

FRANCESCO BATTAGLIOLI EN LA ÓPERA DE PARÍS

Anne GILLE TORRES GUERRA

Traducción: Antonio URRUTIA

Se conservan en el museo de la Ópera de París dos cuadros anónimos del siglo XVIII atribuidos, desde 1884, a «l'Ecole Bibiena»¹. Se trata de dos escenas de ópera, una con decorado de triunfo, mientras que la otra representa un *jardín palatino*.

El anonimato de los cuadros de la Ópera de París puede ser levantado comparándolos con dos telas de la Academia de San Fernando de Madrid, atribuidas a Francesco Battaglioli por Jesús Fernández Urrea². Francesco Battaglioli fue, en efecto, uno de los pintores escenógrafos italianos convocados por Farinelli para importar a la corte de España el teatro a la italiana. Las dos telas que le atribuye Fernández Urrea, *Fiesta oriental en un palacio* (fig. 1) y *Fiesta en un palacio barroco rococó* (fig. 2) conmemoran dos de aquellas fastuosas representaciones³.

Creemos que la comparación de los cuadros anónimos de la Ópera de París con estas telas, así como la posibilidad de situarlas en el contexto de los festejos teatrales de la corte de Fernando VI, abren interesantes perspectivas de atribución.

La escena de *Triunfo* (fig. 3) se escalona en tres planos sucesivos. Levantada sobre un suelo imitando grandes losas, una arquitectura clásica presta importancia al espacio central despejado, cruzado en toda su anchura por una composición arquitectónica que consta de un arco triunfal entre dos pórticos convexos. El Telón del foro representa un paisaje fluvial.

La segunda escena representa un jardín escalonado organizado por una imponente arquitectura (fig. 4). El espacio vacío del centro aparece adornado con refinamiento. Parterres de encaje, pavimentos y una balaustrada convexa se integran a la visión en perspectiva ordenada por la línea de fuga de los bastidores laterales en forma de columnas. En el foro, se divisa un paisaje bucólico detrás de una logia abierta de triple arco.

La identidad de formatos (1,23 × 1,53 m) entre los cuadros de París y de Madrid crea un primer lazo entre las cuatro telas.

¹ Ambos lienzos, de 1,23 × 1,53 m, figuran repertoriados bajo las cotas MUS361A y MUS361B.

² FERNÁNDEZ URREA, *La pintura Italiana*, p. 87.

³ PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas*, p. 42.



FIG. 1.

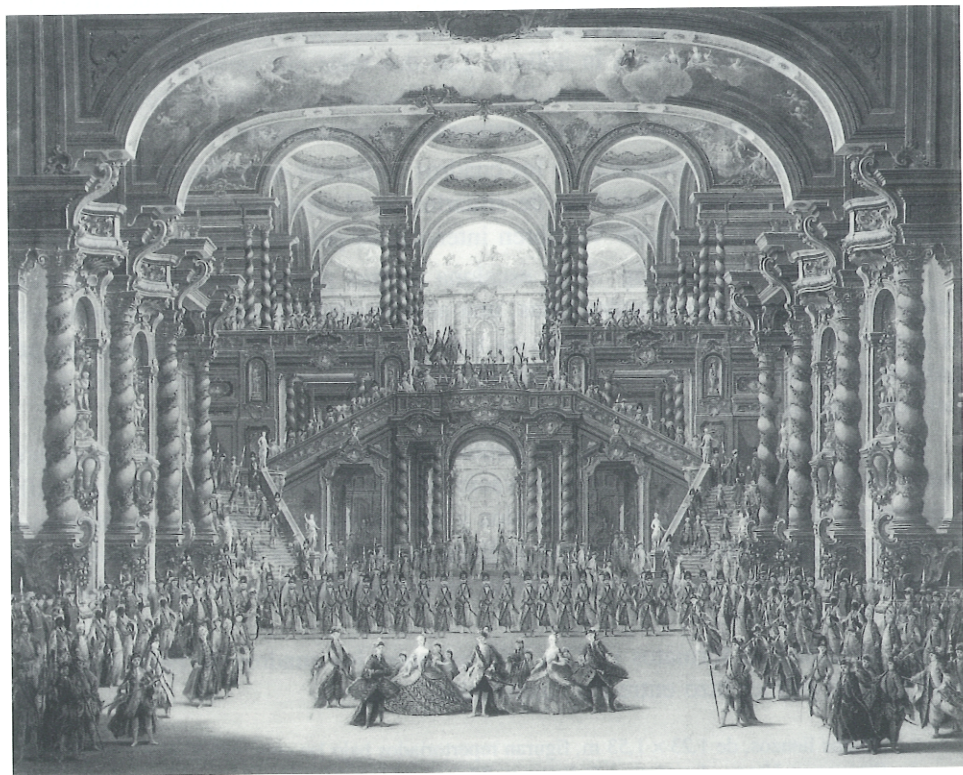


FIG. 2.

