

LA PINTURA COMO DOCUMENTO: LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE ANTICIPADO EN LA VILLA LANTE, VILLA D'ESTE Y LAS VILLAS MEDICEAS EN EL RENACIMIENTO

PAINTING AS A DOCUMENT: THE REPRESENTATION OF THE ANTICIPATED LANDSCAPE IN THE VILLA LANTE, VILLA D'ESTE AND THE MEDICEAN VILLAS IN THE RENAISSANCE

Lucía Gutiérrez Vázquez; orcid 0000-0002-5332-440X

Atxu Amann Alcocer; orcid 0000-0002-3868-7878

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

doi: 10.4995/ega.2024.21292

Las pinturas sobre la Villa Lante, Villa d'Este y villas mediceas que datan del siglo XVI habitualmente se han interpretado como representaciones miméticas para explicar las características históricas del lugar. Sin embargo, un análisis del proceso gráfico realizado permite desvelar otras circunstancias. Este artículo plantea que el desfase temporal entre el lugar y su representación, en el que el jardín imita al fresco, podría tener una justificación contractual de garantía como documento de proyecto. Así mismo, una deformación intencionada de la realidad podría responder a unos intereses relacionados con la propiedad y su mercantilización. La creación del *paisaje* y el uso de la perspectiva en dicho contexto complementa un proceso

de dominación territorial y contribuye a la consideración de un espectador universal, lejano e inmóvil. Pintura y Arquitectura se articulan en las villas renacentistas seleccionadas y permiten constatar una nueva sensibilidad visual sobre el territorio.

PALABRAS CLAVE: JARDÍN RENACENTISTA, VILLAS MEDICEAS, MÍMESIS, PROYECTO, PERSPECTIVA FRONTAL, PAISAJE

The paintings of Villa Lante, Villa d'Este and the Medici Villas dating from the 16th century have traditionally been interpreted as mimetic representations to explain the historical characteristics of the place. However, an analysis of the graphic process reveals other circumstances. In this article

we suggest that the temporal discrepancy between the place and its representation, where the garden imitates the fresco, could have a contractual justification as a project document. Likewise, an intentional distortion of reality could respond to interests related to property and its commodification. The creation of the landscape and the use of perspective in this context complement a process of territorial domination and contribute to the consideration of a universal, distant and immobile observer. Painting and Architecture are articulated in the selected Renaissance villas and allow us to unravel a new visual sensibility of the territory.

KEYWORDS: RENAISSANCE GARDEN, MEDICEAN VILLAS, MIMESIS, PROJECT, FRONTAL PERSPECTIVE, LANDSCAPE



Hay una situación compartida en varias villas del Renacimiento italiano que consiste en combinar la observación directa de los jardines junto con sus representaciones pictóricas. Esta tradición parece derivar del antiguo concepto romano de *'topiaria opera'*, nombrado por Plinio en el siglo I en su *Historia Natural* 1, donde hace referencia a la moda de ornamentar con pintura mural las villas, siendo el tema las propias casas de campo junto con árboles, bosques, colinas o estanques 2.

La villa como nuevo modelo de residencia se desarrolló en el siglo XVI a consecuencia de los cambios en la economía agraria y la propiedad de la tierra, cuando los nuevos terratenientes burgueses sustituyeron el anterior sistema feudal. Este tipo de arquitectura, que evolucionó desde la *rocca* medieval (Ackerman, 1997), se caracterizaba por formar un todo unitario a partir de la conjunción de jardines, cultivos con granjas y un edificio principal que dominaba visualmente el territorio.

Además de servir para la explotación agrícola, las villas recuperaron la tradición romana del retiro campestre y se convirtieron en lugares destinados al ocio y descanso de la nueva burguesía. Este cambio se vincula con el desarrollo de una nueva sensibilidad paisajista (Cosgrove, 1985), que se puede ver expresada por las nuevas *loggias* en las villas (Maderuelo, 2002), así como por las representaciones pictóricas coetáneas que describen con gran detalle los jardines.

A menudo, muchas de estas pinturas han sido utilizadas como evidencia histórica para explicar cómo eran las villas (Ackerman, 1997), asumiendo así un carácter mimético de la representación. Sin

embargo, para este artículo partimos de la hipótesis de que esta representación va más allá de la mimesis y que a través del análisis de la relación entre la *villa y su imagen pintada* se desvelan otras funciones a menudo desapercibidas. Además, estas pinturas son especialmente interesantes en tanto descripciones –veraces o verosímiles– porque supusieron la base para la construcción de jardines y el desarrollo del paisajismo en Europa a partir del siglo XVI.

El presente texto, a través de una selección de pinturas que retratan villas conocidas en la actualidad, analiza sus características formales y temáticas vinculadas al contexto histórico-político. Para ello, parte del fresco en la loggia de la Palazzina Gambarà en la Villa Lante en Bagnaia (Fig. 1), fijando la atención en tres variables: el orden temporal, el uso de la perspectiva frontal y la ubicación.

La alteración del orden temporal: representación y construcción.

El fresco en el que se representa la vista de la Villa Lante en Bagnaia (Fig. 1) se encuentra dentro de la propia villa, en la Palazzina Gambarà, construida por orden del cardenal Gianfrancesco Gambarà entre 1568 y 1578 según un diseño de Vignola. Si bien esta imagen ha sido interpretada como una representación fiel del aspecto que tenían los jardines (Ribouillault, 2011), si se atiende a la fecha, se comprueba que el fresco data de 1574-75, pero según la crónica del Papa Gregorio XIII se sabe que los jardines no fueron completados hasta 1578 (Lazzaro-Bruno, 1977). Además, si se

There is a circumstance shared in several Italian Renaissance villas that consists of combining the direct view of gardens and their pictorial representations. It seems like this tradition comes from the ancient Roman concept of *'topiaria opera'*, named in the 1st century by Pliny in *Natural History* 1, where he refers to the fashion of ornamenting villas with mural paintings of the country houses themselves with trees, woods, hills or ponds 2.

The villa emerged as a new model of residence in the 16th century as a result of changes in the agrarian economy and land ownership, when the new bourgeois landowners replaced the previous feudal system. This type of architecture, which evolved from the medieval *rocca* (Ackerman, 1997), was built as a whole entity that combined the conjunction of gardens, crop fields with farms and the main building that visually dominated the territory.

