

Farinelli como Petrarca: una propuesta iconográfica sobre el retrato de Amigoni

José María Domínguez*

La biografía de Farinelli presenta todavía hoy importantes lagunas que dificultan la visión de conjunto¹. Una de ellas es su paso por París y, más en general, su relación con la cultura francesa. Gracias a unos apuntes de George Vertue, sabemos que en el verano de 1736 hizo un viaje de varias semanas desde Londres hasta París en compañía del pintor Jacopo Amigoni. Su regreso a la capital británica está documentado en octubre: de acuerdo con Vertue, el propósito del viaje fue, presumiblemente, encargar un grabado². Para otros autores, este viaje relámpago sugiere que el cantante buscaba una solución a los conflictos en torno a la ópera italiana en Londres que se barruntaban para la siguiente temporada en medio de una crisis de este tipo de espectáculos y de un «contexto poco favorable» para el napo-

*. Universidad Complutense de Madrid-Instituto del Teatro de Madrid (ITEM).

1. Las investigaciones de José Luis Gómez Urdáñez son una guía fundamental para la renovación de los estudios musicológicos sobre Farinelli. Rara es la aportación reciente que no cite alguno de sus trabajos sobre la época de Fernando VI y sobre el marqués de la Ensenada. Véase, entre otros, Lorenzo BIANCONI: “Il Farinelli di Corrado Giaquinto. Il lusso disdegnato, l’intatta lealtà”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, serie 9, vol. 41/3: *Memorie. Lectio brevis 2019/20*, Roma, Bardi, 2021, pp. 443-475, donde el nombre del profesor riojano se encuentra nada menos que once veces; para más referencias bibliográficas actualizadas ver José Luis GÓMEZ URDÁÑEZ y José María DOMÍNGUEZ: “Tan mudada la Fortuna. Farinelli y el discurso visual en la ópera *La Nitteti* tras la caída de Ensenada”, *Revista de Historia Moderna*, 40 (2022), pp. 85-119. Carmen Sebastián, Alfonso de Vicente, Valentina Anzani, Chiara Lo Giudice, Anne Madeleine Goulet, Lorenzo Bianconi me han ayudado con cuestiones puntuales y referencias bibliográficas durante la redacción de este trabajo cuyo núcleo surgió mientras preparaba mi ponencia para el congreso «La genealogía de la idea de la fama en la Edad Moderna» (Universidad Rey Juan Carlos, 10-11/11/2022), dirigido por los profesores José Antonio Guillén, Gijs Versteegen y Adolfo Carrasco. Para todos estos colegas va mi sincero agradecimiento.

2. Berta JONCUS: “One God, so many Farinellis: Mythologising the Star Castrato”, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28/3 (2005), pp. 437-496: p. 494, nota 87, citando “Vertue Note Books: Volume III”, *The Walpole Society*, 22 (1933-1934), p. 79.

litano³. En París contaba con una red de musicófilos franceses e italianos que probablemente contribuyeron a sus movimientos que terminaron con el traslado definitivo a Madrid durante el verano de 1737. Así lo sugiere una carta enviada al conde Pepoli desde París el 15 de julio de 1737 en la que confirma que se alojó en casa del príncipe della Torella y que cantó para la princesa de Roan y para el príncipe de Carignano⁴. Sea como fuere, también en estos breves pasajes parisinos encontramos la pauta biográfica que se repite en todas las etapas de la vida del cantante: su relación con y apoyo en una aristocracia de respiro europeo y de gusto cosmopolita que explican su trayectoria y su fama mejor que su identificación con sus principales protectores (el emperador austriaco primero y los reyes de España después). Desde esta perspectiva, la involucración del cantante en la red política del marqués de la Ensenada⁵, ya durante su etapa española, es el momento más relevante tanto para la biografía del cantante como para la historia de la ópera italiana en España.

Frente a las lagunas biográficas como esta parisina que todavía presentan numerosos interrogantes (que deberían responderse idealmente a través de fuentes de archivo inéditas que permitan superar la dependencia de la historiografía del siglo XVIII), las imágenes de Farinelli durante su estancia inglesa son conocidas, están bien documentadas y estudiadas. De acuerdo con Berta Joncus, Farinelli fue a la vez *agente* en la mitologización de su propia imagen y *objeto* de la misma.

En este proceso, la estudiosa demuestra que los motivos principales que conforman la iconografía farinelliana precedieron a la llegada del cantante a Inglaterra (verano de 1734) y permanecieron durante el resto de su vida. Tales motivos se identifican con su renombre como compositor-poeta, su riqueza y sofisticación así como la lealtad hacia sus protectores⁶. De esta manera, en el contexto londinense de las polémicas en torno a la ópera italiana identificada con los excesos y el libertinaje de una sociedad que estaba madurando la libertad de prensa como válvula de escape de sus presiones

3. Patrick BARBIER: *Farinelli. Le castrat des Lumières*, París, Bernard Grasset, 1994, p. 94. El estudio mejor documentado sobre las estancias en París en 1736 y 1737 es el de Thomas MCGEARY: "Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear", *The Musical Quarterly*, 82/2 (1998), pp. 383-421: pp. 385-386.

