familia Aldobrandini— responde a una estructura arquitectónica similar a la anterior y, mientras en la primera se relacionaba con la razón (una de las dos esferas de la vida), en esta ocasión tiene que ver con la religión²⁵. La decoración pictórica de su interior era obra de Domenico e Tommaso Passignano²⁶.

Pero la interpretación final de todo el conjunto de la Villa Aldobrandini se revela cuando asociamos el lugar y la forma en que están ubicados teatro y palacio. En la fachada posterior el cardenal Pietro y la familia Aldobrandini podían disfrutar del grandioso espectáculo —obra del hombre— concebido en el *teatro dell'acqua*,

²⁴ R. Lassels, *op. cit.*, pp. 196-197. Este viajero pudo contemplar esta Sala del Parnaso en el siglo XVII, tal y como fue concebida, así como disfrutar con el funcionamiento de su órgano: «... the Hallo of Apollo is opened, where he sitting upon Mount Parnassus, and the nine Muses under him in a Circle, with several wind Instruments in their hands, strike up altogether melodiously; whilst an untouched Organ underneath the Hill, plays a soft ground to the Muses Instruments. During this Melody, a little round hole in the midst of the Room, bloweth out from below, such a cool and stiff wind, that bears up a little holovv ball of Copper, a yard from the ground. Over the Door is this distich

Huc ego migravi Musis comitatus Apollo.

Hic Delphi, hic Helicon, hic mihi Delos erit.

Then being led to see this Hydraulic Organ, and to view what Fingers Art had lent unto water; I found the Organ to be made thus. First, the Pipes are like other Organ Pipes of Lead, and set in a close frame, as the manner is, with stops, and touches to them. Close to these stops the force of water turns a wheel, made like a great Drum, and as long as the Organ. This wheel hath in it, here and there, divers peices of Brass, about the thickness of an half Crown piece, and just as broad as the stops of the Organ: These Brass pieces sticking out just so far, as to reach the stops in their turning about, and to press them down as the organists fingers do, and being placed here and there, in that Musical distance, as to strike their note in tune, as they turn about leisurely, they altogether compose a perfect and sweet Harmony: the Wind-pipe of this room (mentioned even now) serveth sufficiently for Bellows to his Organ, as well as to the wind Instruments of the Muse; and all is caused by force of Water. But as we were taken with these water-works, wich make this organ play in tune, we were suddenly overtaken with another water-work, wich playing terribly upon us, put us quite out of tune: So seldom doth Wind come without water».

²⁵ R. M. Steinberg, *op. cit.*, p. 461-463. En conjunto, por tanto, se representan en los extremos del teatro el templo de la religión y el templo de las artes.

²⁶ Para el estudio de la decoración pictórica véase el artículo de L. Salerno, «A Domenichino series at the National Gallery: the Frescoes from the Villa Aldobrandini», *The Burlington Magazine*, CV (1963), pp. 194-204.

mientras que en la fachada principal se desplegaba ante sus ojos la inmensidad de otro teatro, el *Theatrum mundi*, obra de Dios²⁷.

LOS JARDINES Y SUS FUENTES

«*Et dalle loggie, et da ogni camera che verso il monte ha guardo et standosi a passeggiare et a mangiare et a letto si vede nascer questa acqua...*»

«*... il sito ha conceduto questo privilegio, che dallo stare in camera si godono le fonti, donde nelli altri giardini per lo più bisogna per goderle uscir di casa et andarle cercando*».

«*... non si pol mangiare in questa casa che con tenere le fenestre, o le porte aperte non si mangi a pie' di una fonte grandissima; et questo a che ora si voglia, et in ogni stagione senza cercar per li boschi questa delitia*»²⁸.

Monsignor G. B. Agucchi

Si hay algo por lo que la Villa Aldobrandini destacaba de forma singular, llamando la atención de los numerosos viajeros y escritores que se acercaron a contemplarla, era por la belleza de sus jardines, en los que el agua —a través de las diversas fuentes— jugaba un papel primordial²⁹. En estos jardines y, especialmente, en los diversos juegos de agua, surtidores y fuentes que se repartían por toda la villa, trabajaron conjuntamente los mismos tres artistas que llevaron a cabo el *teatro dell'acqua*. Sin embargo, en este caso, el trabajo de Maderno quedó reducido ya que, al parecer, tan sólo se ocupó del diseño de las fuentes superiores de la villa, aquéllas situadas por encima del teatro. Serían los otros dos —Giovanni Fontana y Orazio Olivieri— los que, como artífices hidráulicos destacados en la época, desarrollarían su labor entre los jardines de la villa y —siguiendo las impresiones de las crónicas de los viajeros— podemos decir que su trabajo resultaba ya entonces de una gran maestría por la variedad y originalidad de los diversos juegos de agua³⁰.

²⁷ R. M. Steinberg, *op. cit.*, p. 455 y 463. Las magnífica vista de Frascati, la Campagna y Roma es interpretada por el cardenal Aldobrandini —siguiendo los relatos de Plinio— como el *theatrum mundi*.

²⁸ M. Fagiolo, *op. cit.*, 1964, pp. 67-68.

²⁹ P. García Montalvo, *Las Villas de Roma*, Murcia, 1984, p. 138. Este autor recoge una selección de textos sobre villas romanas. Este fragmento pertenece a la obra *Derniers beaux jours*, de Julien Green: «*En Frascati. En lo alto de la Villa Aldobrandini hay un pequeño estanque bordeado por una muralla de cipreses. En pleno mediodía este lugar tiene algo de nocturno y casi fúnebre que me encanta. Me paseo por los jardines de la Villa con un sentimiento de felicidad que no puedo escribir. El mundo no ofrece nada más agradable que estas terrazas sombreadas por encinas verdes y esta escalera de agua cuya frescura me penetra bajo un cielo tórrido. Habría querido sentarme en el borde de esos estanques, bajo esta sombra ...*»

³⁰ C. Brosses, *op. cit.*, pp. 110-111. «*El gran surtidor de agua del Belvedere es una de las cosas más bellas que pueden verse en el mundo en este género. Lanza con un ruido espantoso, por unas tuberías practicadas ex profeso, agua y aire entremezclados que producen una perpetua trepidación. Hay*

Ambos artistas contaban con una notable experiencia en estas técnicas y consiguieron, a través de las mismas, convertir el agua en el elemento principal de toda la villa, ya que su uso permitía animar los diversos surtidores distribuidos por los jardines; completar simbólicamente el programa iconográfico del teatro, donde el agua era parte importante; y, sobre todo, hacer funcionar el famoso órgano hidráulico de la Sala del Parnaso, principal objeto de admiración de cuantos pudieron acercarse a contemplarlo³¹.