In addition to serving for agricultural exploitation, the villas recovered the Roman tradition of country retreat and became places for leisure and rest for the new bourgeoisie. This change is linked to the development of a new landscape sensibility (Cosgrove, 1985), patent in the new *loggias* in the villas (Maderuelo, 2002), as well as in the contemporary pictorial representations that describe the gardens in great detail.

Many of these paintings have often been used as historical evidence to explain what the villas looked like (Ackerman, 1997), thus assuming a mimetic representation. However, for this paper we hypothesize that this representation goes beyond mimesis and that through the analysis of the relationship between the *villa and its painted image*, other functions, often unnoticed, can be revealed. Moreover, these paintings are especially interesting as descriptions –true or plausible– because they were the basis for gardens construction and landscaping development in Europe starting in the sixteenth century.

The present article, through a selection of paintings that portray villas known today, analyzes their formal and thematic characteristics linked to the historical-political context. To do so, we start from the fresco in the *loggia* of the Palazzina Gambarà in the Villa Lante in Bagnaia (Fig. 1), focusing on three variables: temporal order, the use of frontal perspective and location.



The alteration of temporal order: representation and construction

The fresco depicting the view of the Villa Lante in Bagnaia (Fig. 1) is located inside the villa itself, in the Palazzina Gambarà, built by order of Cardinal Gianfrancesco Gambarà between 1568 and 1578 according to a design by Vignola. While this image has been interpreted as a faithful representation of what the gardens looked like (Ribouillault, 2011), if we pay attention to the date, we find that the fresco dates from 1574-75. However, according to the chronicle of Pope Gregory XIII, the gardens were not completed until 1578 (Lazzaro-Bruno, 1977). Furthermore, if the elements of the painting are compared with the 1588's inventory, we learn that the second Palazzina, built between 1590 and 1612 on behalf of Alessandro Peretti Montalto, was not yet completed.

Thus, we can confirm that, at the time of the fresco, the villa was not finished and the painted image could have served as a model for the construction work: the garden would imitate the fresco and not the other way around. One hypothesis is that the image was used as a project document. Another, that it had a contractual character, as a guarantee that the gardens would be completed according to their original plan (Ribouillault, 2011). Furthermore, it is likely that this painting was motivated by the cardinal's desire to underline the originality and prestige of the villa's design, using it as a power display.

This temporal inversion between the garden and its representation is not an isolated case. In 1576, after visiting the Villa d'Este in Tivoli and observing the view painted by Girolamo Muziano (Figs. 2 and 3), Nicolas Audbert noted that it showed the villa "not as it is, but as it would be if it was completed" (Lightbown, 1964, p. 171). The same seems to be true for the three frescoes in the Villa Medici in Rome (Figs. 4, 5 and 6), created by Jacopo Zucchi in 1576. The one showing a fountain and a ramp in front of the villa building (Fig. 4) also did not reproduce what existed but a future project. Its pictorial representation had a rhetorical function to persuade Pope



1

comparan los elementos de la pintura con el inventario realizado en 1588, se confirma que aún no estaba completada la segunda Palazzina, construida entre 1590 y 1612 por encargo de Alessandro Peretti Montalto.

Así, podemos decir que en el momento de la realización del fresco la villa no estaba concluida y la imagen pintada podría haber servido de modelo para las obras de construcción: el jardín imitaría al fresco y no al contrario. Una de las hipótesis es que la imagen funcionara aquí como documento de proyecto; otra, que tuviera un carácter contractual, como garantía de que los jardines se terminarían de acuerdo con su plan original (Ribouillault, 2011). Además, es probable que esta pintura estuviera motivada por el deseo del cardenal de subrayar la originalidad y prestigio del diseño de la villa, usándose como exhibición de poder.

Esta inversión temporal entre el jardín y su representación no es un caso aislado. En 1576, tras visitar la Villa d'Este en Tivoli y observar la vista pintada por Girolamo

Muziano (Figs. 2 y 3), Nicolas Audbert señaló que ésta mostraba la villa "no como es, sino como sería si estuviera terminada" (Lightbown, 1964, p. 171).

Lo mismo parece ocurrir en los tres frescos de la Villa Médici en Roma (Figs. 4, 5 y 6), creados por Jacopo Zucchi en 1576. El que muestra una fuente y una rampa frente al edificio de la villa (Fig. 4) tampoco reproducía lo que existía sino un proyecto futuro y su representación pictórica tuvo una función retórica para persuadir al Papa Gregorio XIII, que aprobó el diseño aunque finalmente no se llegó a construir.

Cuando el lugar fue adquirido en 1564 por la familia del cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano, estaba dedicado al cultivo del vino y disponía de un pequeño edificio del cardenal Marcello Crescenzi, que había mantenido el viñedo. Cuando en 1576 se redactó el contrato de arrendamiento de la villa por el cardenal Ferdinando de Médici, se le aseguró el uso de la misma, pero se preservó un cierto número de derechos sobre el terreno



2

1. Fresco de la Villa Lante, Bagnaia, ca. 1574. (Bridgeman Art Library)
2. Fresco de la Villa d'Este, Tivoli, Girolamo Muziano, 1565-1568. (Autoría propia, 2024)
3. Detalle de la Fig.2. (Autoría propia, 2024)

1. Fresco of the Villa Lante, Bagnaia, ca. 1574. (Bridgeman Art Library)
2. Fresco of the Villa d'Este, Tivoli, Girolamo Muziano, 1565-1568 (Own authorship, 2024)
3. Detail of Fig.2. (Own authorship, 2024)



3

Gregory XIII who approved the design although it was never built. When the place was acquired in 1564 by the family of Cardinal Giovanni Ricci of Montepulciano, it was dedicated to the cultivation of wine and had a small building belonging to Cardinal Marcello Crescenzi, who maintained the vineyard. When in 1576 the lease of the villa was drawn up by Cardinal Ferdinando de Medici, he was assured the use of the villa, but a certain number of rights to the land were preserved for the lessees, the Crescenzi and Garzoni families (Ribouillaut, 2011, p. 207). In the event that they wanted to reclaim their possessions, by contract, they would have to pay for any additions to the land related to its pure embellishment, but not so for additions that were considered economically productive (Butters, 1991, p. 264). Zucchi's frescoes were commissioned by Ferdinando de Medici the year of the writing of the contract; in them, two different states of the villa are shown: one "before" (Fig. 5) still being Vigna Crescenzi, and the other "after" (Fig. 6), where a process of transformation and *embellishment* of the gardens are appreciated, according to the improvements projected by the cardinal. By showing that he had embellished the garden without increasing its productivity, Ferdinando de Medici may have intended to dissuade the lessees from claiming any rights to these constructions, since doing so would be economically unfavorable to them.