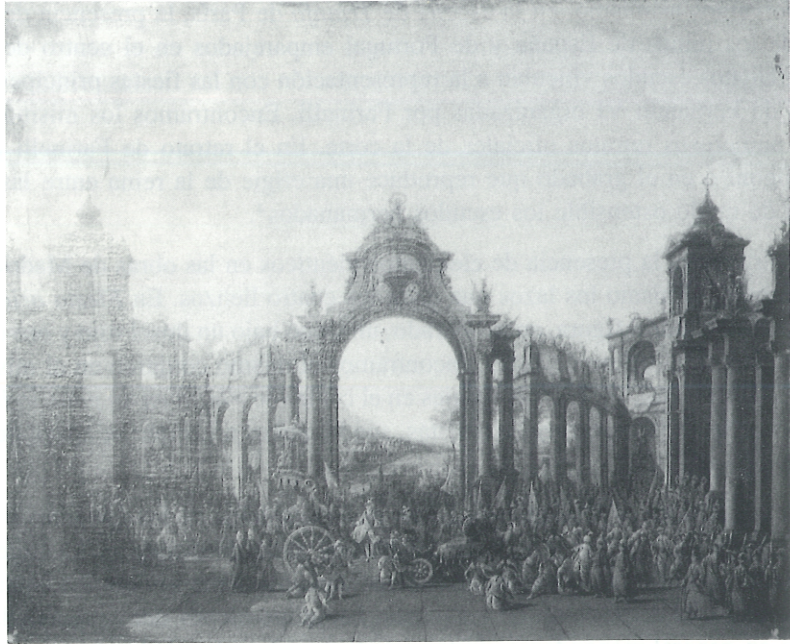


FIG. 3.

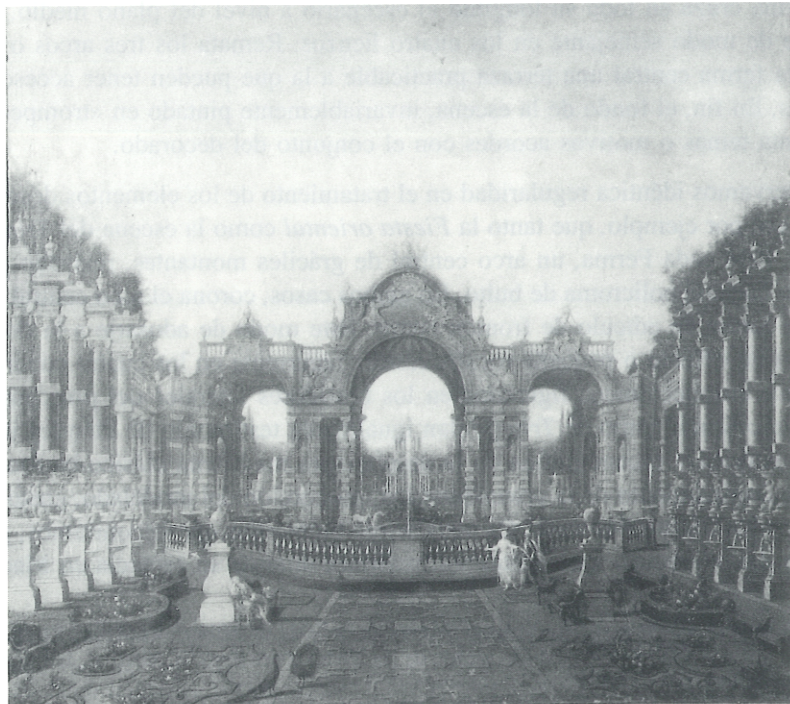


FIG. 4.

Observamos asimismo, en la escena de *Triunfo* de París, la presencia de los escudos de los reinos de España y de Portugal emparejados en el centro de la tela (fig. 5). Dichos escudos vinculan a la representación con las fiestas principescas del reinado de Fernando VI organizadas por Farinelli. Encontramos los mismos motivos en numerosos retratos oficiales de la corte. En el retrato de Farinelli pintado por Amigoni o en el grabado que reproduce una efigie de la reina entre las musas se citan de modo ostensible los escudos hermanados⁴.

Por otra parte, la presencia de elementos idénticos en las obras de Madrid y París confirman asimismo los lazos que unen los cuatro lienzos. En *Fiesta oriental en un Palacio* de Madrid figura, en un estrado, un trono bajo un dosel rojo y oro (fig. 6); en el *Triunfo* de la Ópera de París, encontramos el mismo conjunto en el mismo lugar del escenario (fig. 7). Los personajes en el centro de *Fiesta en un palacio barroco rococó* (fig. 8), sean comparsas o solistas, son idénticos a los que se apean del carro en el *Triunfo* (fig. 9).

