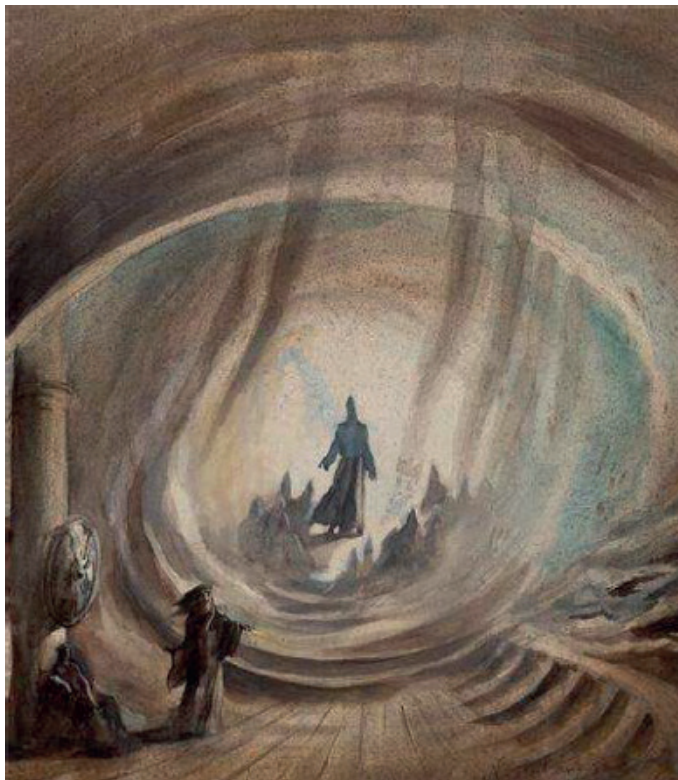




Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos
Número 2 | 2026 | e113
<https://doi.org/10.33732/bomarzo.113>

El jardín del conde Visconti. Diseños escenográficos de ópera

The Garden of Count Visconti. Opera Stage Designs



Esther Merino Peral *Universidad Complutense de Madrid, España.*

emerino@ucm.es

Eduardo Blázquez Mateos *Universidad Rey Juan Carlos, España.*

eduardo.blazquez@urjc.es

Resumen

Se ha analizado la obra cinematográfica de Luchino Visconti en profundidad, pero no tanto su meticulosa y exhaustiva labor como autor absoluto del diseño de la puesta en escena de sus numerosos montajes para la Ópera, que le aproximan a la concepción del artista total, no tanto sólo a instancias de la figura del escenógrafo de la época moderna sino incluso, aproximando su labor a la del *regista*, director o demiurgo de todos los componentes escénicos.

Palabras clave

Visconti; *Regista* de Ópera; Historia de la Escenografía; Historia de las Artes Escénicas.

Abstract

Luchino Visconti's cinematographic work has been analyzed in depth, but not so much his meticulous and exhaustive work as absolute author of the design of the staging of his numerous productions for the Opera, which bring him closer to the conception of the total artist, not so much at the behest of the figure of the stage designer of the modern age, but even approximating his work to that of the *regista*, director or demiurge of all the scenic components.

Keywords

Visconti; *Regista* of Opera; Stage story; Performing Arts Story.

Cómo citar: Merino Peral, E., y Blázquez Mateos, E. (2026). El jardín del conde Visconti. Diseños escenográficos de ópera. *Bomarzo, Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos*, 2, e113. <https://doi.org/10.33732/bomarzo.113>

1. EL REGISTA

Hasta el estreno de *La Vestale* (*La Scala*, 1954) fueron muchas las ofertas de Luchino Visconti (1906-1976) para dirigir ópera, empezando por el *Teatro della Pergola* (Figura 1) el primero fuera del ámbito cortesano que se construyó en el centro de Florencia a instancias de los Medici a mediados del Seicento (1653-1658), con diseño del edificio y su estructura escénica de Ferdinando Tacca (1619-1686).



Figura 1. Fotograma con Títulos de crédito del *Gatopardo*.

El cine para Luchino Visconti fue un descubrimiento, pero con posterioridad a un profundo conocimiento del mundo operístico. Son de sobra conocidos los antecedentes familiares de cercanía con ese ámbito, no sólo con el repertorio clásico, desde su implantación en el siglo XVII, sino con centros fundamentales de la arquitectura y el recorrido por el que transcurría la programación de la temporada estacional de los montajes, especialmente *La Scala* de Milán, cuna de los orígenes ancestrales de la estirpe viscontea.