4. Fresco de la Villa Medici, proyecto, Roma, Jacopo Zucchi, 1576. (Autoría propia, 2024)
5. Fresco de la Villa Medici siendo Vigna Crescenzi, Roma, Jacopo Zucchi, 1576. (Autoría propia, 2024)
6. Fresco de la Villa Medici ajardinada, Roma, Jacopo Zucchi, 1576. (Autoría propia, 2024)
4. Fresco of the Villa Medici, project, Roma, Jacopo Zucchi, 1576. (Own authorship, 2024)
5. Fresco of the Villa Medici being Vigna Crescenzi, Rome, Jacopo Zucchi, 1576 (Own authorship, 2024)
6. Fresco of the landscaped Villa Medici, Rome, Jacopo Zucchi, 1576 (Own authorship, 2024)



4

The frontal perspective: ideological instrument in the education of the gaze

Another formal characteristic to highlight of the Villa Lante's fresco is the use of frontal perspective in the drawing. In its central axis, which coincides with the dividing line of the image in vertical thirds, two correlative vanishing points are generated that combine to raise the horizon line (Fig.7).

Linear perspective, *invented* in Florence in the 15th century, is a common feature of the paintings in the Italian Renaissance villas studied in this text, with the exception of Fig. 4 in axonometric perspective. Linked to a new humanist order and a new measurable conception of space and time, perspective places *man* at the center of the world and makes him the sole and immobile observer (Berger, 1974, p. 10). As a convention that allows a community to 'see the world' in the same way, it becomes controversial when this "common way" of seeing, which is a distortion, is presented as "reality".

In this regard, Nicolas Audebert wrote a warning about the alteration due to perspective in Étienne Dupérac's famous engraving of the Villa d'Este at Tivoli (1573) (Fig. 8) (Lightbown, 1964, p. 190). This image ended up being "more real than the garden itself" (Eustis, 2003, p. 43) and more influential: it was reprinted and copied for more than eighty years by different engravers, served as a model for garden design but it was ever corrected to the real proportions of the Villa. Another similar distortion occurred in the lunette of the Villa Medici in Castello by Giusto Utens, where the painter modified the central axis of the garden to correspond to the main axis of the villa (Fig. 9).

Although this critical attitude of Audebert



5



6



para los arrendatarios, las familias Crescenzi y Garzoni (Ribouillault, 2011, p. 207). En caso de que estos quisieran reclamar sus posesiones, el contrato establecía que tendrían que pagar por cualquier adición al terreno relacionada con su puro embellecimiento, pero no así por las adiciones que fueran consideradas productivas desde un punto de vista económico (Butters, 1991, p. 264).

Los frescos de Zucchi fueron encargados por Ferdinando de Médici el año de la redacción del contrato; en ellos, se muestran dos estados diferentes de la villa: uno “antes” (Fig. 5) siendo aún Vigna Crescenzi, y otro “después” (Fig. 6), donde se aprecia un proceso de transformación y *embellecimiento* de los jardines, tal y como se vería con las mejoras proyectadas por el cardenal. Al mostrar que había adornado el jardín sin aumentar su productividad, Ferdinando de Médici podría haber tenido intención de disuadir a los arrendatarios de reclamar cualquier derecho sobre estas construcciones, ya que hacerlo sería económicamente perjudicial para ellos.

La perspectiva frontal: instrumento ideológico en la educación de la mirada

Otro aspecto a destacar en el análisis del fresco de la Villa Lante en relación a sus características formales es el uso de la perspectiva frontal en el dibujo. En el eje central de la misma, que coincide con la línea divisoria de la imagen en tercios verticales, se generan dos puntos de fuga correlativos que se combinan para elevar la línea de horizonte (Fig. 7).

La perspectiva lineal, *inventada* en Florencia en el siglo xv, es un rasgo común a las pinturas en las villas renacentistas italianas que son objeto de estudio en este texto, a excepción de la Fig. 4 en axonométrica. Vinculada a un nuevo orden humanista y a una nueva concepción mensurable del espacio y el tiempo, la perspectiva sitúa al *hombre* en el centro del mundo y lo convierte en único e inmóvil espectador (Berger, 1974, p. 10). En tanto convención que permite a una comunidad ‘ver el mundo’ de una misma manera, se vuelve controvertida cuando esta “manera común” de ver, que no deja de ser una distorsión, es presentada como “realidad”.

A este respecto, Nicolas Audebert escribía una advertencia sobre la alteración a causa de la perspectiva en el famoso grabado de Étienne Dupérac de la Villa d’Este en Tivoli (1573) (Fig. 8) (Lightbown, 1964, p. 190). Esta imagen acabó siendo “más real que el propio jardín” (Eustis, 2003, p. 43) y más influyente: fue reeditada y copiada durante más de ochenta años por distintos grabadores, sirviendo como modelo para el diseño de jardines y nunca se corrigió de acuerdo a las proporciones reales de la Villa. Otra deformación parecida ocurrió en el luneto de la Villa Médici en Castello de Giusto Utens, donde el pintor modificó el eje central del jardín para que se correspondiera con el eje principal de la villa (Fig. 9).