A estos primeros argumentos en favor de la atribución de las dos telas a F. Battaglioli se agregan ciertas afinidades estilísticas nada desdeñables. La ordenación del decorado resulta transcrita de modo sensiblemente semejante en los cuatro lienzos. En efecto, la disposición de las partes, las proporciones del conjunto, la composición en general responden a ciertas constantes. A ambos lados de la escena, un conjunto de bastidores oblicuos dibujan una perspectiva con punto de fuga central. Una ferma cruza en toda su longitud el escenario a nivel del plano medio, organizándose de modo semejante en los cuatro lienzos. Remata los tres arcos o aberturas de la ferma central una terraza practicable a la que pueden tener acceso los figurantes. En fin, el fondo de la escena, invariablemente pintado en «trompe-l'oeil», representa temas o motivos acordes con el conjunto del decorado.

Observamos idéntica regularidad en el tratamiento de los elementos decorativos. Vemos así, por ejemplo, que tanto la *Fiesta oriental* como la escena del *Triunfo* nos ofrecen, para cada Ferma, un arco central de gráciles montantes, realizado por una columna corintia policroma de bulto. En ambos casos, corona el arco central un tímpano en forma de edículo de frontón curvo. Este modo de adosarle a la dovela de los arcos un edículo o pequeña rocalla resulta recurrente en los cuatro cuadros. Los elementos arquitectónicos figurados en los bastidores laterales del proscenio tanto de *Fiesta oriental* como de *Triunfo* dan igualmente testimonio de idéntica interpretación pictórica y escenográfica de la arquitectura madrileña clásico-barroca: rigor de líneas, refinamiento de la ornamentación, proporción del modelado, gusto por las cúpulas y los tejados bulbosos. Características todas ellas que encontramos, por otra parte, en las «Vedutas» que Battaglioli realizará durante su estancia en Madrid⁵.

⁴ Retrato de Farinelli por A. Amigoni, Museo de la Scala de Milano. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, tomo XXIX, p. 474 (grabado sacado de las ilustraciones de G. B. MANZINI, *Storia della Musica*, Bolonia, 1757).

⁵ FERNÁNDEZ URREA, *La pintura italiana*, lámina VIII, «vista de Aranjuez». GRIDLEY MC KIM-SMITH, «Una visita a Villaviciosa de Odón», pp. 264-268.

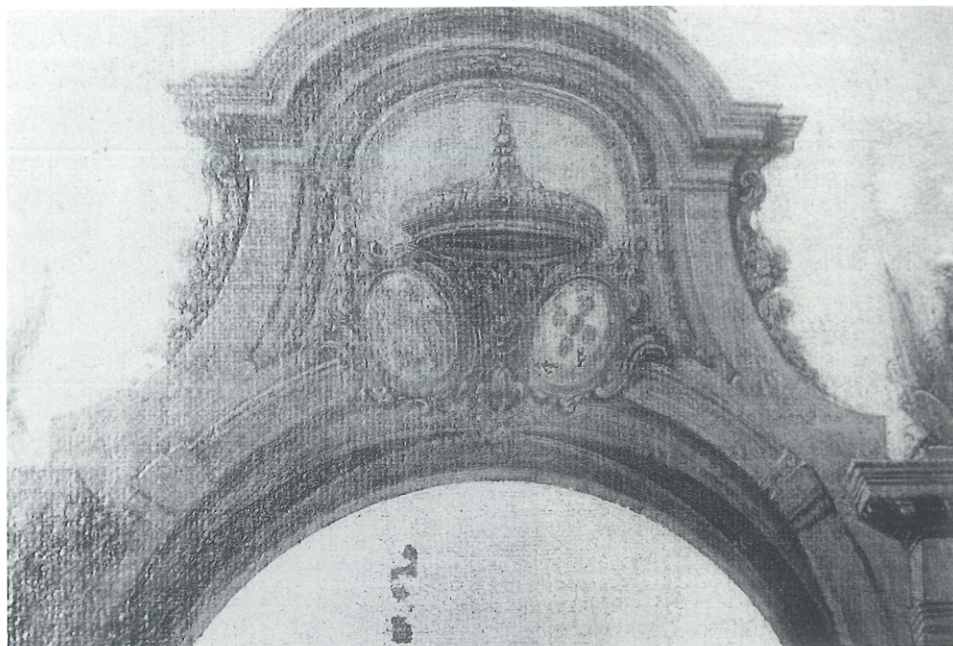


FIG. 5.



FIG. 6.



FIG. 7.