4. Carlo VITALI: *Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 141. Una reciente contextualización de la llegada a Madrid en base a nuevos documentos en Diana CAMPÓO: *Danza y cultura cortesana en el reinado de Felipe V (1700-1746)*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, pp. 520-521.

5. Cristina GONZÁLEZ CAIZÁN: *La red política del marqués de la Ensenada*, Madrid, Fundación Jorge Juan, 2004.

6. B. JONCUS: "One God...", pp. 445-447.

y complejos, Farinelli codifica una imagen construyéndola sobre un gusto clasicista provocador. El artífice clave para esta misión es, justamente, Amigoni, estrecho colaborador del grabador Joseph Wagner⁷. Joncus subraya cómo esta asociación «marked a turning point for singer, painter and engraver»⁸. El encargo de un retrato de porte aristocrático que representara la apoteosis del cantante coronado por Euterpe y presidido por la fama, en un singular *style moderne* de cuño francés, carecía de precedentes. El retrato debió de ser pintado en Londres entre 1734 y 1735 (Fig. 1). En el verano de ese año está documentada por diversas fuentes su exposición pública⁹ e inmediatamente fue publicado en forma de grabado por Wagner¹⁰ (Fig. 2). En el pie del mismo se encuentra la leyenda «Carlo Broschi detto Farinelli» y la cita del verso 355 del libro V de la *Eneida*, «Primam Merui qui Laude Coronam», «que merecí con honra la primera corona», la frase con la que durante la carrera de los juegos en celebración del primer aniversario de la muerte de Anquises, Niso pregunta a Eneas qué premio le correspondía dado que él hubiera sido el primero de los tres ganadores anunciados por el héroe troyano (el merecedor de la primera corona) de no haber resbalado a causa de la «enemiga fortuna» y después de que Eneas haya recompensado a Salio, que también había perdido por la misma razón, con la piel de un león gétulo¹¹. El original de Amigoni permaneció en la colección del cantante hasta su muerte y en su casa de Bolonia estaba colocado junto al gran retrato de Corrado Giaquinto y al otro famoso retrato de grupo de Amigoni (actualmente en Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 2226-4), donde

7. El estudio más completo es el de Chiara LO GIUDICE: *Joseph Wagner. Maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2018. Wagner realizó dos grabados de Farinelli en 1735: el que nos ocupa y otro más sólo con el busto pintado por Amigoni: son los números 28 y 29 del catálogo de B. JONCUS: "One God...". Ver también más abajo nota 10.

8. B. JONCUS: "One God...", p. 451. Sobre Wagner, Ch. LO GIUDICE: "Una lettera di Jacopo Amigoni a Farinelli", *Arte Veneta* 76 (2019), pp. 226-229; sobre el propio Amigoni en el contexto londinense, Ch. LO GIUDICE: "Il Ritratto di Paolo Rolli di Jacopo Amigoni", *Ricche minere*, 18 (2022), pp. 3-10.

9. Annalisa SCARPA SONNINO: *Jacopo Amigoni*, Cremona, Soncino, 1994, p. 90.

10. B. JONCUS: "One God...", p. 451. Para una bibliografía exhaustiva sobre el grabado que nos ocupa (el número 28 del catálogo de Joncus) y la documentación de dos estados del mismo véase Ch. LO GIUDICE: *Joseph Wagner: incisore e imprenditore nell'Europa del Settecento*, tesis doctoral, Università degli Studi di Padova, 2017, cat. 38, pp. 290-291. Estos dos estados no deben confundirse con el otro grabado referido en la nota 7 (es decir, el núm. 28 del catálogo de Joncus que es el núm. 37 en el de Lo Giudice).

11. B. JONCUS: "One God...", pp. 442-444; Joncus cataloga el grabado como la imagen nº 28 en su «table I», que amplía las aportaciones del estudio más importante sobre la iconografía farinelliana hasta entonces, el de Francesca BORIS y Giampiero CAMMAROTA: "La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli", *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 27 (1990), pp. 183-237 con imágenes fuera de texto CIII-CXV: a los ejemplares documentados por Joncus puede añadirse ahora el de la Biblioteca Real de Madrid, signatura ARCH2/CART/11 (123).



Figura 1. Jacopo Amigoni: retrato de Carlo Broschi Farinelli coronado, ca. 1734-1735.
Bucarest, Muzeul Național de Artă al României, inv. 8637/671



Figura 2. Joseph Wagner: grabado del retrato de Carlo Broschi Farinelli por Jacopo Amigoni, ca. 1734-1735. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, II/1597

fueron admirados por los viajeros que visitaron al cantante, como Gluck, el futuro emperador José II, Mozart padre e hijo y Charles Burney¹².

En este contexto, como digo bien documentado y conocido, quiero concentrarme en un detalle iconográfico del retrato londinense que hasta ahora no ha sido bien explicado y que permite formular una lectura nueva del cuadro, ahondando en las referencias francesas. Me refiero al busto clásico que queda a la derecha del cantante y que Berta Joncus propone identificar como Orfeo que, con su mirada, homenajea a Farinelli que queda transformado así en un «nuevo Orfeo»¹³. Mi propuesta es identificar el busto con Petrarca coronado en el Capitolio, lo que da mayor coherencia al programa iconográfico desplegado por Amigoni. Por el momento esto no puede ir más allá de una intuición carente de demostración documental pero es interesante considerarla porque invita a repensar algunos aspectos del cuadro hasta ahora poco tenidos en cuenta.