Si bien esta actitud crítica de Audebert hacia la distorsión de las representaciones gráficas tuvo diferentes ecos (Turner, 1979), lo cierto es que la perspectiva fue el fundamento del *realismo* en el arte hasta el siglo xix (Cosgrove,

towards the distortion of graphic representations had several endorsements (Turner, 1979), the truth is that perspective was the foundation of *realism* in art until the nineteenth century (Cosgrove, 1985, p. 45) and was naturalized to the point of making deception disgraceful. Its consideration as an ideological tool has been pointed out by Estrella de Diego following Jean Baudry, [perspective] seems to be much more than the establishment of a visual system. Being a strategy of reality representation, it ends up being associated with ideological issues and, more specifically, with the control that the dominant class -the West in the last instance- establishes over the rest. (Diego Otero, 2016, p. 31)

It seems significant that the notions of *landscape* and *perspective* arise at the same time and place in Europe. Both have to do with the use of power by a dominant social class over space. *Landscape* organizes the world in a way that it can be appropriated by an individual and distant viewer, who is offered an illusion of order and space control created according to the rules of geometry. Thus, the visual power that the landscape provided as a perception tool (Besse, 2021) complemented very often a real control over the territory by the patrons, who in turn were the owners of the landscape paintings that portrayed their lands.

A paradigmatic example is the case of the lunettes of the Medicean Villas painted by Giusto Utens. It is a pictorial cycle of fourteen lunettes (Fig. 10) made between 1599 and 1602, commissioned to the Flemish painter Giusto Utens to decorate the stanza of the Villa of Artimino 3. They are large paintings (240 x 140 cm) that show the views of the villas in great detail combining two perspectival systems of representation: frontal and aerial view.

This type of hybrid perspectival system, typical of the Netherlands, allowed the building to be placed in relation to the extent of its surroundings. As Daniela Poli (2019, p.92) has pointed out, the origin of this new technique was born to serve the new landowners who needed to register their privatized portion of land and delineate its boundaries in dispute with other neighboring landowners. It is also striking the absence of light and atmospheric effects, the chromatic homogeneity, the meticulousness and the geometric precision of the layout, as well as



the representation of an immutable nature. All this seems to give the lunettes the timeless character of a map. This emphasis on generic elements denotes a desire to unify all the lunettes of the Villa of Artimino, which would then served as a series.

Reality and representation: the window as frame and the territory as landscape

To better understand the historical significance of the lunettes of Utens, it is interesting to think of them placed in the hall of *rapresentanza* in which they were intended to be seen. The lunettes had the

1985, p. 45) y se naturalizó hasta el punto de hacer desdeñable el engaño. Su consideración como herramienta ideológica ha sido señalada por Estrella de Diego siguiendo a Jean Baudry,

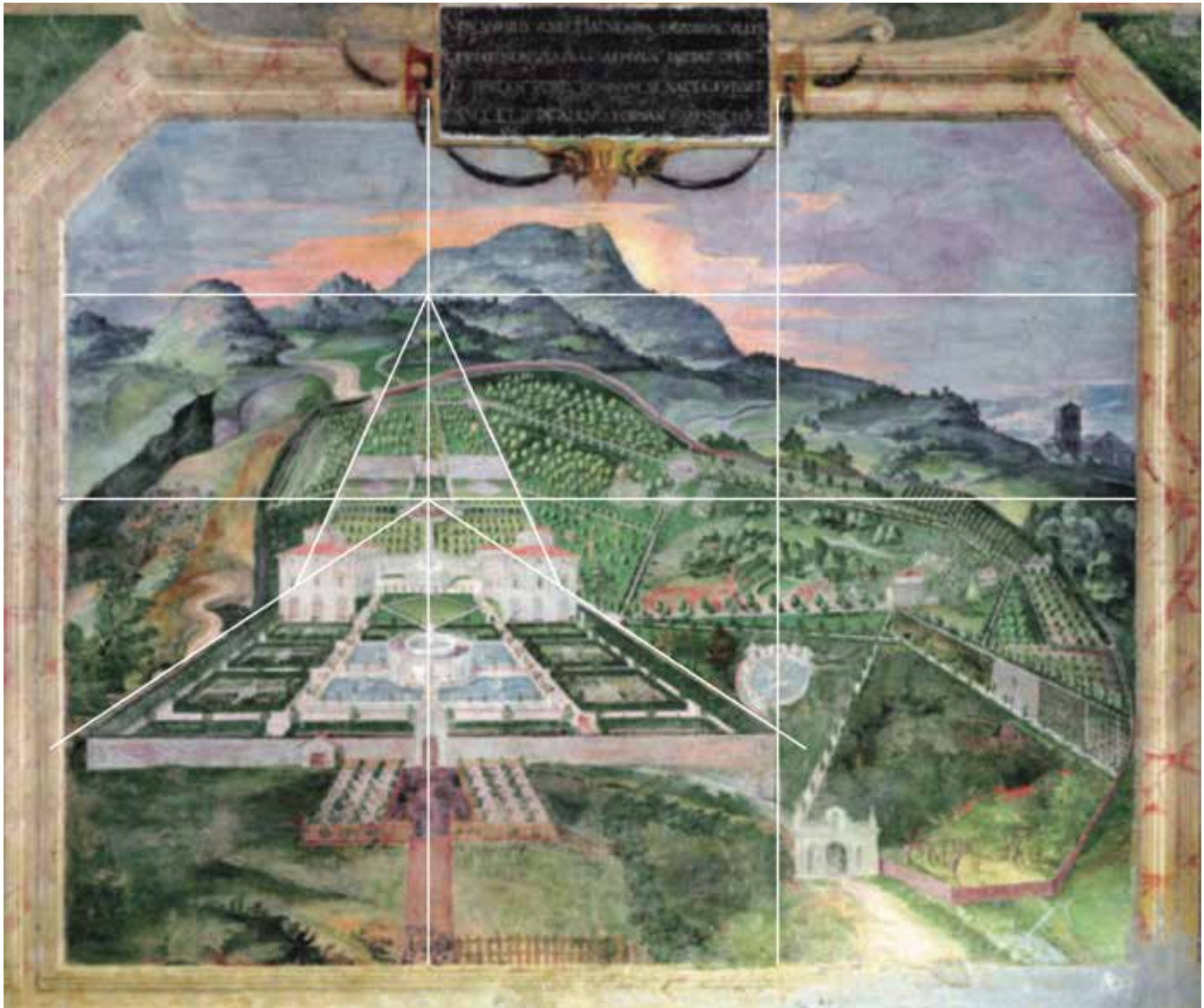
[la perspectiva] parece mucho más que el establecimiento de un sistema visual. Al ser una estrategia de representación de la realidad, termina por asociarse a cuestiones ideológicas y, más concretamente, a una fórmula de control que la clase dominante –occidente en última instancia– establece sobre el resto. (Diego Otero, 2016, p. 31)