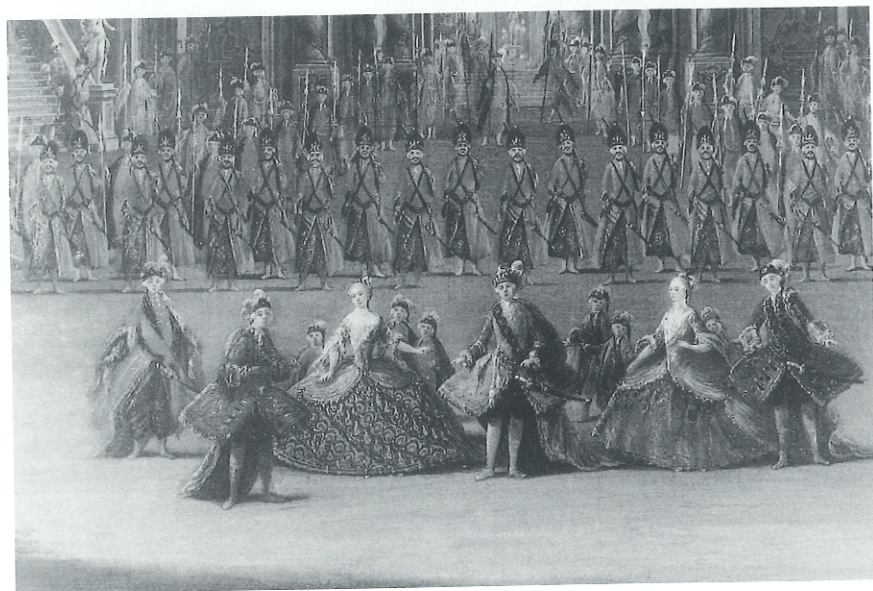


FIG. 8.

No menos elocuentes nos parecen las numerosas afinidades estilísticas entre *Fiesta en un palacio* de la Academia de San Fernando y la escena del *Jardín Palatino* de la Ópera de París. El adorno y la disposición de las columnas figuradas en los bastidores laterales participan de una misma libertad y de un preciosismo parejos en el tratamiento de los órdenes.

Por otra parte, los lienzos que representan escenas al aire libre ofrecen enormes similitudes en los paisajes del foro. Un cielo que abarca los dos tercios del telón domina una naturaleza «sfumatta» por un mismo efecto de perspectiva atmosférica. En fin, las cuatro escenas poseen en común ese modo de dar forma a las figuras y a los detalles ornamentales tan propio de la técnica de los «vedutistas», tradición a la que pertenece de lleno Battaglioli. Las pequeñas pinceladas rápidas y precisas traducen una expresión, hacen brillar los paños y plasman con sensibilidad la percepción que uno pueda tener de los actores del teatro (fig. 10).

Respaldada en estas semejanzas, la atribución a Battaglioli de los dos cuadros anónimos de la Ópera de París se puede precisar al establecer las correspondencias entre el texto y su representación, ya apuntada por Fernández Urrea. Este último no se contenta con atribuir a Battaglioli los dos cuadros de la Academia de San Fernando, sino que los vincula con una circunstancia histórica⁶. Se trataría, en su opinión, de dos obras relacionadas con la representación de la ópera *Nitteti* de Nicolás Conforti a partir de un libreto de Metastasio, representada en 1756 en el Real Coliseo del Buen Retiro, para celebrar el cumpleaños del Rey Fernando VI.

Compartimos la interpretación de Urrea según la cual *Fiesta en un palacio barroco rococó* corresponde a la escena final del último acto de *Nitteti*. Ahora bien, si cotejamos la escena representando un *Triunfo* en el lienzo de la Ópera de París con las acotaciones de la escena VI del primer acto, tendríamos que rectificar la interpretación de Fernández Urrea. El libreto programa del día del estreno describe la disposición escénica y el desarrollo de dicha escena del siguiente modo:

«Sitio vastissimo cerca los muros de Canopo festivamente adornado por el Triunfal ingresso y por la coronación del nuevo rey. Rico y elevado trono a la derecha, al pie del qual lateralmente estan situados algunos de los sacros ministros que sostienen sobre azafates de oro las insignias Reales. Grande y magestuoso arco Triunfal en perspectiva. Varios órdenes de corredores. Vista a lo lexos de la armada egypcia vencedora, ordenada»⁷.

Otra acotación de la misma escena resulta esclarecedora. No figura en el libreto programa del estreno y la traducimos de la edición francesa de las obras de Metastasio⁸:

«En un carro que cruza por el arco de triunfo, sale Amasis precedido por comparsas que llevan trofeos y estandartes. Le sigue una comitiva de esclavos etíopes y de soldados cargados de los despojos de los vencidos».

⁶ FERNÁNDEZ URREA, *La pintura italiana*, p. 86.

⁷ Biblioteca Nacional de Madrid, Departamento de manuscritos y libros raros, N.º T23650.