Antes de profundizar en esta propuesta de lectura, cabe recordar que, en Londres, Amigoni ya había representado coronado a otro importante poeta: nada menos que Shakespeare, en el arco del proscenio del teatro de Covent

12. L. BIANCONI: “Il Farinelli di Corrado Giaquinto...”, p. 447; ver también del mismo autor L. BIANCONI y Maria Cristina CASALI PEDRIELLI: “Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli”, en L. BIANCONI et al. (eds.): *I ritratti del museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Florencia, Leo S. Olschki, 2018, pp. 103-124. El retrato que nos ocupa fue adquirido por Felix Bamberg que a su vez lo vendió a Carlos I de Rumanía en 1889 y se conserva actualmente en el Muzeul Național de Artă al României, inv. 8637/671: Ch. LO GIUDICE: “Una lettera...”, p. 229, n. 9. Sobre la fortuna del cuadro: Adrian BAIRD: “Jacopo Amigoni in England”, *The Burlington Magazine*, 115/848 (1973), pp. 734-735.

13. B. JONCUS: “One God...”, pp. 444, 451. Para Joncus, no hay duda de la identificación: «an antique bust suggests the ‘new Orpheus’ receiving homage from his mythical predecessor», 451 (sin cursivas en el original). La intuición parte de Daniel HEARTZ: *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, ed. John A. Rice, Nueva York, Pendragon Press, 2004, p. 114, que, sin embargo, no propone una identificación clara del busto: «an antique bust in profile near the top, gazing at Fame, sending the message that the heroes of antiquity had met their match in Farinelli, a new Orpheus». El mismo autor mantiene esta prudencia en Daniel HEARTZ: *Artists and musicians: portrait studies from the Rococo to the Revolution*, Ann Arbor, Steglein, 2014, p. 25. La idea ha sido recogida por Anne DESSLER: “‘Il novello Orfeo’ Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric”, tesis doctoral, University of Glasgow, 2014, pp. 267-268, aunque relacionándola con la oda laudatoria de Tommaso Crudeli (1734). Significativamente, desde principios del siglo XVIII la idea del nuevo Orfeo se asocia en la república de las letras no con un cantante sino con un compositor, Arcangelo Corelli que, a diferencia de Farinelli, fue miembro de la Academia Arcadia. Ver Franco PIPERNO: “Da Orfeo ad Anfione: mitizzazioni corelliane e il primato di Roma. Ripensando la classicità di Corelli”, en Stefano LA VIA, Antonella D’OVIDIO y Gregory Richard BARNETT (eds.): *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d’indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita*, Florencia, Leo S. Olschki, 2007, pp. 3-22. Pero es cierto que Farinelli cantó el papel protagonista en el *Orfeo* (una ópera *pasticcio* sobre libreto de Paolo Rolli representada en Londres en 1736): L. BIANCONI: “Il Farinelli di Corrado Giaquinto...”, *passim* y que en la prensa se le identificó con el mítico cantor: Sandro CAPPELLETTO: *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Turín, EDT, 1995, pp. 49-51, 100-101. Sobre el *Orfeo* londinense y la procedencia precisa de cada aria véase Giovanni Andrea SECCHI: “L’«Orfeo» di Porpora e Veracini: un ‘pasticcio’ per Farinelli” en Luigi VERDI (ed.): *Mito, storia e sogno di Farinelli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 217-255.

Garden, una pintura hoy desaparecida¹⁴. Y, abundando en esta lectura clasicista o, se podría decir, humanística, otros estudiosos han relacionado el retrato que nos ocupa con el del castrato Marc'Antonio Pasqualini, pintado por Andrea Sacchi en 1641 y cuyo *extremely beautiful conceit* fue valorado por los críticos de arte en su propia época, como Giovanni Pietro Bellori¹⁵. Franca Camiz ha subrayado cómo la iconografía de Sacchi, más allá de identificar al cantante como músico práctico, pone de relieve el carácter del retratado más bien como poeta-compositor, en tanto en cuanto la composición del cuadro se remonta a grabados sobre el tema de Apolo coronando al poeta Virgilio (uno de Claude Mellan basado en un dibujo de Poussin)¹⁶. Esta acentuación del retratado como poeta es llevada un paso más allá por Amigoni, puesto que Farinelli, a diferencia de Pasqualini, no aparece tocando ningún instrumento, sino sencillamente posando: las referencias musicales son mucho menos explícitas o, dicho de otro modo, tienen un protagonismo mucho menor. Por este motivo, identificar el misterioso busto como Orfeo es forzar quizá demasiado la lectura iconográfica. Hay otro detalle que confiere relevancia al busto: su ubicación a la derecha del retratado, es decir, un lugar ceremonialmente codificado (como el que ocupan los retratos de los monarcas en el cuadro de Giaquinto con la efigie del cantante con el manto de Calatrava, hoy conservado en el Museo della Musica de Bolonia). Sea como fuere, parece claro que el retrato es una pieza clave en el deseo de Farinelli de distanciarse de los escándalos crecientes en la esfera pública londinense