Aunque el *teatro dell'acqua*, que en su conjunto constituía una gran fuente, fue y es el principal artificio acuático de la villa, otras fuentes —situadas en zonas más elevadas— se distribuían por la ladera de la colina y desde ellas se trasladaba el agua hacia la exedra del teatro a través de diversos canales³². El ninfeo, además de ofrecer un magnífico espectáculo, a modo de escenario teatral, cumplía una labor más práctica, ya que servía para ofrecer un lugar más fresco para mitigar los calurosos veranos romanos. Gracias a los grabados realizados por artistas del siglo XVII que conocieron la villa —Greuter, Barrière, Falda— podemos saber hoy día cual era la organización original de los jardines y el aspecto de sus fuentes.

Partiendo desde lo alto de la colina —desde el jardín silvestre, desde el bosque— y descendiendo por los canales, el agua se precipitaba vertiginosamente en su camino hacia la exedra del *teatro dell'acqua*, pasando por diversas fuentes y por las llamadas *Columns de Hércules*. Antes de llegar a las columnas, el agua —que tan sabiamente era transportada a la villa desde el monte Algido por un acueducto— pasaba por la Fuente rústica y la Fuente de los Pastores³³. La primera estaba formada por dos nichos rústicos y dos mascarones (similares a los de Bomarzo) y aludía a la fuerza salvaje de la naturaleza; mientras que la segunda aludía a la utilización humana de tal fuerza, a la humanidad primitiva, y se llamaba así —*Fontana dei*

muchos otros surtidores más pequeños, la mayor parte muy bonitos. La colina de Belvedere está tallada en tres pisos, adornada con grutas y fachadas en arquitectura rústica guarnecidas de cascadas de agua brillantes. La gran cascada está coronada por colinas acanaladas retorcidas, por las cuales el agua circula en línea espiral».

³¹ Orazio Olivieri contaba con una gran experiencia, ya que había trabajado en la creación de los diversos juegos de agua de la Villa d'Este, en Tívoli. Giovanni Fontana trabajaría después en Villa Borghese, en Roma, y en las Villas Taverna y Mondragone, de Frascati.

³² P. García Montalvo, *op. cit.*, p. 138: «Al volver a Frascati visité los encantadores y viejos artificios acuáticos de la Villa Aldobrandini. Yo confundo todos estos variados productos de un arte anticuado por medio de una amable absolución, y me gustaría decir muy especialmente qué grato era observar el agua de esta prodigiosa fuente cayendo a borbotones por su mohoso canal de piedra trabajada, a través de su magnífica vista de encinas, hasta el fantástico hemicírculo antiguo donde una docena de tritones y náyades se sientan en diferentes posturas para recibirlo. El cielo por encima de las encinas era increíblemente azul, y las propias encinas eran increíblemente negras. ...» (texto de Henry James, *Italian Hours*).

³³ En 1603 —tal y como se refleja en la inscripción del teatro— el cardenal Aldobrandini mandó construir un acueducto que transportaba el agua desde el monte Algido, a través de una distancia de cinco millas, hasta la colina situada sobre su villa, con lo que conseguía dotar del agua necesaria para su funcionamiento a todas las fuentes y juegos de agua.

Pastori— por las dos esculturas de pastores que tenía, situadas en nichos y flanqueando un juego de agua en el centro. Finalmente, el agua descendía pasando bajo un arco de roca perdiendo parte de su fuerza y vigor rústico, llegando a continuación a las *Columnas de Hércules*³⁴. Desde aquí, el agua descendía —a modo de cascada— entre dos escaleras simétricas, por la llamada *scaletta d'acqua* y, a continuación, tras pasar por un pequeño estanque situado sobre el teatro, se distribuía por las diversas fuentes del mismo, brotando también de la estrella de los Aldobrandini dispuesta sobre la exedra³⁵:

«Just behind the Palace (which is of excellent Architecture) and is in the center of the Inclosure, rises an high hill or mountaine all over clad with tall wood, and so form'd by nature, as if it had ben cut out by Art, from the summit whereof falls a horrid Cascade seeming rather a greate River than a streame, precipitating into a large Theater of Water representing an exact & perfect Raine-bow when the sun shines out».

«The variety of these waterworks, are so many and so curious, that I cannot but describe them. First then, the rare Cascata presents it self, and its made thus. At the turning of a vast cock, the water (which is brought through a great Hill, from a source five Miles off) spouts out of the top of two high winding Pillars of Stone which stand mounted upon the head of an high pair of open stairs, and then falling down upon the same Pillars again, it follows the winding bent of them, cut into channels and little Gutters, and so warbles about these Pillars visibly, till it arrive at the foot of them. These finding issue, it falls upon the foresaid stairs, and covers them all with a thin gliding stream, which makes an open stair-case of water. Besides, this water sets a number of little Fountains on work, which stand on either side of these stairs and descends by degrees with them: so that in a moment the whole Hill side is spouting out water, and filling the air with a sweet murmur»³⁶.

Así lo describían John Evelyn y Richard Lassels, respectivamente, viajeros ingleses del siglo XVII, que tan sensiblemente entusiasmados habían quedado con el «espectáculo de agua» diseñado por Fontana y Olivieri. Los trabajos para la realización de los juegos hidráulicos fueron más costosos que la propia construcción del edificio y de hecho, en 1604, un embajador comentaba a los Gonzaga que «*la villa non vale tanto quanto l'acqua*»³⁷.

³⁴ F. Borsi, y G. Pampaloni, *Ville e Giardini. Monumenti d'Italia*, Novara, 1988, p. 427. Estos autores, junto con D'Onofrio y Fagiolo, entre otros, recogen diversos fragmentos de la *Relatione de Agucchi*. Según éste: «*Gli effetti che fa l'acqua in scendendo sono così belli che si può dire che corra, che caschi, che precipiti, che salti, che balli, che si ritiri, che sporga in fuori, che faccia bollori et mille altre cose tutte in un tempo*».