⁸ METASTASIO, *Nitteti*, tomo 12, p. 174.

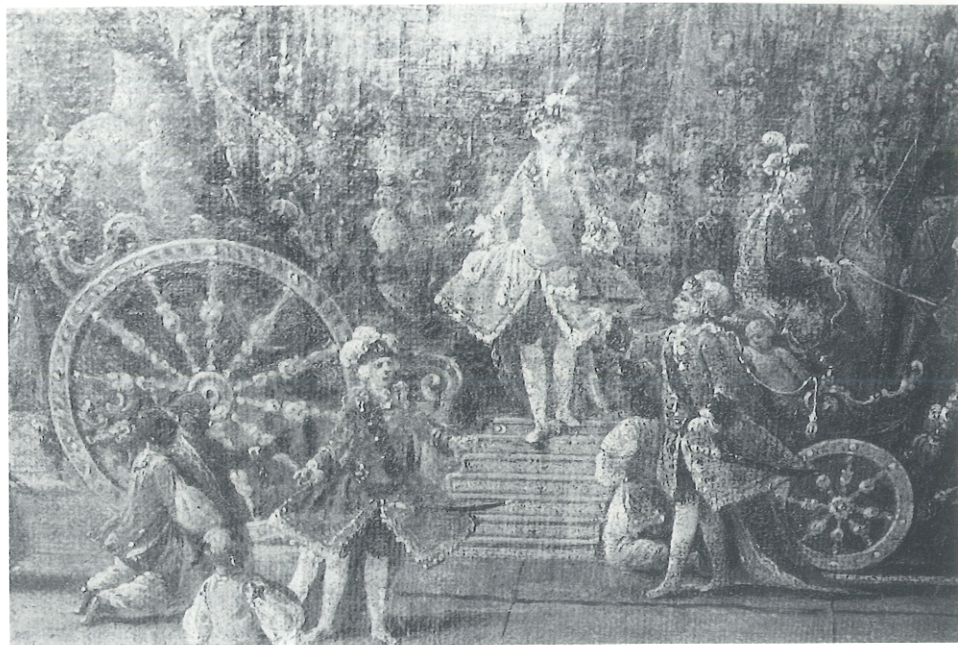


FIG. 9.

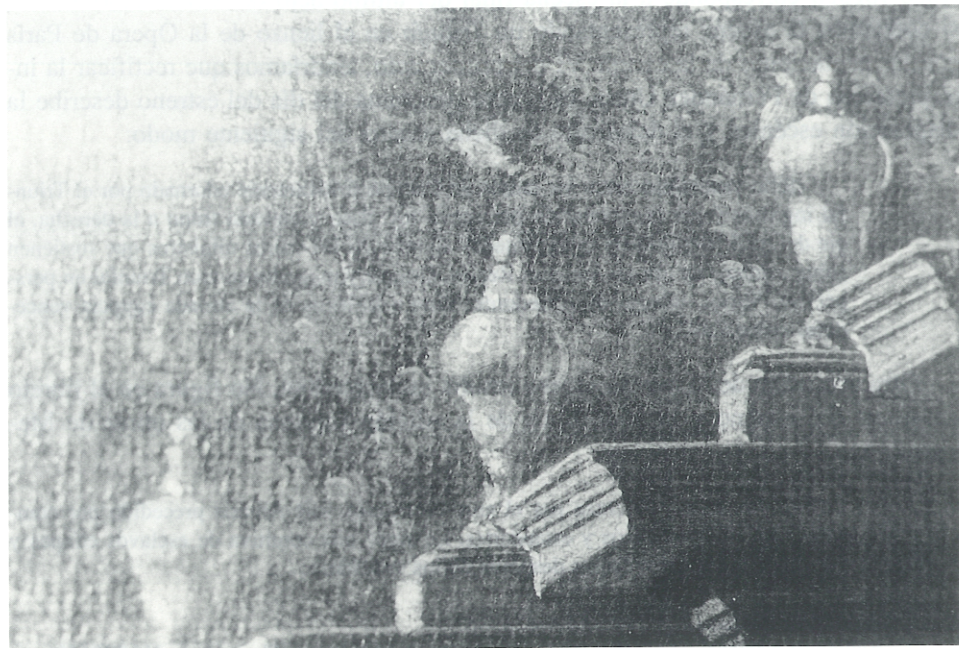


FIG. 10.

La escena VI del primer acto tiene más afinidades con la representación del Triunfo de la Ópera de París que con la *Fiesta oriental* en un Palacio de la Academia madrileña. Todo en este cuadro constituye una fiel ilustración de las acotaciones precisadas, empezando por las proporciones de arco triunfal dadas al arco central (fig. 11), siguiendo por los pórticos decorados con lambrequines y poblados de músicos (fig. 12), sin olvidar la presencia, a la derecha, del trono elevado dispuesto entre dos sacerdotes con la insignias de la realeza (fig. 13). La presencia de un campo militar, que se divisa a lo lejos, y la llegada en un carro de un personaje vestido con gran esmero y elegancia, confirma el carácter heroico y castrense dado a la puesta en escena aquí representada (fig. 14).