14. Gladys WILSON: "One God! One Farinelli! Amigoni's portraits of a famous castrato", *Apollo. The International Magazine of the Arts*, 391 (1994), pp. 45-49; en la página 48 afirma que Amigoni trabajó con John Rich en la decoración del techo y arco de proscenium del teatro real de Covent Garden: "On the ceiling was *The banquet of the gods* and over the stage *Shakespeare crowned with the laurel by Apollo and the Muses*", pinturas que se perdieron en 1792 pero que según Vertue estaban hechas al fresco: "the story of the Muses presenting to Shakespeare the Poet the Laurel" (en la publicación citada en la nota 2, "Vertue Note Books...", p. 62); más detalles sobre esta pintura y el resto de frescos londinenses de Amigoni documentados en Edward CROFT-MURRAY: *Decorative painting in England (1537-1837)*, vol. II: *The Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Londres y Glamorgan, The University Press Glasgow, 1970, pp. 163-166.

15. Franca TRINCHIERI CAMIZ: "The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture", *Artibus et Historiae*, 9/18 (1988), pp. 171-186: 183.

16. Franca TRINCHIERI CAMIZ: "The Castrato Singer...", pp. 178-182. Camiz relaciona a su vez el grabado de Mellan con la portada de las obras de Ottavio Tronsarelli publicadas en Roma en 1634, donde Apolo se identifica tanto con la lira como con la corona de laurel en el acto de ser conferida, supuestamente, al poeta (que no aparece en la imagen). Entre los estudios sobre la rica iconografía musical de esta obra, véanse los de Terence FORD: "Andrea Sacchi's 'Apollo Crowning the Singer Marc Antonio Pasqualini'", *Early Music*, 12/1 (1984), pp. 79-84 y Nicoletta GUIDOBALDI: "«Non un semplice ritratto»: Marcantonio Pasqualini, Apolo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi", en Biancamaria BRUMANA y Galliano CILIBERTI (eds.): *Musica e Immagine tra iconografia e mondo dell'opera*, Florencia, Olschki, 1993, pp. 137-149.

y relacionados con los estragos que en su vida personal estaba causando su emergente figura pública¹⁷.

La interpretación del busto como Petrarca, y no como Orfeo, viene apoyada por dos indicios: el primero es la relevancia y el significado que tuvo la coronación capitolina del poeta humanista para el siglo XVIII, para la cultura de la Ilustración¹⁸. El segundo es la publicación, en París, 1734, de los *Essais sur les honneurs et sur les monuments accordés aux illustres sçavants pendant la suite des siècles*, de Évrard Titon du Tillet (imprenta de Jean-Baptiste Coignard y Antoine Boudet), que describe con todo detalle la ceremonia capitolina entre las páginas 281 y 286¹⁹. Por el momento no es posible demostrar que Farinelli y Amigoni conocieran este texto, pero la fecha de publicación es muy cercana al viaje parisino aludido al principio. La crónica invita a fijarse en algunos detalles que hasta ahora han pasado desapercibidos, que pueden interpretarse de una manera nueva y que dan una mayor coherencia a la iconografía desplegada por Amigoni. Veámoslos detenidamente²⁰.

Titon du Tillet comienza destacando la singularidad del triunfo de Petrarca celebrado en Roma y recogido en la *Vida de Petrarca* de Placido Catanusi quien se basa a su vez en el testimonio ocular de Sennuccio del Bene, amigo del poeta coronado²¹. Estando en Avignon, Petrarca habría recibido al mismo tiempo dos invitaciones para ser coronado de laurel «comme au premier poète de son siècle»: una desde París de parte del rey de Francia

17. Françoise LILTI: *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, París, Fayard, 2014, pp. 50-52. La carta a Sicinio Pepoli donde el cantante reconoce abiertamente que llevaba tiempo pensando en retirarse de los escenarios cansado del «costume della turba» está publicada en C. VITALI: *Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica...*, p. 143.

18. Aunque no centrado sobre Petrarca, el estudio más detallado sobre la coronación capitolina más polémica del XVIII italiano es el de Annalisa NACINOVICH: «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Florencia, Leo S. Olschki, 2003, particularmente los capítulos primero y segundo dedicados a la coronación de la poetisa Maddalena Morelli Fernandez, cuyo nombre arcádico fue Corilla Olimpica.

19. Citado por F. LILTI: *Figures publiques...*, p. 377, n. 7. Lilti analiza la crisis de la imagen de la coronación de Petrarca, momento bien conocido para el siglo XVIII, en relación con el homenaje a Voltaire en París en 1778: pp. 25-27.

20. Resumen a continuación la narración que se extiende entre las pp. 281-286, de donde se toman las citas convenientemente identificadas en el cuerpo del texto por el número de página al final de cada una.

21. No es posible acometer aquí el encaje del texto de Titon du Tillet en la abundante bibliografía sobre Petrarca, aunque es una investigación necesaria para profundizar en la hipótesis que defiendo: me permito señalar como rudimento bibliográfico los capítulos sobre la *laurea* romana del poeta en Francisco RICO: *I venerdì del Petrarca*, Milán, Adelphi, 2016, pp. 40-47 y 91-95 con la correspondiente bibliografía. El estudio monográfico más autorizado sobre el episodio es el clásico de Ernest H. WILKINS: "The coronation of Petrarch", *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, 18/2 (1943), pp. 155-197.