³⁵ Según M. Fagiolo, *op. cit.*, 1964, p. 68, «... lo spettatore che si trova all'altezza delle colonne d'Ercole ha la netta impressione che la cascata tumultuosa non si fermerà nel ninfeo, in quella diga semicircolare, ma proseguirà oltre, con impeto incontenibile, fino a inondare la piazza: fino a trasformare il palazzo in un'isola di sogno».

³⁶ J. Evelyn, *Diary*, Londres, 1959, p. 200; y R. Lassels, *op. cit.*, pp. 194-195.

³⁷ F. Borsi, y G. Pampaloni, *op. cit.*, p. 426.

En definitiva, por todas partes corría el agua de tal modo que se convertía en un dulce y continuo sonido presente en toda la villa, que sorprendía gratamente a todo aquel que se acercaba a visitarla por la curiosa sensación de relajación y tranquilidad que podían percibir en ese ambiente tan refrescante y sereno en las cercanías de la campiña romana. Y era, muy especialmente, en la estancia del Parnaso donde el agua adquiriría un papel teatral y, a través de diversas técnicas, producía diversos sonidos y efectos (lluvia, canto de pájaros, ...) que resultaban sumamente atrayentes para los invitados de la familia Aldobrandini.

En cuanto a los jardines, gracias al plano de la villa realizado en 1647 por Barrière, conocemos que originalmente el jardín situado tras el palacio estaba trazado en forma de parterres, acompañados en los laterales por plátanos de sombra, algunos todavía existentes³⁸.

La diferencia de los jardines de esta villa —en el tránsito hacia el Barroco— con respecto a los jardines manieristas, es que en estos últimos la composición se habría continuado en una serie de terrazas, mientras aquí el eje central nos introduce en un bosque donde, ya en el siglo XVII y siguiendo los grabados de Falda, alrededor de las fuentes crecían los árboles libremente, y tan sólo unos pequeños parterres, dispuestos entre las fuentes, cumplían la función de mera pantalla entre este diseño semiformal y la espesura del bosque que crecía en los laterales de este trazado; de hecho, tras la fuente rústica, se desarrollaba todo el bosque totalmente cuajado de árboles.

Por tanto, a través de tres pequeños escenarios se organizaba todo el trazado del jardín, pasando desde el monumental ninfeo a lo silvestre y la espesura del bosque, cuyos árboles estaban cada vez más próximos, respondiendo a un tipo de trazado típico del cambio que se estaba produciendo en los jardines italianos con la llegada del Barroco³⁹. La evolución del jardín barroco italiano con respecto al manierista se ve en el hecho de que en aquél se van suavizando o desdibujando sus límites, en el sentido de que mientras cerca de la casa el «orden humano» todavía está presente, conforme el jardín se va alejando las características arquitectónicas van desapareciendo gradualmente. Esto es visible en los paseos distribuidos por toda la colina que, aunque enmarcados por árboles y setos, poco a poco iban sumergiéndose y fundiéndose con el paisaje y el crecimiento natural del bosque⁴⁰.

³⁸ Los jardines sufrieron graves daños durante los bombardeos de Frascati en la Segunda Guerra Mundial.

³⁹ Sobre el jardín barroco véase el comentario de F. Páez de la Cadena, *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, 1998, pp. 144-146: «Lo más destacado es como hasta entonces la distancia marcada entre el jardín y la naturaleza era muy clara y no se pretendía que el límite entre ambas quedase suprimido y ni siquiera ocultado; pero, a partir de aquí, la tendencia barroca buscará un entronque imposible entre la formalización geométrica del jardín hasta un exceso, y la conciencia de que la naturaleza continúa fuera de esos límites, intocable. Lo que se intenta es suprimir los límites o, al menos, ocultarlos de manera tal que el propio jardín sea una naturaleza cercana y dominada por el hombre pero sin separación aparente con la naturaleza natural».

⁴⁰ G. Masson, *Italian Gardens*, Londres, 1987, pp. 150-152. Este autor ha querido percibir en esto el principio de un cierto gusto por lo pintoresco. Aspecto éste que fascinó a los viajeros franceses del si-

Nuevamente, John Evelyn vuelve a dejarnos testimonio en su *Diary* de la impresión que en él habían producido los jardines de la villa, cuando los visitó en 1645:

«*To this is a Garden of incomparable walkes & shady groves, abundance of rare Fruit, Orangs, Lemons, &c: and the goodly prospect of Rome above all description, so as I do not wonder that Cicero & others have celebrated this place with such encomiums*»⁴¹.

Sin embargo, todos los jardines han desaparecido con el paso del tiempo y el único jardín formal que se conserva es el pequeño *giardino segreto* trazado alrededor de la fuente de la *barchetta*, otro de los juegos de agua existentes en la villa, y cuyo diseño es bastante similar a otra más famosa que Bernini realizaría para la Piazza di Spagna, en Roma⁴².

VIAJEROS Y ARTISTAS EN LA VILLA ALDOBRANDINI

«*Nous avons traversé la forêt de Castel Gandolfo à Frascati par de petits chemins délicieux, et sommes allés voir les villas Bracciano, Conti, Mondragone, qui tombent en ruine, Taverna, Ruffinella et enfin la villa Aldobrandini, la plus charmante de toutes. Nous avons fait cent fois le péché d'envie. Les grands seigneurs qui firent construire ces belles maisons et ces jardins ont obtenu la plus belle union des beautés de l'architecture et de celles des arbres*».

Stendhal, *Promenades dans Rome*⁴³.

Así nos describía Stendhal la grata impresión que Frascati y sus villas —especialmente la Villa Belvedere de los Aldobrandini— le habían producido. Y es que desde su construcción, esta villa ha gozado de la admiración de numerosos viajeros y artistas que pasearon por sus jardines y disfrutaron de la belleza de sus fuentes, de su *teatro dell'acqua* y de su palacio. En general, Frascati y sus villas despertaron una gran fascinación en los viajeros y artistas de la época y en aquellos que, siglos después de su construcción, se acercaron a contemplar la belleza de sus edificios y jardines. Frascati ofrecía varios aspectos que eran sumamente atrayentes para todos

glo XVIII que visitaron la villa, como Hubert Robert, que estuvo allí acompañando al embajador francés y realizó algunas pinturas.

⁴¹ J. Evelyn, *op. cit.*, p. 201.