Mucho se ha hablado de la influencia del teatro y de las artes plásticas en Luchino Visconti. De Marivaux en Rohmel pero también en la obra del director del *Leopardo* en su denominación original o el *Gatopardo*. Suele mencionarse la “referencia barroca”¹ de la composición escénica, como modelo

¹ Christian Viviani (2012). “Scénographie et Gestuelle Operatiques Chez Luchino Visconti”. *Positif, Paris*, (614), abril, 105-107.

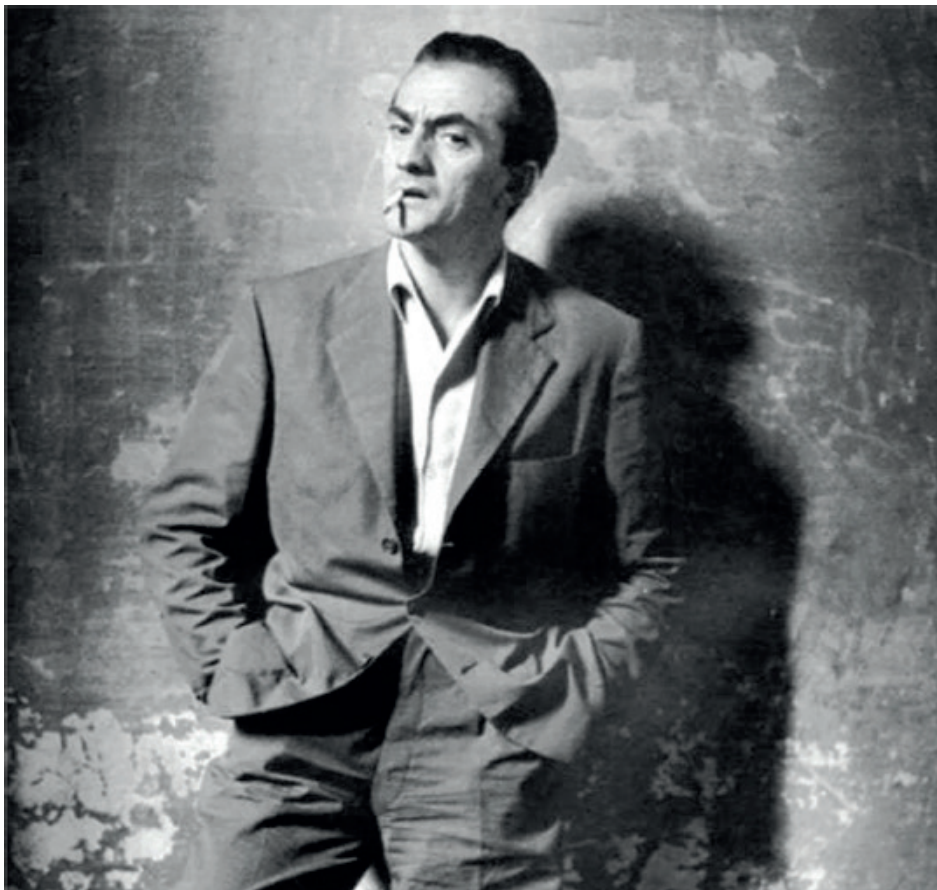


Figura 2. Luchino Visconti, 1950 ca.

que luego quiso aplicar al cauce cinematográfico.² La ilusión creada al otro lado del proscenio, como embocadura que bien podía trasladarse al marco del enfoque de la cámara y cuya verosimilitud de realidad fingida, aún con perspectivas forzadas derivadas de las angulares bibienescas en que fueron desembocando desde la concepción de la ventana albertiana, podían seducir al espectador del siglo XX con esa apariencia de realidad verosímil

² "Intersección o híbrido entre cine y teatro" se ha llegado a denominar. Brendan Hennesy (2001), "Theatrical space in Luchino Visconti's *Le notti bianche* (1957)", MLN, v. 126, n1, The Johns Hopkins University Press, 157-178.