Felipe VI de Valois y la otra desde Roma, de parte de un senador. Lo interesante es que para decidir entre ambas ciudades, Petrarca siguió el consejo del cardenal Colonna y de Tomaso da Messina que le persuadieron por la ciudad italiana. Así, cuenta Titon du Tillet, el poeta partió en 1341 a la edad de 37 años hacia Roma, pasando primero por Nápoles (la patria musical de Farinelli) «où il reçut de grands honneurs du roi Robert *prince sçavant*, qui voulut l'obliger à recevoir la Couronne de Laurier à Naples» (p. 282, sin cursivas en el original). Pero tras agradecer el detalle del monarca, continuó su viaje hasta Roma donde recibió «l'honneur du Triomphe et la Couronne de Laurier avec de grands appareils» (p. 282), durante las fiestas de Pascuas. No sería descabellado ver en la guirnalda florida que sujeta Farinelli con la mano derecha un guiño a la primavera y, concretamente, a las celebraciones pascuales. Ese día, Petrarca habría escuchado una misa en la basílica de San Pedro cantada por el cardenal vice-legado y, a continuación, el obispo Bourlant le condujo al palacio de la familia Colonna, cercano a la iglesia de Santa Maria in via Lata, acompañado por toda la nobleza y donde el homenajeado ofreció un «magnífico» banquete a todos los barones romanos. La elección de los Colonna como exponente del *baronaggio* romano quizá esté aludida en el cuadro por la imponente columna que se encuentra, aunque en un plano alejado, entre el busto petrarquesco y la efigie del cantante. En el cuadro (Fig. 1), detrás de la musa y a la derecha del espectador, parece encontrarse un pilar de sección rectangular: en el grabado wagneriano (Fig. 2), este elemento se aclara con una doble columna con su correspondiente basa. A este respecto cabe recordar la estrecha relación de Farinelli con el musicófilo cardenal Carlo Colonna (1665-1739) a quien debió de conocer en Roma antes de 1727. Fue éste uno de los personajes que lo recomendó al conde Sicinio Pepoli, descendiente de la familia Colonna, en Bolonia²².

El cardenal era a su vez hijo de los operófilos Lorenzo Onofrio Colonna y María Mancini y protegió a Händel en Roma²³. Aunque algunos estudiosos

22. C. VITALI: "Da «schiavottiello» a «fedele amico». Lettere (1731-1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 26/1 (1992), p. 1-36: la carta del cardenal, fechada en Roma el 1 de abril de 1727, se encuentra transcrita entre las pp. 33 y 34.

23. Chiara PELLICCIA: "Il cardinal Colonna e Alessandro Scarlatti: musica e teatro in tempo di villeggiatura all'inizio del Settecento", *Recercare*, 34 (2022), pp. 95-116. Sobre el mecenazgo de los Colonna véase la monografía de Valeria DE LUCCA: *The Politics of Princely Entertainment. Music and Spectacles in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna*, Nueva York, Oxford University Press, 2020. Sobre Händel en Roma las aportaciones más autorizadas son las de Ursula Kirkendale recogidas en una edición ampliada en el volumen: Ursula KIRKENDALE: *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017.

han identificado las balaustradas que cierran la composición en la parte alta con los teatros venecianos en los que triunfó Farinelli, parece más razonable pensar que sea un guiño a la plaza del Capitolio romano²⁴. Allí las balaustradas se repiten en los laterales de acceso a la colina, el frontal de acceso a la plaza de Miguel Ángel con las estatuas colosales de Cástor y Pólux y los trofeos, los balcones de los tres edificios que cierran la plaza, pero también en las dos escaleras monumentales que suben al edificio principal y en la coronación de las fachadas de los tres edificios y de la torre del reloj. La forma de pilastra del elemento sustentante que está detrás de la musa en el cuadro original podría evocar las pilastras gigantes de las fachadas de la plaza (aunque ese detalle está más definido hacia la forma de fuste de columna en el grabado). La fantástica *veduta di fianco* del Capitolio de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), aunque posterior en el tiempo, destaca en el centro de la composición tanto las balaustradas renacentistas como una de las columnas miliares (Fig. 3).



Figura 3. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Veduta del Campidoglio di fianco*

24. No comparto la interpretación de Leslie Griffin Hennessey que identifica las estructuras arquitectónicas del cuadro con el interior del teatro de San Giovanni Grisostomo de Venecia: Leslie Griffin HENNESSEY: "Friends Serving Itinerant Muses: Jacopo Amigoni and Farinelli in Europe", en Shearer WEST (ed.): *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1999, pp. 20-45: p. 34, citado por B. JONCUS: "One God...", pp. 451-453 y p. 493, n. 68. Un asunto que merece más investigación en la dirección aquí propuesta es la familiaridad de Amigoni con las *vedute* de Roma, su trabajo sobre los grabados de antigüedades de Bonaventura van Overbeek y la difusión de estas imágenes en Londres para un público que quizá identificaba este tipo de guiños, véase Martina MANFREDI: "New Light on Jacopo Amigoni as Publisher and Printmaker", *Print Quarterly*, 32/2 (2015), pp. 131-142, en particular la nota 31 (p. 138-139) que cita un interesante testimonio de Paolo Rolli, poeta muy cercano a Farinelli en Londres, recordando desde la capital del Támesis con precisión fotográfica la ubicación precisa de una columna desconocida para Overbeek.