7. Fresco de la Villa Lante, Bagnaia, ca. 1574.

(Elaboración propia)

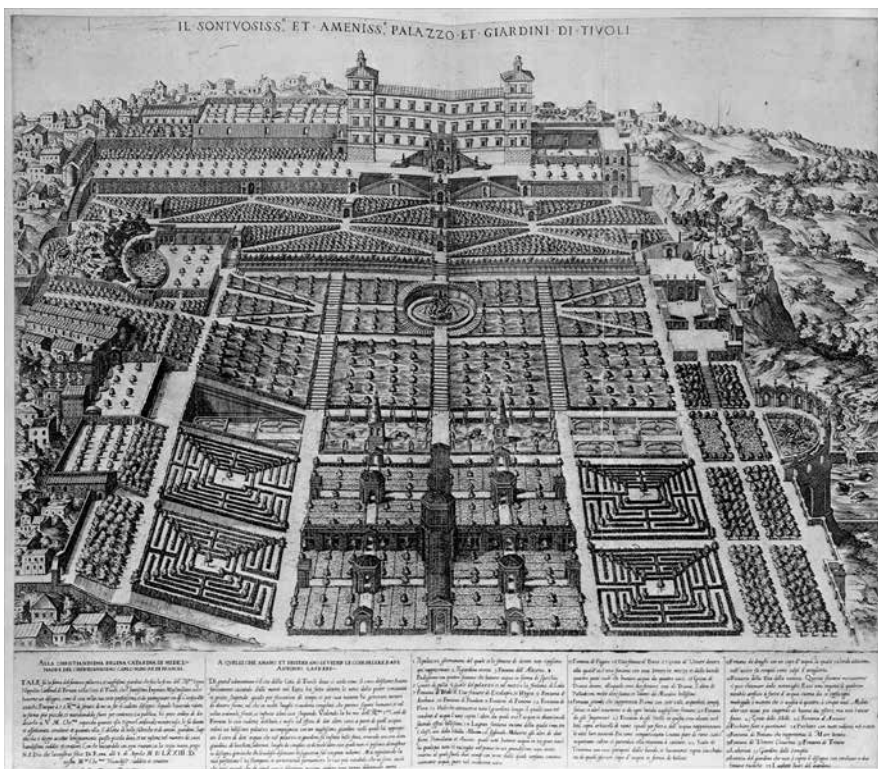
8. Étienne Dupérac, Villa d'Este en Tivoli, 1573.
(Met Museum, dominio público)

Parece significativo que las nociones de *paisaje* y *perspectiva* surjan a la vez y en el mismo lugar en Europa; las dos tienen que ver con un ejercicio de poder sobre el espacio por parte de una nueva clase social dominante. El *paisaje* estructura el mundo de tal manera que pueda ser apropiado por un espectador individual y distante al que se le ofrece una ilusión de orden y control del espacio compuesto según las reglas de la geometría. Así, el poder visual que





- 7. Fresco of the Villa Lante, Bagnaia, ca. 1574. (Own authorship)
- 8. Étienne Dupérac, Villa d'Este at Tivoli, 1573 (Met Museum, public domain)



8

otorgaba el paisaje en tanto que dispositivo de percepción (Besse, 2021) complementaba con mucha frecuencia un poder y control real sobre el territorio por parte de los mecenas, que a su vez eran los propietarios de las pinturas de paisaje que retrataban sus tierras.

Un ejemplo paradigmático de ello es el caso de los lunetos de las Villas mediceas pintados por Gius-to Utens. Se trata de un ciclo pictórico de catorce lunetos (Fig. 10) realizados entre 1599 y 1602, encargados al pintor flamenco Utens para decorar la *stanza* de la Villa de Artimino 3. Son pinturas de grandes dimensiones (240 x 140 cm) que muestran las vistas de las villas con mucho detalle combinando dos sistemas perspectivos de representación: frontal y vista aérea.

Este tipo de sistema de perspectiva híbrida, propio de los Países

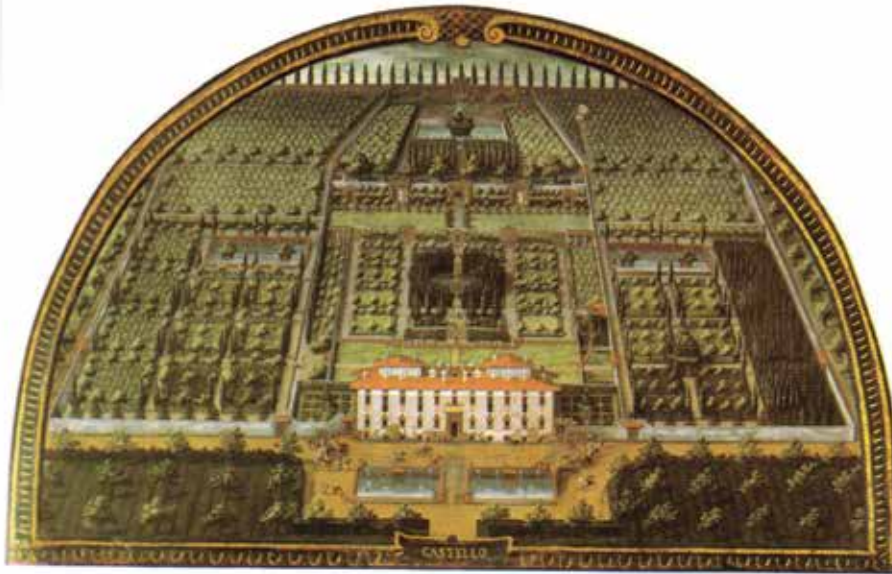
Bajos, permitía situar el edificio en relación con la extensión de su entorno. Como ha señalado Daniela Poli (2019, p.92), el origen de esta nueva técnica nació para dar servicio a los nuevos terratenientes, que necesitaban registrar su porción privatizada de terreno y demarcar sus límites en disputa con otros propietarios vecinos.