Figura 3. Ferdinando Tacca. Interior del Teatro de la Pergola, con ocasión de la representación de la *Hipermestra*, 1657.

o “neorrealismo”³, con que ha sido denominada la puesta en escena del artista milanés. Artista polivalente, artista total, más que un director artístico solamente, un coreógrafo o melómano confeso, asemejándose a la figura de lo que fue el *regista*,⁴ el regidor de los destinos de cuanto hubiera al otro lado del marco escénico, en cualquiera de los géneros dramáticos y lo que en otro tiempo fue la concepción polivalente del escenógrafo en la época moderna de su profesionalización fundacional. En este sentido, se suelen aludir igualmente a los vínculos posibles entre obras como *Ifigenia in Tauride* de Gluck (por cierto, la última ópera en la que colaboraron sendos genios, La Callas y Visconti) y *Le notti bianche*, el largometraje en

³ Como “realidad recreada” lo definió el propio Visconti, (Hennessy, 2001), p. 161.

⁴ Esther Merino Peral (2021), Florencia: de Signoria a Corte. El escenógrafo como “regista” de la fiesta y la formación del lenguaje áulico, *La fiesta y sus lenguajes / Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal* (ed. lit.), 89-106.

el que dirigió a los grandísimos Maria Schell y Marcello Mastroiani, entre otros. Fue este profuso conocimiento la razón por la que se le apremió a lo largo de su trayectoria, para que filmara sus montajes operísticos, con una negativa que perduró hasta el final de sus días, porque para él eran géneros diferentes, con una retórica y lenguaje plástico distintos, pese a la comunión en el énfasis gestual. Así, no se trataba de mezclar conceptos sino de sacar provecho en los aspectos estéticos y emocionales.

En este sentido, la escenografía se convierte para Visconti en una parte más de la grafía de amplio espectro de su creación. Una parte sustantiva, porque a través de ese léxico se construye la semántica del continente donde se ubican las historias argumentales o incluso más aún, pueden trascenderlas, representando el trasunto espiritual de lo que se esconde entre líneas. Así, los escenógrafos habituales con los que colaboró en montajes operísticos⁵ (Lila De Nobili, Vespignani, Nikola Benois, Maurizio Chiari, Mario Garbuglia, Piero Tosi, Veniero Colasanti y Franco Zeffirelli sobre todo) "sometieron" o "prestaron" su ingenio creativo a sus dictámenes, cuando no realizaba él mismo los diseños escénicos en su conjunto, porque la idea global de todo el espectáculo era suya, a la manera de la que fuera reivindicación del artista del Renacimiento Humanístico, frente a la visión compartimentada del "taccuino" medieval.

Contaba el director de orquesta Giulini que se le criticó "exceso de belleza" de la escenografía, cuando se levantó el telón en la Scala, en el estreno de *La Traviata* (1955), antes siquiera de que saliera la Callas y el resto del elenco que acompañaron a la diva en el montaje dirigido por Luchino Visconti. Sin embargo, para uno de los descendientes de la más antigua estirpe lombarda, nada podía eclipsar sendos esplendores, ni la de la protagonista indiscutible, ni la de la decoración creada por Lila de Nobili...salvo la fealdad. Una cosa solo podía sumar a la de la otra, para brillar en la representación del personaje enfundado en trajes de finales del siglo XIX, ubicado en medio de un decorado plagado de espejos y de iluminación tan exuberante que recordaba, al parecer, lo que sería la ambientación del inolvidable largometraje del *Gatopardo*, por cierto, igualmente con la participación De Nobili en el diseño escenográfico, ya convertida en colaboradora habitual del milanés.

Parece evidente la inspiración para crear la apoteosis de Verdi ideada por De Nobili, en similares composiciones en idénticos telones de boca de los teatros nobiliarios, donde se gestó el concepto de la *lúdica áulica*. (Figuras 4 y 5)

⁵ En otros ámbitos también se mencionan los nombres de Mario Garbuglia, Filippo Sanjust y de diseñadores de vestuario más específicamente, como Maria de Matteis, Piero Tosi.



Figuras 4 y 5. Martial Desbois, grabado del diseño de sipario de Alessandro baratta, para el Teatrino de la corte de Parma. Biblioteca Palatina. Siparietto & Acto I Bocetos de Lila de Nobili – Teatro alla Scala, 1954.