La ceremonia del Triunfo continuó, tras el banquete, con la lectura pública de una selección de obras de Petrarca «qui furent écoutés avec beaucoup de plaisir et d'applaudissement» (p. 283), una descripción que valdría también para las veladas privadas de Farinelli en los salones romanos y londinenses de sus círculos cortesanos. Un ejemplo sería el concierto para el conde de Montijo el 16 de enero de 1735²⁵. Según Titon du Tillet, siguió el panegírico que también pronunció el vicemaestro de ceremonias para dar paso a uno de los momentos que más nos interesan en relación con el retrato: la imposición al poeta «de ses habits de Triomphe» (p. 283). La vestidura empezó poniendo en el pie derecho un coturno, símbolo de los poetas trágicos o de aquellos que cultivaron los géneros sublimes, mientras que en el otro pie se le calzó un zueco («un socque», dice la fuente), atributo de los poetas cómicos. De acuerdo con la *Encyclopédie* de Diderot, «calzar el coturno» significaba también interpretar o escribir tragedias²⁶: no parece que sea el calzado visible en el retrato, pero sí que podría ser relevante que el único pie que muestra el cantante sea el derecho (el de la poesía trágica), ocultando artificiosamente el izquierdo (el de la cómica).

La siguiente vestidura que se impuso a Petrarca fue «une longue robe de velours brodé d'or, plissée autour du col et arrêtée avec une ceinture de diamans» (p. 283): una larga capa de terciopelo bordada en oro, doblada en torno al cuello y cogida con un cinturón de diamantes; quizás podría haber una referencia a esto en la capa con broche de diamante que cubre el pecho del busto de Petrarca y que quizá explica la piel que cubre a Pasqualini en el retrato de Sacchi. Tanto en éste como en el Farinelli amigoniano el protagonismo cromático lo acapara el color blanco, que se puede explicar gracias a la segunda de las capas con que se revistió a Petrarca, «une de satin blanc, qui étoit l'habit ordinaire des Empereurs dans leur Triomphe» (p. 283). Además de una mitra de brocado de oro con sus ínfulas, entre los adornos que se colgaron al cuello de Petrarca se encontraban una cadena de oro a la que se ató una lira de marfil, y un par de guantes de nutria: ornamentos misteriosos pero significativos, especifica Titon du Tillet. No parece haber referencia iconográfica a los guantes de nutria en Amigoni: sí que se encuentra

25. Daniel MARTÍN SÁEZ: “La apoteosis de Farinelli en España: el mito de la superestrella a través de la prensa británica del siglo XVIII”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 4/2 (2019), pp. 48-75: p. 53.

26. <http://www.encyclopédie.eu/index.php/beaux-arts/1168398448-litterature/861775165-COTHURNE> [consultado 15/12/2022]. La metonimia ‘coturno = tragedia’ frente a ‘socco = comedia’ es sin embargo muy anterior y se encuentra en el propio Petrarca: “Materia di coturni e non di socchi”, dice en el *Trionfo d'Amore*, cap. IV, verso 88. Agradezco a Lorenzo Bianconi esta preciosa referencia.

la lira en el grabado de Wagner, significativamente alejada del cantante y tirada en el suelo²⁷. Un elemento que curiosamente está ausente en el cuadro de Amigoni²⁸, quizá porque este instrumento facilitaba la identificación del cantante como músico en el grabado para un público no familiarizado con la iconografía musical.

El relato de Titon du Tillet continúa señalando que una joven con los pies desnudos y vestida con una piel de oso, llevaba en una mano una linterna encendida y en la otra los ropajes de Petrarca, quizá aludidos por Amigoni en los prominentes pies descalzos de la musa y las telas sobre las que juegan los putti que están en primer plano. Al descender Petrarca así vestido, encontró un carro adornado con hiedra, laurel y mirto, plantas a las que quizá se refieran los ramajes que el cantante toma delicadamente entre los dedos de su mano derecha. El carro estaba cubierto por un manto de oro sobre el que estaban representado el monte parnaso con Pegaso, Apolo y las musas, así como los poetas míticos y clásicos, Orfeo, Homero, Catulo, Virgilio, Rannuccio, Albert-Castel y otros. Petrarca subió al carro con una lira en la mano y se sentó sobre un trono apoyado en cuatro animales y en torno a él, «on voyoit du papier, de l'encre, des plumes et des livres»: los útiles de escribir con los que juegan los putti de Amigoni (al menos los dos que están en primer plano) y los libros de música que están, como en el carro triunfal, por el suelo en torno al cantor-poeta. Pero además, el carro conducido por Baco iba rodeado por «trois Grâces et de mille Amours» (p. 284) y por ninfas, faunos y sátiros que formaban «différens Concerts de musique d'instruments et de voix qui chantoient les louanges de ce poëte et les auteurs presentoient des danses légères et agréables» (pp. 284-285) lo que da total sentido a los putti en nuestro retrato que no serían, así vistos, una simple *maniera* de Amigoni. Tres lacayos llevaban a las puertas del carro otras tantas coronas, de laurel, de mirto y de hiedra y, delante del carro, una mujer vestida con un sencillo sayal espantaba, a golpe de látigo, a la pereza, mientras que otras dos, detrás, representaban la burla (vestida con piel de jabalí) y la envidia (con un arco vendado).