Fiesta oriental en un palacio podía ilustrar, en cambio la séptima escena del mismo acto. Aunque el libreto no indica ningún cambio de decorado entre ambas escenas, hay una ligera modificación, implícita en el diálogo. En efecto, la decisión de Amasis de salvar a Nitteti de la esclavitud y de honrarla como una reina corresponde con la representación del cuadro en el que se ve a un personaje femenino sentado en el trono del triunfo, pero más cercano del centro del escenario que en la escena precedente. Luego podemos suponer que la acción se sitúa, ahora, dentro del palacio, decorado que sucede a las murallas de Canopo.

La escena del jardín palatino que se conserva en el museo de la Ópera de París podría, igualmente, pertenecer a esta serie conmemorativa de la representación de *Nitteti*. En este caso, son las acotaciones de la primera escena del acto primero las que corresponderían. Y así lo confirma el libreto de 1756 que describe el desarrollo de la acción:

«Parte sombría y remota de los internos jardines de la Real Corte de Canopo a la Rivera del Nilo correspondientes a varios quartos. Sol que sale en el horizonte».

La edición Richelet añade la acotación siguiente:

«Sale Amenophis, seguido de Psametes, de Pastor. Se apea Psametes de una barca».

Podemos reconocer en esta descripción de un espacio idílico el decorado de jardín interior del Palacio que da acceso a los distintos aposentos por las galerías laterales. Estanques y surtidores podrían evocar, de modo convencional, la proximidad del Nilo. El príncipe, vestido de pastor, sería el personaje de pelo rizado y con una faja de flores cruzada (fig. 15). No hay, sin embargo, una adecuación perfecta entre el cuadro y las acotaciones. En efecto, los dos personajes que llegan por la izquierda (fig. 16) no se mencionan en el texto, como tampoco vemos ni rastro del río ni de la barca de la que sale Psametes a escena.

No cabe duda, no obstante, que la atribución de las telas anónimas del museo de la Ópera de París a Francesco Battaglioli contribuye a reconstituir la serie conmemorativa de las fiestas ordenadas por Farinelli para honrar a Fernando VI. Sólo la escasa información que poseemos sobre ambos lienzos impide restablecer las etapas de su dispersión. Y, aunque René Bouvier alude a la existencia, en la morada boloñesa de Farinelli, de un grupo de cuadros que figuraban las óperas representa-



FIG. 11.

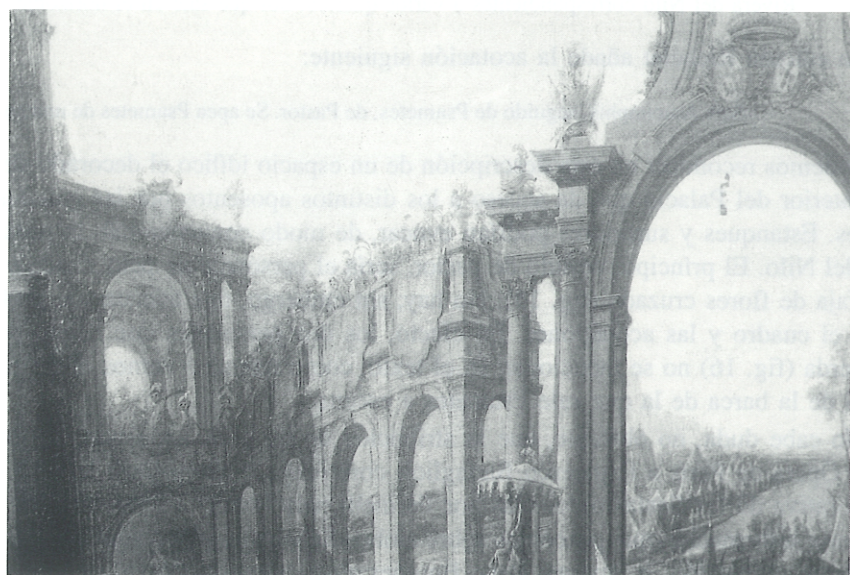


FIG. 12.



FIG. 13.