Asimismo, llama la atención la ausencia de efectos lumínicos y atmosféricos, la homogeneidad cromática, la minuciosidad y precisión geométrica del trazado, así como la representación de una naturaleza inmutable. Todo ello parece conferir a los lunetos el carácter intemporal de un mapa. Este énfasis en los elementos genéricos denota un deseo de unificar todos los lunetos de la Villa de Artimino, que pasarían así a funcionar como una serie.

function of manifesting the power and magnificence of the Medici. The images as a *whole* became a metaphor for the Grand Duchy of Tuscany, a centralized political and administrative system, of which the villas were active agents of territorial control. Situated as nodes in a grid (Fig. 11), the villas “urbanized” the countryside by creating an organized system of surveillance. The Utens group of paintings thus operated within a strongly ideological iconographic program, which, as an inventory, showed individual properties while establishing their common identity within a coherent whole. It is interesting to note that it is the villa of Artimino, which had become the center of the territory for Ferdinando de Medici, that was not represented in the Utens series. Located in one of the highest points of Tuscany, it was the place from which the rest of the connections were organized. Thus, the centripetal arrangement of the paintings transformed the room into a sort of microcosm of the Tuscan territory, so that the viewer moving inside the room (Fig. 12) was both virtually and actually at the center of the grand duke’s domain.

In relation to the frescoes, their location in the villas also had a meaning. At that time, the paintings were understood as an integral part of the building, inseparable from the place for which they had been conceived (Berger, 1974, p.11). A relationship was thus established between the position, the content of the frescoes and the views that the building framed through doors and windows.

In the Villa d’Este an image was painted over a window representing exactly the portion of the landscape that could be seen through it (Fig. 13). Other frescoes depicting the city of Tivoli are also located next to a window, oriented in the direction of the view they frame (Fig. 14). These examples illustrate particularly well the concept of *landscape* as representation and as a ‘way of seeing’, inaugurated in the Renaissance. The operation requires a double transformation: the territory into ‘landscape’, and the ‘landscape’ into painting, creating in turn a ‘viewer’ who must remain immobile in a very precise point of the room: the same principle that imposed the representation in perspective. Thus, architecture and painting are articulated to form a visualization dispositive that at that



9

moment could function in a didactic way -by framing the view and making explicit *what to see*-or account of the change of Renaissance attitude towards a renewed visual culture of the territory.

Conclusions

Like the French term '*dessin*' and the English term '*design*', the word '*disegno*' in Italian means both '*drawing*' and '*project*'. This double meaning has given rise to a series of misunderstandings in the interpretation of *drawings and paintings*, as is the case of those present in the villas, analyzed in this work. Unveiling this misunderstanding allowed us

Realidad y representación: la ventana como marco y el territorio como paisaje.

Para comprender mejor el significado histórico de los lunetos de Utens es interesante pensarlos ubicados en el salón de *rappresentanza* en el que estaban destinados a ser vistos. Los lunetos tenían la función de manifestar el poder y la magnificencia de los Medici y las imágenes como *conjunto* se convertían allí en metáfora del Gran

Ducado de Toscana, un sistema político y administrativo centralizado, del que las villas eran agentes activos de control territorial. Situada a modo de nodos de una trama (Fig. 11), las villas de alguna manera "urbanizaban" el campo creando un sistema organizado de vigilancia. El conjunto de pinturas de Utens operaba así dentro de un programa iconográfico fuertemente ideológico, que a modo de inventario, mostraba las posesiones individuales al tiempo



10

que establecía su identidad común dentro de un todo coherente.

Es interesante remarcar que es justo la villa de Artimino, que se había convertido para Ferdinando de Médici en el centro del territorio, la que no fue representada en la serie de Utens. Situada en uno de los puntos más altos de Toscana, era el lugar a partir del cual se organizaban el resto de conexiones. Así, la disposición centrípeta de las pinturas transformaba la sala en una especie de microcosmos del territorio tosca-

no, de tal manera que el espectador que se movía dentro de la habitación (Fig. 12) se encontraba tanto virtual como realmente en el centro del dominio del gran duque.

En relación a los frescos, su ubicación en las villas también tenía un significado. En esta época las pinturas se entendían como parte integrante del edificio, indisociables del lugar para el que habían sido concebidas (Berger, 1974, p.11). Se establecía así una relación entre la posición, el contenido de los frescos