27. Esta diferencia ha sido señalada por D. HEARTZ: *Artists and musicians...*, p. 27, quien además nota cómo el grabado desenreda la trompeta que la Fama sostiene con la mano izquierda, facilitando su lectura. Sobre el origen humanístico de las dos trompetas de la Fama (o de una trompeta doble), detalle cuyas implicaciones en el cuadro que nos ocupa apenas ha sido considerado, véase Françoise SIGURET: *Les fastes de la renommée: XVIe et XVIIe siècles*, París, CNRS, 2004.

28. En la descripción del cuadro en B. JONCUS: "One God...", tabla I, núm. 27, se afirma que «a lyre lies next to the music», pero el instrumento no es visible en las reproducciones del cuadro.

Titon du Tillet continúa describiendo cómo fue la marcha hacia el Capitolio por las calles de Roma adornadas con arquitecturas efímeras, los palacios decorados con tapices desde donde las damas arrojaban aguas y huevos perfumados, llegando incluso una mujer que, por desprecio, vertió aguafuerte sobre la cabeza del poeta que confundiénolo con colonia, lo aceptó y se quedó calvo hasta el final de sus días: una anécdota de exquisito gusto ilustrado (el siglo de las pelucas) que nos recuerda que hasta en la gloria se halla la miseria porque somos uno y lo contrario.

Al llegar al Capitolio, Petrarca arengó a toda la asamblea allí reunida y, al terminar su discurso, fue proclamado Poeta y coronado con las tres coronas (remedo laico del *triregnum*): la primera de hiedra, como Baco primero de los poetas; la segunda de laurel como los emperadores y los héroes; la tercera de mirto, como el más tierno de los amantes. Es interesante notar que la referencia a la triple corona aparece tres veces a lo largo del relato, número quizá evocado en las tres columnas (claramente perceptibles en el grabado) o en las tres figuras alegóricas que acompañan al cantante (Petrarca, la fama, la musa) o en los tres pares de putti.

El relato de la ceremonia termina con la lista de regalos que le hicieron los senadores, el momento de despojarse de sus ropajes y tomar las armas ante el maestro de Ceremonias, los Conservadores y los Senadores, la vuelta al Vaticano para escuchar las Vísperas y Completas y, por último, la fiesta ofrecida por Stefano Colonna que «lui donna un souper splendide, et la fête se termina par un ballet où Petrarque danse en présence d'une assemblée nombreuse de Dames et de Seigneurs» (p. 286), de nuevo un guiño muy dieciochesco y francés, del que hay ecos en los movimientos de los putti.

En conclusión: en el retrato londinense de Farinelli, a partir de una tradición de retratos de cantantes castrados, Giacompo Amigoni añade una capa de significados plenamente dieciochesca. Tanto si el busto hace referencia a Petrarca como a Virgilio o la idea clásica del triunfo poético capitolino, como sugieren los elementos en común con el relato de Titon du Tillet, esta imagen profundiza en la interpretación clasicista de un cantante en busca de un status alejado del teatro de ópera y cercano a los intereses intelectuales del siglo ilustrado y a las expectativas de un público no ya masivo, sino especializado, aristocrático. Un público distinguido capaz de percibir y descifrar los más recónditos detalles, como una sencilla balaustrada o un busto clásico que no puede ser un simple adorno o evocación casual. No tenemos pruebas definitivas de que Farinelli se quisiera identificar con

Petrarca, pero es innegable que, más allá del teatro de ópera, la iconografía pretendía interpelar a quienes estaban superando el sueño del humanismo en la dirección de la enciclopedia y de la ilustración. Desde este punto de vista, la interpretación del cuadro a la luz del relato de Titon du Tillet abre una nueva vía de investigación sobre las imágenes de Farinelli permitiendo integrar con mayor coherencia dos etapas de su biografía que han tendido a entenderse contrapuestas, divididas por el hiato del abandono de Inglaterra por España, el país que le acabaría uniendo con el marqués de la Ensenada.

Bibliografía

BAIRD, Adrian: “Jacopo Amigoni in England”, *The Burlington Magazine*, 115/848 (1973), pp. 734-735.

BARBIER, Patrick: *Farinelli. Le castrat des Lumières*, París, Bernard Grasset, 1994.

BIANCONI, Lorenzo: “Il Farinelli di Corrado Giaquinto. Il lusso disdegnato, l’intatta lealtà”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, serie 9, vol. 41/3: *Memorie. Lectio brevis 2019/20*, Roma, Bardi, 2021, pp. 443-475.

BIANCONI, Lorenzo y Maria Cristina CASALI PEDRIELLI: “Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli” en Lorenzo BIANCONI et al. (eds.): *I ritratti del museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Florencia, Leo S. Olschki, 2018, pp. 103-124.

BORIS, Francesca y Giampiero CAMMAROTA: “La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli”, *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 27 (1990), pp. 183-237.

CAMPÓO, Diana: *Danza y cultura cortesana en el reinado de Felipe V (1700-1746)*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2022.