⁴² VV. AA., Catálogo de exposición *Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544-Roma 1618)*, Modena, 1978, p. 26. G. Guerra pudo haber participado en la elaboración del programa decorativo de las fuentes de la villa. Además, a él se atribuye un dibujo del Metropolitan Museum de Nueva York que representa esta fuente de la *Barchetta* o *Navicella* (1602).

⁴³ Stendhal, *Voyages en Italie*, París, 1973, p. 628.

los que se acercaban a recorrer la península italiana. Así, no sólo contaba con la belleza natural de sus paisajes, sino que las «obras del hombre» también suponían un gran atractivo. Además de las villas que cardenales y nobles romanos fueron levantando en sus cercanías, Frascati atrajo en siglos sucesivos a grandes viajeros por su antiguo pasado romano, por haber sido la antigua Tusculum de Cicerón y Catón.

El interés que despertó la Villa Aldobrandini en los viajeros y artistas, aunque muy variado, se centró especialmente en destacar su maravillosa situación —en una posición elevada y con unas vistas panorámicas magníficas— y, sobre todo, la belleza de sus jardines y sus juegos de agua:

«Espléndida, aunque no inesperada, perspectiva nos ofrecieron las ventanas de la Villa del príncipe Aldobrandini, el cual, encontrándose a la sazón en la campiña, nos invitó y obsequió afablemente, haciéndonos sentar en torno a bien servida mesa en compañía de sus amigos eclesiásticos y seglares. Ya imaginaréis que el palacio está dispuesto de forma que, de una mirada, pueda abarcarse desde él la magnificencia de la montaña y el llano. Mucho se habla de fincas de recreo, pero deberían tender la vista desde ésta para convencerse de que difícilmente habrá alguna más amenamente situada»⁴⁴.

«Continuaron el descenso, al desembocar el coche en una plaza triangular, se quedó Pedro absorto al contemplar, altísimo, al borde de un muro enorme y liso, un jardín colgante que elevaba hacia la transparencia del firmamento la línea elegante y enérgica de un pino centenario. Y tuvo la sensación de todo el orgullo y toda la gracia de Roma.»⁴⁵.

«The 5 we tooke Coach and went 15 miles out of the Cittie to Frascati formerly Tusculanum, a villa of Card: Aldobrandini; built for a Country house but for its elegance, situation & accommodation of plentifull water, Groves, Ascents & prospect, surpassing in my opinion the most delicious places that my eyes ever beheld...»⁴⁶

En los siglos XVIII y XIX los viajeros y artistas que visitaron Frascati y la Villa Aldobrandini se multiplicaron, coincidiendo muchos de ellos en reflejar la belleza que allí pudieron contemplar. Sin embargo, anteriormente, dos viajeros ingleses del siglo XVII fueron los que nos dejaron, posiblemente, las descripciones más interesantes de cuantas se hicieron de la villa. El valor de sus descripciones radica, especialmente, en su contemporaneidad, ya que ambos viajeros pudieron contemplar *in situ* muchos juegos y artificios de agua, esculturas, pinturas, jardines, ... y demás elementos de la villa que, con el paso del tiempo y por diversas circunstancias, nos han llegado sensiblemente transformados por su pérdida o deterioro. Estos viajeros fueron Richard Lassels y John Evelyn.

⁴⁴ J. W. Goethe, *Obras completas*, Madrid, 1987, tomo III, p. 288.

⁴⁵ P. García Montalvo, *op. cit.*, pp. 134-135. Este fragmento pertenece a la obra *Rome*, de Emile Zola.

⁴⁶ J. Evelyn, *op. cit.*, p. 200.

El primero viajó a Italia en cinco ocasiones acompañando, como tutor, a jóvenes de la aristocracia inglesa. Sus viajes se desarrollaron entre 1635 y 1665 y fruto de los mismos fue su obra *The Voyage of Italy*, donde recogió su visita a la Villa Aldobrandini. Este autor inglés —al igual que Evelyn— muestra una fascinación por aquello que más llamaba la atención de la villa (el conjunto del *teatro dell'acqua*, además de jardines y fuentes), destacando en él lo que más impacto producía en los viajeros de la época, la Sala del Parnaso y su órgano hidráulico:

«... the Gardiner turning another cock above, gives, at once, such store of wind and water, to the great Girandola, bellow the Stairs, in the Grotte of Atlas, that it imitateth perfectly Thunder, Hail, Rain and Mist. By this time, the great statue of the Centaure, with an hunters horn at his Mouth, windeth it duly, and in perfect measure. Pan also plays on his Mouth-Organ tuneably. Whilst the lion and the leopard fighting together, spit angerly in one anothers Faces, though all pass in cold Blood, because in cold water. These waters also afford innumerable and inavoidable wetting places; as the false steps in the stairs; the wetting place behind Pan; the other wetting place behind the Centaure, and the little under-ground spouts on all sides»⁴⁷.

En cuanto al segundo, John Evelyn, viajó por Francia e Italia, entre 1644 y 1646, y sus descripciones quedaron reflejadas en su *Diary*. Visitó la Villa Aldobrandini el 5 de mayo de 1645, durante su periplo por Frascati y sus alrededores, y su relato se centra especialmente en el *teatro dell'acqua* —con el órgano hidráulico de la Sala del Parnaso— y en los diversos juegos acuáticos, diseñados por Fontana y Olivieri:

«...Under this is made an artificiall Grott, where in are curious rocks, hydraulic Organs & all sorts of singing birds moving, & chirping by force of the water, with severall other pageants and surprizing inventions: In the center of one of these roomes rises a coper ball that continually daunces about 3 foote above the pavement, by virtue of a Wind conveyed seacretly to a hole beneath it, with many other devices to wett the unwary spectators, so as one can hardly step without wetting to the skin: In one of these Theatres of Water, is an Atlas spouting up the streame to an incredible height, & another monster which makes a terrible roaring with an horn; but above all the representation of a storme is most naturall, with such fury of raine; wind and Thunder as one would imagine ones selfe in some extreame Tempest»⁴⁸.

Además del *teatro dell'acqua*, jardines, artificios y juegos de agua fueron el objetivo principal en las crónicas de los viajeros, minuciosamente descritos en detrimento de otras partes de la villa que, como el propio palacio, no fueron tan fielmente reflejadas, aunque no faltan algunas descripciones que se ocuparon de él, aunque de forma elusiva, y siempre concediendo especial importancia a las pinturas

⁴⁷ R. Lassels, *op. cit.*, pp. 194-195. Véase nota 24.