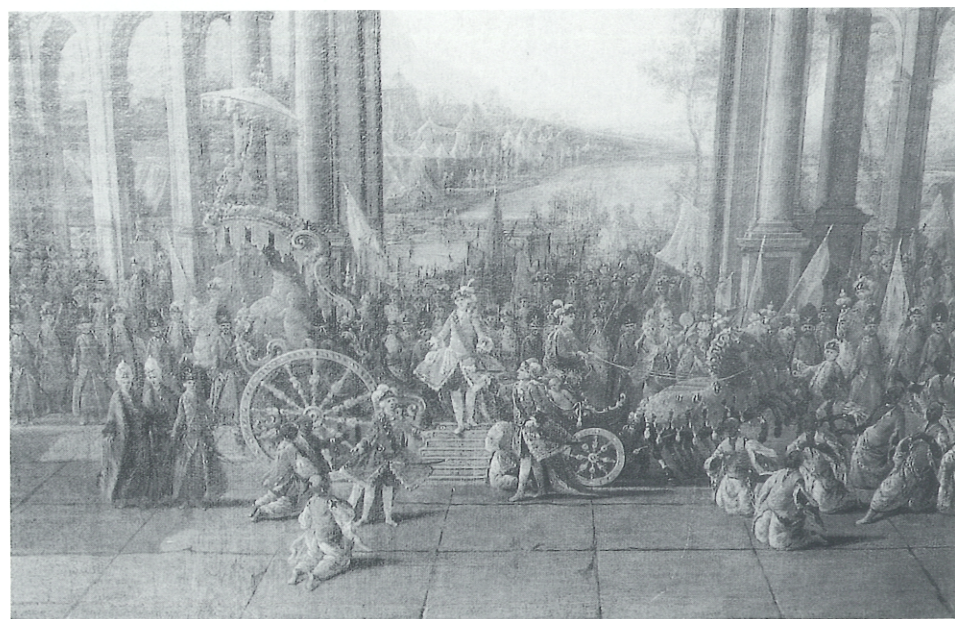


FIG. 14.

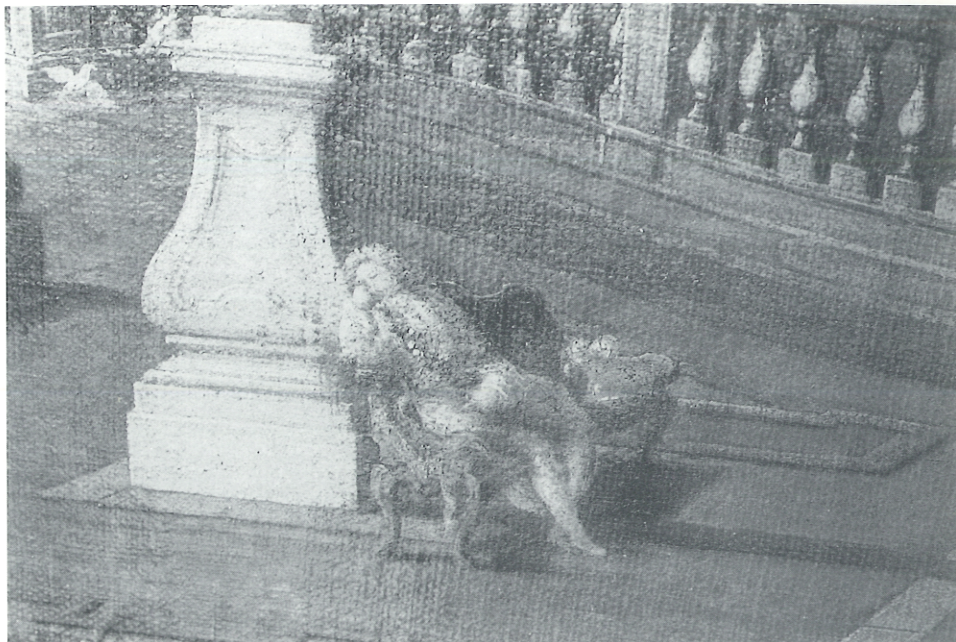


FIG. 15.