CAPPELLETTO, Sandro: *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Turín, EDT, 1995.

CROFT-MURRAY, Edward: *Decorative painting in England (1537-1837)*, vol. II: The Eighteenth and early Nineteenth Centuries, Londres y Glamorgan, The University Press Glasgow, 1970.

DE LUCCA, Valeria: *The Politics of Princely Entertainment. Music and Spectacles in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.

DESSLER, Anne: “Il novello Orfeo” *Farinelli: vocal profile, aesthetics, rethoric*, tesis doctoral, Universidad de Glasgow, 2014.

FORD, Terence: “Andrea Sacchi’s ‘Apollo Crowning the Singer Marc Antonio Pasqualini’”, *Early Music*, 12/1 (1984), pp. 79-84.

GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis y José María DOMÍNGUEZ: “Tan mudada la Fortuna. Farinelli y el discurso visual en la ópera *La Nitteti* tras la caída de Ensenada”, *Revista de Historia Moderna*, 40 (2022), pp. 85-119.

GONZÁLEZ CAIZÁN, Cristina: *La red política del marqués de la Ensenada*, Madrid, Fundación Jorge Juan, 2004.

GUIDOBALDI, Nicoletta: “«Non un semplice ritratto»: Marcantonio Pasqualini, Apollo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi”, en Biancamaria BRUMANA y Galliano CILIBERTI (eds.): *Musica e Immagine tra iconografia e mondo dell’opera*, Florencia, Olschki, 1993, pp. 137-149.

HEARTZ, Daniel: *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, ed. John A. Rice, Nueva York, Pendragon Press, 2004.

HEARTZ, Daniel: *Artists and musicians: portrait studies from the Rococo to the Revolution*, Ann Arbor, Steglein, 2014.

HENNESSEY, Leslie Griffin: “Friends Serving Itinerant Muses: Jacopo Amigoni and Farinelli in Europe”, en Shearer WEST (ed.): *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1999, pp. 20-45.

JONCUS, Berta: “One God, so many Farinellis: Mythologising the Star Castrato”, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28/3 (2005), pp. 437-496.

KIRKENDALE, Ursula: *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017.

LILTI, Françoise: *Figures publiques. L’invention de la célébrité (1750-1850)*, París, Fayard, 2014.

LO GIUDICE, Chiara: *Joseph Wagner: incisore e imprenditore ne l’Europa del Settecento*, tesis doctoral, Università degli Studi di Padova, 2017.

- *Joseph Wagner. Maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2018.

- "Una lettera di Jacopo Amigoni a Farinelli", *Arte Veneta* 76 (2019), pp. 226-229, 250.

- "Il *Ritratto di Paolo Rolli* di Jacopo Amigoni", *Ricche minere*, 18 (2022), pp. 3-10.

MANFREDI, Martina: "New Light on Jacopo Amigoni as Publisher and Printmaker", *Print Quarterly*, 32/2 (2015), pp. 131-142.

MARTÍN SÁEZ, Daniel: "La apoteosis de Farinelli en España: el mito de la superestrella a través de la prensa británica del siglo XVIII", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 4/2 (2019), pp. 48-75.

McGEARY, Thomas: "Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear", *The Musical Quarterly*, 82/2 (1998), pp. 383-421.

NACINOVICH, Annalisa: «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Florencia, Leo S. Olschki, 2003.

PELLICCIA, Chiara: "Il cardinal Colonna e Alessandro Scarlatti: musica e teatro in tempo di villeggiatura all'inizio del Settecento", *Recercare*, 34 (2022), pp. 95-116.

PIPERNO, Franco: "Da Orfeo ad Anfione: mitizzazioni corelliane e il primato di Roma. Ripensando la classicità di Corelli", en Stefano LA VIA, Antonella D'OVIDIO y Gregory Richard BARNETT (eds.): *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita*, Florencia, Leo S. Olschki, 2007, pp. 3-22.

RICO, Francisco: *I venerdì del Petrarca*, Milán, Adelphi, 2016.

SCARPA SONNINO, Annalisa: *Jacopo Amigoni*, Cremona, Soncino 1994.

SECCHI, Giovanni Andrea: "L'«Orfeo» di Porpora e Veracini: un 'pasticcio' per Farinelli" en Luigi VERDI (ed.): *Mito, storia e sogno di Farinelli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 217-255

SIGURET, Françoise: *Les fastes de la renommée: XVIe et XVIIe siècles*, Paris, CNRS, 2004.

TRINCHIERI CAMIZ, Franca: "The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture", *Artibus et Historiae*, 9/18 (1988), pp. 171-186.

VERTUE, George: "Vertue Note Books: Volume III", *The Walpole Society*, 22 (1933-1934).

VITALI, Carlo: "Da «schiavottiello» a «fedele amico». Lettere (1731-1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 26/1 (1992), p. 1-36.

- Carlo Broschi Farinelli. *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, Palermo, Sellerio, 2000.

WILKINS, Ernest H.: "The coronation of Petrarch", *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, 18/2 (1943), pp. 155-197.

WILSON, Gladys: "One God! One Farinelli! Amigoni's portraits of a famous *castrato*", *Apollo. The International Magazine of the Arts*, 391 (1994), pp. 45-49.