⁴⁸ J. Evelyn, *op. cit.*, p. 200.

que allí se realizaron y a la fama y prestigio de sus autores (Cavaliere d'Arpino, Domenichino...):

«The Palace is indeede built more like a Cabinet, than any-thing compos'd of stone & mortar, it has in the middle an Hall furnished with excellent Marbles, & rares Pictures, especialy those of Cavalier Gioseppe d'Arpino, & the movables are princely & rich. In a word this was the last piece ot Architecture finishd by Giacomo della Porta, who built it for Pietro Card: Aldobrandini in the time of Clement the 8th»⁴⁹.

En el mismo sentido se manifestaron Stendhal y Taine después de su visita a la villa:

«A la derecha, la villa Aldobrandini abre sus avenidas de plátanos colosales, sus arquitecturas de escaleras, de balaustrés y de terrazas. A la entrada, adosado contra la montaña, un pórtico de columnas y de estatuas, derrama a oleadas el agua que llega de lo alto sobre una escalera de cascadas; es el palacio de campo italiano, dispuesto para un gran señor de gusto clásico, que siente la naturaleza según los paisajes de Poussin y de Claudio Lorrain. Las habitaciones interiores están pintadas al fresco: Las nueve musas alrededor de Apolo, Los Cíclopes y Vulcano en su fragua, numerosos techos del caballero D'Arpino, Eva y Adán, Goliath y David, una Judith del Domenichino, hermosa y sencilla...»

«Un ligero viento siroco apenas perceptible hacía flotar algunas nubecillas blancas por encima del Monte Albano; un calor delicioso reinaba en el ambiente y yo me sentía dichoso de vivir. Distinguía perfectamente Frascati y Catelgandolfo, que están a cuatro leguas de aquí, y la Villa Aldobrandini, donde se encuentra el sublime fresco del Domenichino»⁵⁰.

Los artistas —junto con los viajeros— nos han dejado el otro testimonio destacado con el que podemos reconstruir «visualmente» la imagen que debía tener la Villa Belvedere de los Aldobrandini en los siglos pasados. Y aunque lo único que ha llegado hasta nosotros son grabados, realizados por diversos autores a lo largo del siglo XVII, éstos son fundamentales para apreciar las diversas partes que configuraban el conjunto⁵¹.

Una primera representación de la villa —casi contemporánea de su construcción— nos la ofrece Greuter que realizó en 1620 un grabado donde se recogía una vista de todo el pueblo de Frascati y las villas situadas en sus alrededores. Esta imagen resulta de gran utilidad ya que nos permite apreciar la forma en que estaba organizada toda la villa, destacando especialmente la distribución de los jardines y de las

⁴⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁵⁰ P. García Montalvo, *op. cit.*, pp. 133 y 135-136. Estos dos fragmentos son de Stendhal (*Vie d'Henry Brulard*), y de Taine (*Voyage en Italie*), respectivamente.

⁵¹ Véase el apéndice gráfico, donde se incluyen algunos de los grabados realizados sobre la Villa Aldobrandini.

diversas fuentes que —en posición ascendente por la ladera de la colina— estaban dispuestas en un mismo eje axial. Además, la imagen nos ofrece la posibilidad de situar la villa con respecto a Frascati y a otras villas próximas, y constatar cómo era el edificio originalmente en su fachada principal, modificada en el siglo XIX cuando, en una restauración, se decidió sustituir el antiguo frontón curvo por uno triangular (algo que también podemos contemplar en otros grabados posteriores).

Mediado el siglo XVII, otro grabador —Barrière— sería el encargado de proporcionarnos una imagen más detallada de la villa en su serie de grabados *Villa Aldobrandina Tusculana* (1647). Estos grabados son fundamentales para conocer tanto la arquitectura exterior del palacio (fachada principal y posterior), como el aspecto original que ofrecía el *teatro dell'acqua*. Gracias a este último grabado conocemos qué esculturas había y cómo estaban dispuestas en los cinco nichos en que está organizada la exedra. Algunas de esas esculturas, así como el grupo central del león y el jabalí, o las estatuas situadas sobre la balaustrada superior del teatro, se han perdido a lo largo de estos siglos y sólo, a través de este grabado y las crónicas de los viajeros, podemos hacernos una idea de cómo y dónde estaban. Hay otro grabado, además, que juega un papel importante en la reconstrucción histórica de la villa (jardines, teatro, palacio, vías y ejes interiores...), ya que se trata de la planta de todo el conjunto.

El tercero de los grabadores es Giovanni Battista Falda, quien entre 1675 y 1691 realizó la famosa serie de grabados *Le Fontane di Roma* donde recoge algunas de las fuentes más importantes de la época y, entre ellas, las que formaban parte de la Villa Aldobrandini. Resulta, sobre todo, interesante el grabado que reproduce la Sala del Parnaso donde estaba el conocido órgano hidráulico, que tanta expectación despertó entre las personas y viajeros de la época que pudieron contemplarlo funcionando. Además de esta sala, hizo los grabados del *teatro dell'acqua*, de las fuentes superiores —la *fontana rustica* y la *fontana dei Pastori*— y de la *fontana Barchetta* del Belvedere.

Más reciente en el tiempo, que los grabados realizados por estos artistas, son las pinturas de tres artistas franceses de fines del siglo XVIII y principios del XIX que también conocieron las villas de Frascati y que dejaron constancia —a través de sus pinceles— del interés que despertó en ellos la villa de los Aldobrandini. De nuevo en éstos, como ocurriese con los viajeros de su misma época, los jardines y el teatro ejercieron en ellos una mayor atracción a la hora de reflejarlo en sus cuadros. Estos artistas fueron Fragonard, Hubert Robert, y Granet. Este último se sirvió de otro pintor —anterior en el tiempo— como tema para una de sus composiciones, ambientada en el *teatro dell'acqua*⁵². En cuanto a los dos primeros, Fragonard y Robert, también realizaron sendas composiciones pictóricas donde tomaron como motivo de inspiración las llamadas *Columns de Hércules* del mismo teatro⁵³.