9. Villa Médici en Castello, pintura de Giusto Utens (1599-1602) / vista de satélite (Google Earth)

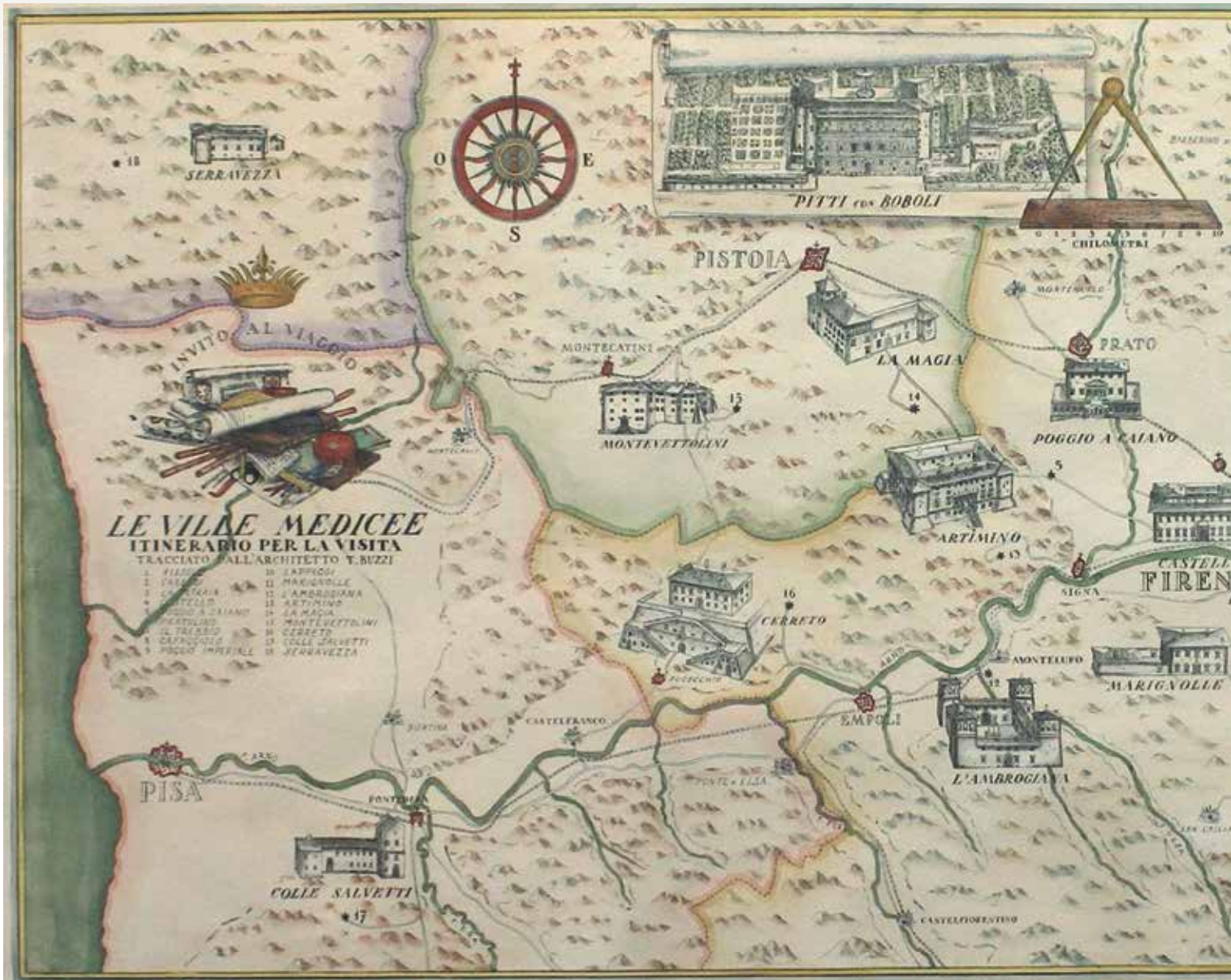
10. Serie de los catorce lunetos de Giusto Utens, 1599-1602

9. Villa Medici in Castello, painting by Giusto Utens (1599-1602) / satellite view (Google Earth)

10. Series of the fourteen lunettes by Giusto Utens, 1599-1602

11. Mapa de las Villas Mediceas, Tommaso Buzzi, 1931

11. Map of the Medicean Villas, Tommaso Buzzi, 1931



11

to generate a re-reading of the images and to bring to light alternative meanings for them. The paintings generated a strategically altered version, which could function as a project document, a rhetorical image with a certain ideological charge or as evidence in a contractual relationship. This occurs in a historical moment in which the territory is changing from having a usage value to a mercantile value, according to a system that allowed its division, reunification and sale. The images analyzed may be expressing

y las vistas que el edificio enmarca a través de puertas y ventanas.

En la Villa d'Este se pintó una imagen sobre una ventana que representaba exactamente la porción de paisaje que podía verse a través de ella (Fig. 13). Otros frescos que representan la ciudad de Tívoli están ubicados asimismo junto a una ventana, orientados en dirección a la vista que enmarcan.

(Fig. 14). Estos ejemplos ilustran especialmente bien el concepto de *paisaje* en tanto representación y como 'modo de ver', inaugurado en el Renacimiento. La operación requiere de una doble transformación: la del territorio en 'paisaje', y la del 'paisaje' en pintura, creando a su vez un 'espectador' que debe permanecer inmóvil en un punto muy preciso de la habitación: el



mismo principio que imponía la representación en perspectiva. Así, arquitectura y pintura se articulan conformando un dispositivo de visualización que en ese momento podría funcionar de manera didáctica –al enmarcar la vista y explicitar *qué ver*– o estar dando cuenta de ese cambio de actitud renacentista hacia una renovada cultura visual del territorio.

Conclusiones

Como ocurre en francés con el término *'dessin'*, la palabra *'disegno'* en italiano significa tanto 'dibujo' como 'proyecto'. Esta doble acepción ha dado lugar a una serie de malentendidos en la interpretación de *dibujos y pinturas*, como es el caso de aquellas presentes en las villas, analizadas en este texto. Desvelar este malentendido ha permitido generar una relectura de las imágenes y sacar a la luz otros significados de las mismas.

Las pinturas generaban una versión estratégicamente alterada que podía funcionar como documento de proyecto, como imagen retórica con cierta carga ideológica o como evidencia en una relación contractual. Esto ocurre en un momento histórico en el que el territorio está pasando de tener un valor de uso a un valor mercantil, según un sistema que permitía su división, reagrupación y venta. Las imágenes analizadas estarían, pues, expresando esta nueva territorialidad. Así, las herramientas gráficas como la perspectiva, el detallismo exhaustivo o el cromatismo homogéneo contribuyen a una representación de carácter cartográfico al servicio de la apropiación espacial, permitiendo inventariar y delimitar las propiedades de los nuevos terratenientes burgueses.

La emergencia del *paisaje* como constructo cultural del Renacimiento complementa este proceso de dominación territorial y contribuye a la creación de un espectador universal lejano e inmóvil. La conformación de una visión *embellecida* del territorio a través de la pintura se ve reforzada por su articulación con elementos arquitectónicos, que permiten ins-

this new territoriality. Thus, graphic tools such as perspective, exhaustive detail or homogeneous chromaticism contribute to a cartographic representation at the service of spatial appropriation, allowing the inventory and delimitation of the properties of the new bourgeois landowners.

The emergence of *landscape* as a cultural construct of the Renaissance complements this process of territorial domination and contributes to the creation of a distant and immobile universal viewer. The conformation of an *embellished* vision of the territory through painting is reinforced by its articulation with architectural elements, which make it possible to inscribe the views in space, integrating painting and real sight, perhaps with a didactic purpose. Is it the new visual culture that allows the realization of these images or are these images facilitating the emergence of a new visual culture? Images fulfill a mediating function, which, whether or not they are mimetic representations, have important effects on reality. If the garden imitated the fresco and not vice versa, a kind of *inversion of mimesis* or *performativity* of the image is produced: reality ends up emulating what the painting represents and when we look out of the window we see the *landscape* that the painting has previously established. ■

Notes

1 / *non fraudando et S. Tadio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut.* (Plinio, HN, xxxv, 116).