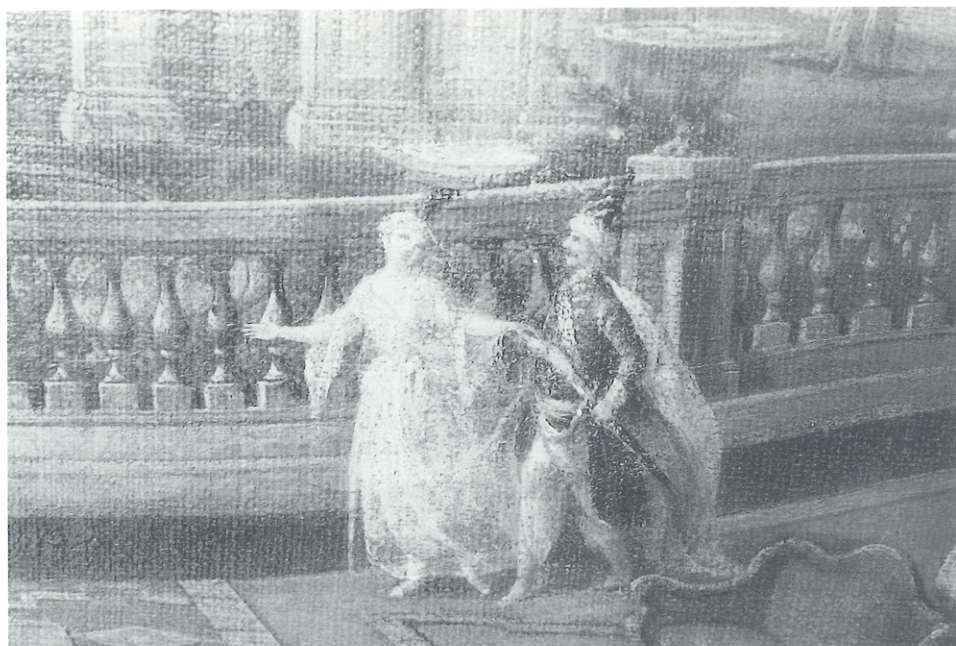


FIG. 16.

das en Madrid, nada permite afirmar que la serie dividida entre Madrid y París pertenezca a dicho grupo⁹. Ni los archivos de San Fernando, ni los de la Ópera de París contienen la más mínima información respecto a la procedencia de las piezas que nos ocupan.

Hay, sin embargo, un indicio que nos decide a adelantar una hipótesis relativa al origen de los lienzos parisienses. Se trata de los marcos, idénticos a los que enmarcan dos obras expuestas en la galería del museo de la Ópera y de las cuales se puede afirmar que proceden del legado Camille du Locle¹⁰. Sabemos, por otra parte, que el donador fue director de la Ópera Cómica entre 1870 y 1876¹¹. Si se admite que los dos cuadros, atribuidos a la «escuela Bibiena», forman parte de ese legado, podemos suponer lógicamente que Camille du Locle los cediera a la nueva Ópera con motivo de su inauguración en 1875.

Parece así confirmada, pese a las actuales lagunas en la documentación, la atribución a Battaglioli de las telas de la Ópera de París, objetivo inicial del presente estudio. Pero, más allá del evidente interés iconográfico de esa atribución, no resulta menos satisfactorio comprobar hasta qué punto la comparación de los cuadros de Madrid y de París nos abre las puertas a un conocimiento mucho más preciso de la representación de una ópera barroca, utilísimo complemento a la memoria de Farinelli¹², documento esencial para sentar las bases institucionales y técnicas del teatro de corte bajo el reinado de Fernando VI, pero que abandona al olvido el pormenor de los trabajos y los días de los festejos que tenía que ordenar el ilustre cantor.

⁹ BOUVIER, *Farinelli*, pp. 271-272.

¹⁰ Los dos cuadros están agrupados bajo la cota MUS179. Se trata de «Noche de estreno de la Opera de la calle le Pelletier», «16 de Abril: Las Bayaderas y Taller de decorados de la Opera, Calle de Louvois».

¹¹ WILD, *Dictionnaire des théâtres*, p. 174.

¹² FARINELLI, *Descripción del estado actual del Real teatro*.

BIBLIOGRAFÍA

- L'Art européen à la cour d'Espagne au XVIII ième siècle*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux Arts, Bordeaux, 1979.
- BOTTINEAU, Y., *L'Art de cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808*, París, 1986.
- BROSCI (FARINELLI), C., *Descripción del estado actual del real teatro del Buen Retiro*, dispuesto en orden por Don Carlos Broschi Farinelli, criado familiar de SMM, 1758.
- BOUVIER, R., *Farinelli le chanteur des rois*, París, 1943.
- COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917.
- Dizionario biografico degli italiani*, tomo VII, Roma, 1970.
- Encyclopedia dello spettacolo*, tomo II, Roma, 1955.
- FERNÁNDEZ URREA, J., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.
- MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, tomo XXIX.
- MORALES BORRERO, C., *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, 1972.
- MACK KIM-SMITH, G., «Una visita a Villaviciosa de Odón: Cuatro obras inéditas de Battaglioli», *Archivo español de Arte*, julio-septiembre, 1983, pp. 264-268.
- PALLUCHINI, R., «Conclusioni su Francesco Battaglioli», *Arte Veneta*, n.º 39, 1985, pp. 175-177.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1964.
- RICHELET, M., voir Trapassi Metastasio.
- SAUR, K. G., *Allgemeines künster lexikon*, tomo VII, München / Leipzig, 1993.
- TRAPASSI (METASTASE), P., *Nitteti*, oeuvres théâtrales, tomo 12, Viena, 1761.
– (Edición M. Richelet). *Nitteti*, Livret, N.º T23650, Biblioteca Nacional de Madrid.
- WILD, N., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, París, 1989.