⁵² Se trata del cuadro *Presentación de Domenichino al Cardenal Pietro Aldobrandini en su Villa*. Según C. D'Onofrio, *op. cit.*, lámina 121, esta pintura se conservaba en 1963 en la colección de la villa.

⁵³ Véase J. de Cayeux, *Hubert Robert et les Jardins*, París, 1987.

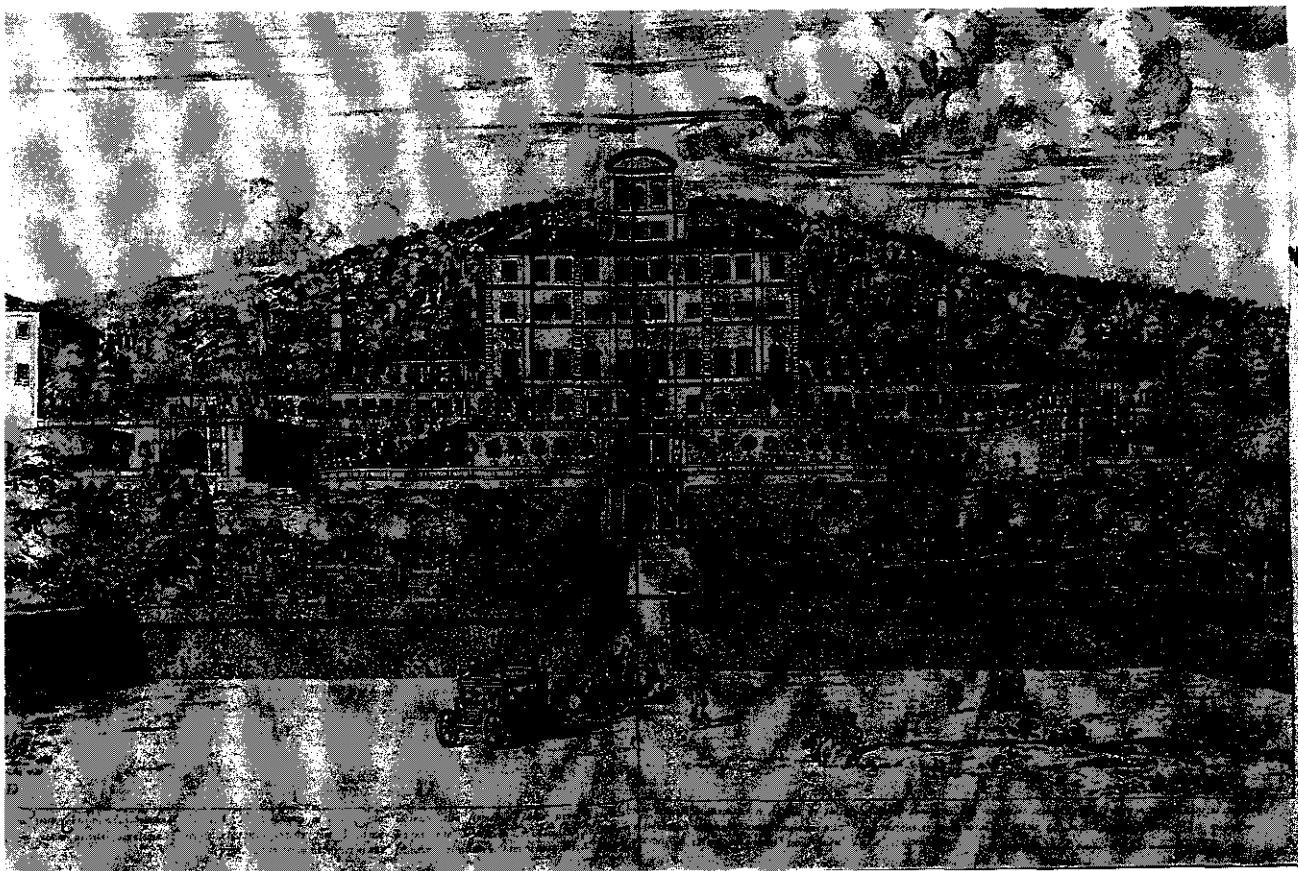


Fig. 1. Vista de la fachada y acceso a la Villa Aldobrandini (Barrière)