2 / An example is the frescoes in the house of Marco Lucrezio in Pompeii.

3 / Since 2014 the originals have been housed in a new gallery in the Villa della Petraia. Replicas of the fourteen lunettes are on display at the Villa di Artimino along with two other added views whose originals were lost.

References

- ACKERMAN, J.S. 1997, "Las primeras villas de los Medici", en *La villa: forma e ideología de las casas de campo* Tres Cantos Akal, Tres Cantos, pp. 69-101.
- BERGER, J., 1974. *Modos de ver*. Barcelona: Barcelona Gustavo Gili.
- BESSE, J., 2021. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- BUTTERS, SB 1991, "Ferdinando et le jardin du Pincio", en A Chastel & P Morel (ed.), *La Villa*



12

cribir las vistas en el espacio, articulando pintura y vista real, tal vez con un propósito didáctico. ¿Es la existencia de una nueva cultura visual la que permite realizar estas imágenes o son estas imágenes las que están facilitando la emergencia de una nueva cultura visual? Las imágenes cumplen una función mediadora que, siendo o no representaciones miméticas, tienen importantes efectos sobre la realidad. Si el jardín imitaba al fresco y no viceversa, se produce una especie de *inversión de la mimesis* o *performatividad* de la imagen: la realidad acaba emulando lo que representa la pintura y al mirar por la ventana vemos el *paisaje* que la pintura ha instaurado previamente. ■



13

Notas

1 / *non fraudando et S. Tadio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut.* (Plinio, HN, xxxv, 116).

2 / Un ejemplo son los frescos de la casa de Marco Lucrezio en Pompeya.

3 / Desde 2014 los originales se encuentran en una nueva galería en la Villa della Petraia. En la Villa de Artimino están expuestas unas réplicas de los catorce lunetos junto a otras dos vistas añadidas cuyos originales se perdieron.

Referencias

- ACKERMAN, J.S. 1997, “Las primeras villas de los Medici”, en *La villa: forma e ideología de las casas de campo* Tres Cantos Akal, Tres Cantos, pp. 69-101.
- BERGER, J., 1974. *Modos de ver*. Barcelona: Barcelona Gustavo Gili.
- BESSE, J., 2021. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- BUTTERS, SB 1991, “Ferdinando et le jardin du Pincio”, en A Chastel & P Morel (ed.), *La Villa Médicis*. École française de Rome, Rome, pp. 350-409.
- COSGROVE, D., 1985. “Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10(1), pp. 45-62.



14



- DIEGO OTERO, E.D., 2016. *A propósito del malentendido*. Madrid: Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 - EUSTIS, E.S., 2003. "The Garden Print as Propaganda, 1573-1683", en Eustis, E.S. (ed.), *European Pleasure Gardens: Rare Books and Prints of Historic Landscape Design from the Elizabeth K. Reilley Collection*. Bronx, N.Y.: The New York Botanical Garden, pp. 41-51.
 - LAZZARO-BRUNO, C., 1977. "The Villa Lante at Bagnaia: An Allegory of Art and Nature". *The Art Bulletin*, 59(4), pp. 553-560
 - LIGHTBOWN, R.W., 1964. "Nicolas Audebert and the Villa D'Este". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, pp. 164-190.
 - MADERUELO, J., 2002. "Paisaje y villa en la Toscana". *Materia: Revista internacional d'Art*, (2), pp. 59-74.
 - POLI, D., 2019. *Rappresentare mondi di vita. Radici storiche e prospettive per il progetto di territorio*. Milano: Mimesis.
 - RIBOUILLAULT, D., 2011. "Toward an Archaeology of the Gaze: the Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas" en *Clio in the Italian garden: twenty-first-century studies in historical methods and theoretical perspectives*. Dumbarton Oaks, pp. 203-232.
 - TURNER, J., 1979. "Landscape and the 'Art Prospective' in England, 1584-1660". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, pp. 290-293.
- 12. Salón de la Villa de Artimino, 2019, Wikipedia Commons**
 - 13. Articulación pintura-ventana- vista, Villa d'Este en Tívoli. (Autoría propia, 2024)**
 - 14. Articulación pintura-ventana- vista, Villa d'Este en Tívoli. (Autoría propia, 2024)**
- 12. Artimino Villa Salon, 2019, Wikipedia Commons
 - 13. Painting-window-view articulation, Villa d'Este in Tívoli (own authorship, 2024)
 - 14. Painting-window-view articulation, Villa d'Este in Tívoli (own authorship, 2024)
- Médicis. École française de Rome*, Rome, pp. 350-409.
 - COSGROVE, D., 1985. "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea". *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10(1), pp. 45-62.
 - DIEGO OTERO, E.D., 2016. *A propósito del malentendido*. Madrid: Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 - EUSTIS, E.S., 2003. "The Garden Print as Propaganda, 1573-1683", en Eustis, E.S., (ed.), *European Pleasure Gardens: Rare Books and Prints of Historic Landscape Design from the Elizabeth K. Reilley Collection*. Bronx, N.Y.: The New York Botanical Garden, pp. 41-51.
 - LAZZARO-BRUNO, C., 1977. "The Villa Lante at Bagnaia: An Allegory of Art and Nature". *The Art Bulletin*, 59(4), pp. 553-560
 - LIGHTBOWN, R.W., 1964. "Nicolas Audebert and the Villa D'Este". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, pp. 164-190.
 - MADERUELO, J., 2002. "Paisaje y villa en la Toscana". *Materia: Revista internacional d'Art*, (2), pp. 59-74.
 - POLI, D., 2019. *Rappresentare mondi di vita. Radici storiche e prospettive per il progetto di territorio*. Milano: Mimesis.
 - RIBOUILLAULT, D., 2011. "Toward an Archaeology of the Gaze: the Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas" en *Clio in the Italian garden: twenty-first-century studies in historical methods and theoretical perspectives*. Dumbarton Oaks, pp. 203-232.
 - TURNER, J., 1979. "Landscape and the 'Art Prospective' in England, 1584-1660". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, pp. 290-293.