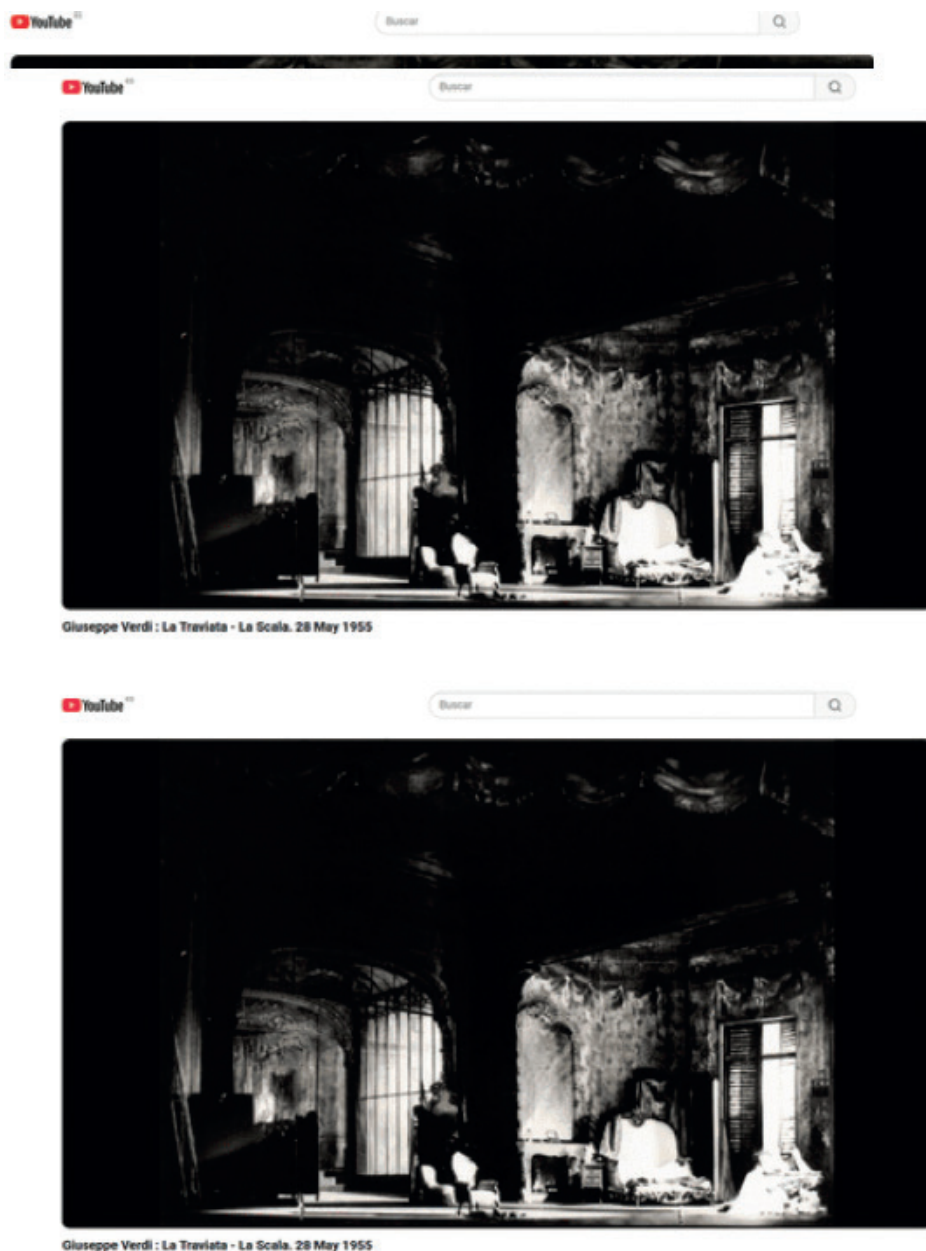
En principio Visconti quiso ser director de escena, a la manera de lo que esto suponía desde la época moderna y la profesionalización de la figura del escenógrafo como artista total. Y una de sus referencias, además de la cercanía con el mundo del espectáculo cortesano (no en vano, el palacio familiar contaba con un recinto teatral propio como lo tuvieron los Medici o los Farnese, además de criarse en en fasto de las celebraciones organizadas por sus progenitores) y de los teatros de ópera que se fueron implantando para un público no menos elitista, fue la de la vanguardia rusa con la que entró en contacto en Francia, como Sergei Diaghilev, donde le causó igualmente honda impresión la figura de Jean Renoir, a través de quien asimiló las enormes posibilidades del otro cauce plástico que se había ido imponiendo desde no hacía mucho tiempo, como era el cine.