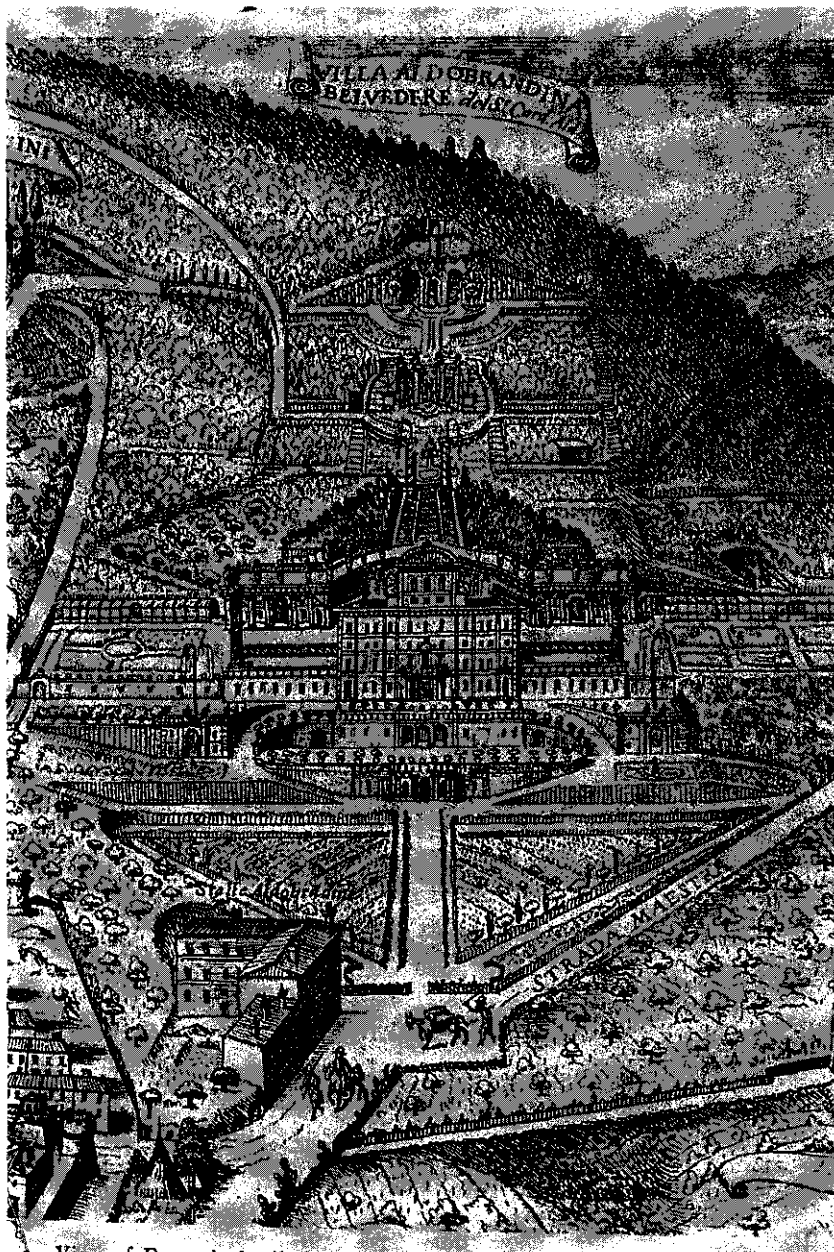


Fig. 2. El palacio, las fuentes y los jardines en una vista de 1620 (Greuter).

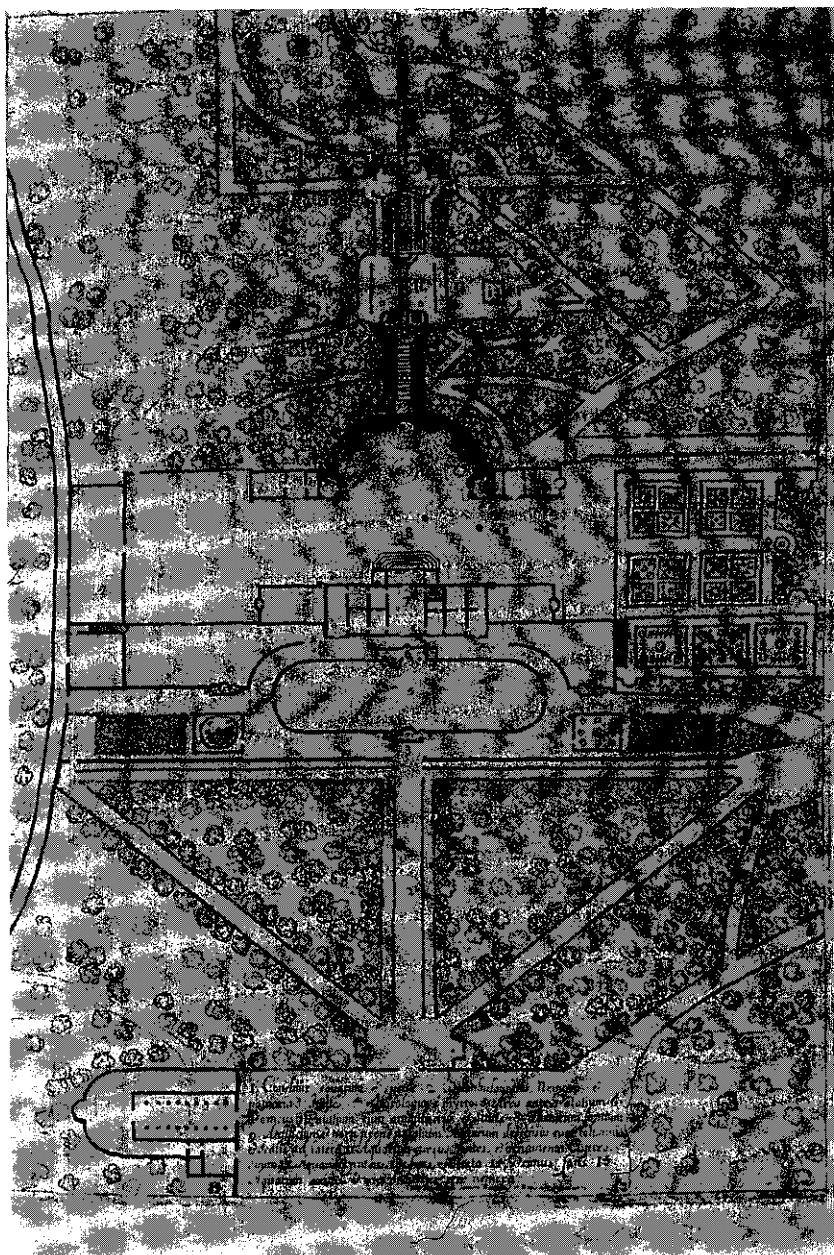


Fig. 3. Planta de la villa: palacio, teatro dell'acqua, fuentes y jardines (Barrière).

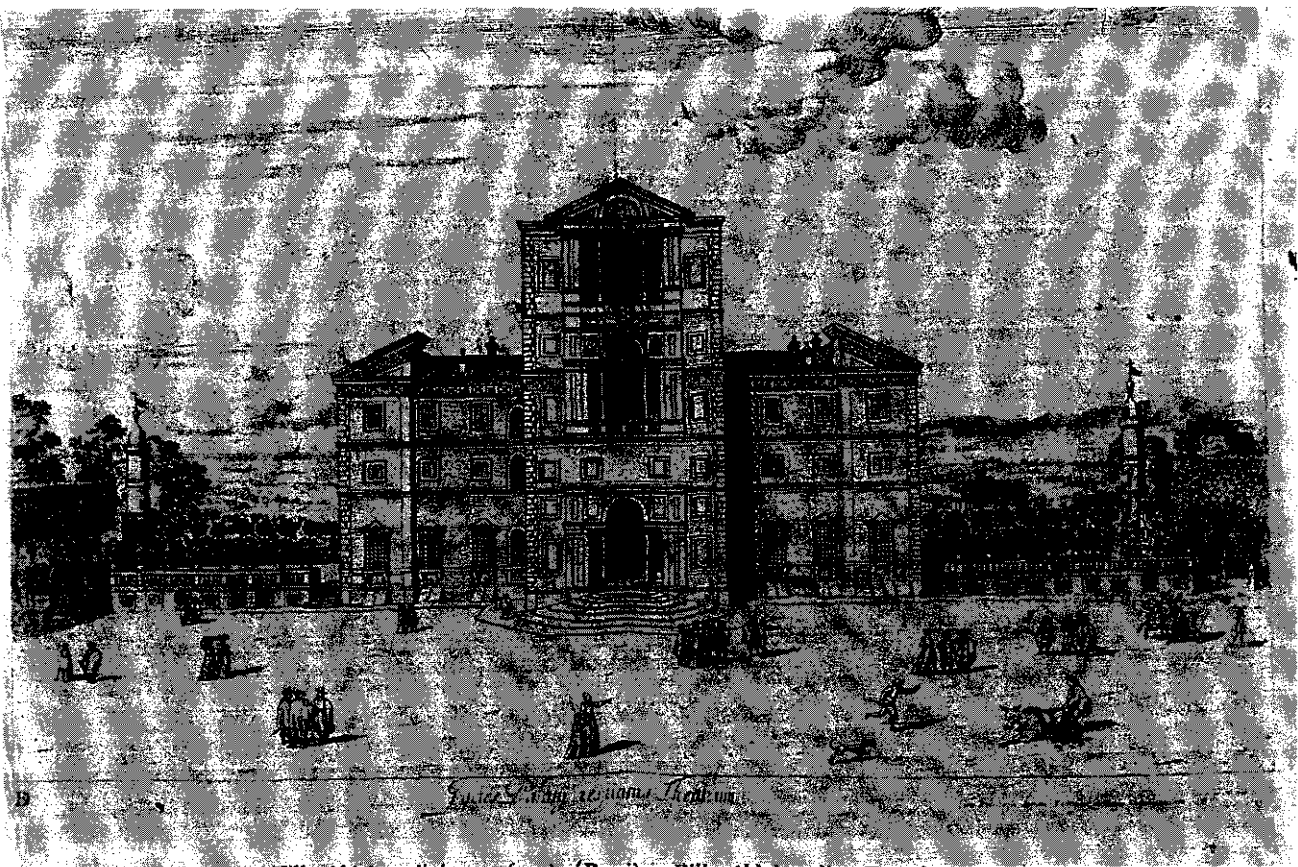
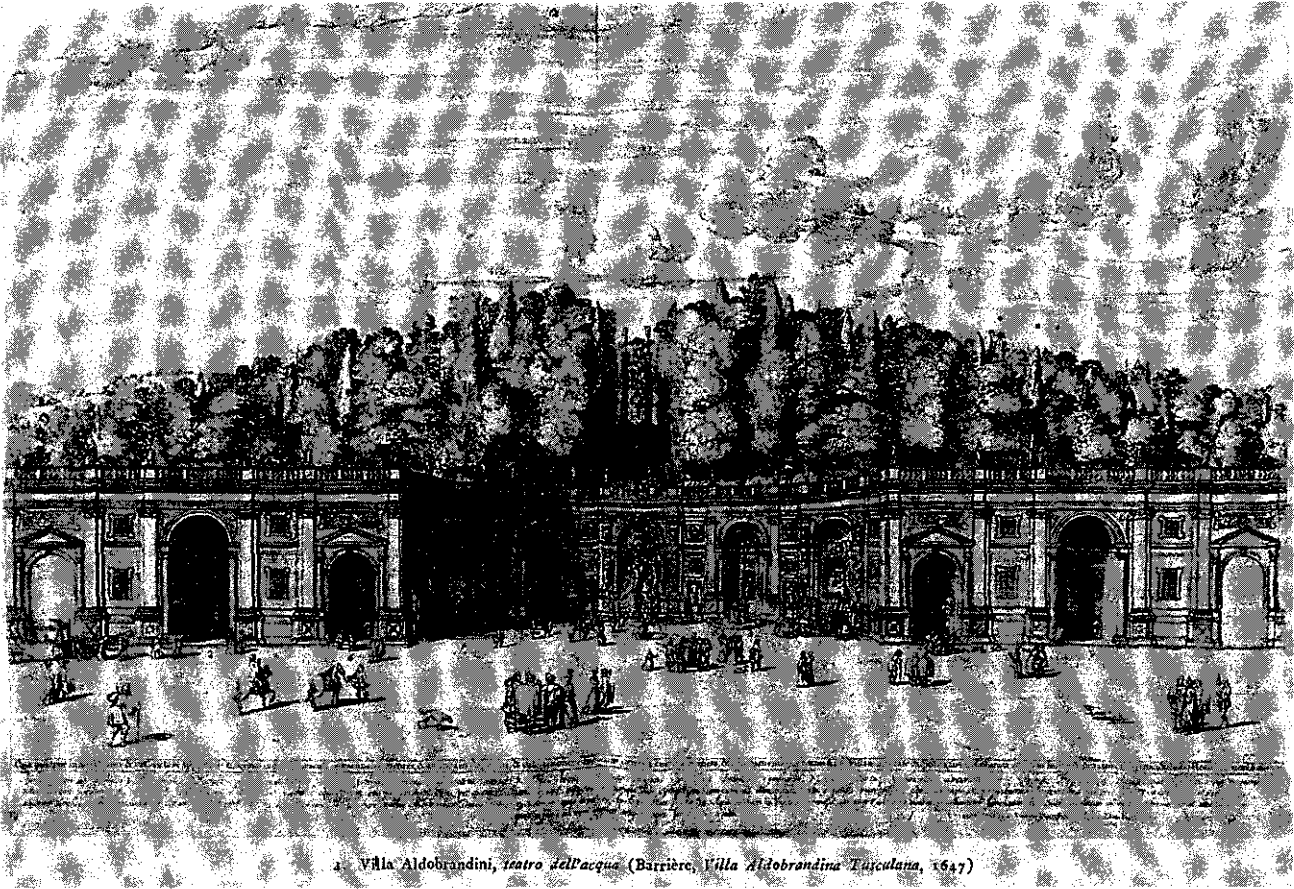


Fig. 4. Fachada posterior del palacio (Barrière).



Fig. 5. Fachada posterior del palacio y teatro dell'acqua (Barrière).



1. Villa Aldobrandini, teatro dell'acqua (Barrière, Villa Aldobrandina Tuscolana, 1647)

Fig. 6. Teatro dell'acqua de la Villa Aldobrandini (Barrière).



Fig. 7. Interior de la Sala del Parnaso (Falda).



Fig. 8. Fuentes en los jardines de la villa (Falda).