El montaje de la *Traviata* “para honrar a la Callas” se consideró una hazaña (Figuras 6 y 7) “Lila de Nobili, la escenógrafa y Visconti crearon el decorado más exquisito y pasmoso que se hubiera visto, según contó Piero Tosi, otro de los colaboradores del milanés. Según éste *“en la primera función, el 28 de mayo, el telón se alzó sobre un decorado con pesadas y sombrías colgaduras, recargados espejos, porcelanas exóticas, lámparas de opalina y jarrones japoneses desbordantes de crisantemos rosados. De Nobili logró traducir los deseos del regista/director para inducir a creer en el trágico destino de la protagonista Violeta, mediante colores fúnebre, negros, dorados y rojos ocre, para enmarcar el inmenso despliegue de matices de la Callas como intérprete”*.⁶

En el segundo acto (Figuras 8 a 11) se recreaba el ambiente de la casa de campo, entre vegetación asilvestrada, que contrastaba con el jardín apacible, en un claro planteamiento del las vertientes dionisiaca y apolínea, respectivamente, que desde tiempo inmemorial en la cultura grecolatina venía a representar las dos semblanzas por las que se rige la naturaleza, incluyendo la humana. En la escenografía creada por De Nobile⁷ se refleja

⁶ Laurence Schifano (1991). *Luchino Visconti. El fuego de la pasión*, Paidós, Barcelona, 234.

⁷ Lila de Nobili (1916-2002) se inició como diseñadora escénica a finales de los años 40 del siglo XX, comenzando su vínculo laboral con Visconti en los años 50, en 1954 diseñando la escenografía de *Come le foglie*, producción a la que siguieron los diseños de *La Traviata* en La Scala y en 1956 para *Mario il Mago*, y con Franco Zeffirelli en su montaje de *Aida*, pasando después a trabajar en el Reino Unido para la Royal Shakespeare Accademy y la Royal Opera House.



Figuras 6 y 7. Fotogramas de la filmación de *La Traviata*.

la que fuera obsesión viscontea por la época del *Risorgimento*. El XIX decadente, de una gloria que se escurre entre los dedos, tal como retrataron artistas de la decoración escénica como Ciceri⁸, las cuales, al mismo tiempo mantienen ecos de la estructuración clásica en torno al concepto de la pastoral, esto es, a la exaltación de la naturaleza en sus distintas versiones, agreste o domesticada, apolínea o dionisiaca, pero en cualquier caso identificada como el entorno metafórico donde coexistían igualmente las distintas manifestaciones del ser humano, como reflejo de lo divino. La que fuera creación de la Naturaleza por excelencia, como dijo Protágoras de Abdera en el siglo V antes de cristo, o sea el ser humano, para ubicar las distintas pasiones encarnadas, en este caso por los personajes cuyo epicentro oscila alrededor de esa fuerza vocal y apasionada que protagonizara Violetta a través de María Callas.



Figura 8. Acto II – Cuadro 2 Boceto de Lila de Nobili – Teatro alla Scala, 1954.

⁸ Esther Merino Peral y Eduardo Blázquez Mateos (2023). *Historia de la Escenografía. El siglo XIX. De la Escenografía Romántica y la Historicista, a las Vanguardias*. Colección Mnemosine UCM Libros 2. <https://doi.org/10.63244/histXIX>



Figura 9. Pierre Luc Cicéri. Diseño escenográfico. Siglo XIX. Gallica. Fr.



Figura 10. Acto II – Cuadro 1 Boceto de Lila de Nobili – *La Traviata*. Teatro alla Scala, 1954.



Giuseppe Verdi : La Traviata - La Scala. 28 May 1955

Figura 11. Fotograma del vídeo en Youtube de *La Traviata* de Giuseppe Verdi en el Teatro de La Scala de Milán, 28 de mayo 1955.

Por otro lado la cámara (Figuras 12 a 14), la estancia del príncipe en su residencia palatina, la que fuera tipología terrenal por antonomasia en la resiliente configuración escénica del siglo XVIII tras la hiperbólica escenografía barroca, como alternativa a la decoración de bosques, jardines, pérgolas o invernaderos de una arquitectura generada por los nuevos materiales, ahora se ha transformado en una celda recoleta y penitencial, en la que la protagonista del drama decimonónico, ahoga las penas de su infortunio, entre biombos y la oscuridad del alma que se impone sobre la claridad expansiva de mutaciones escenográficas anteriores.

Frente a pasadas épocas en las que el escenógrafo era el *regista*, el demiurgo de todo el aparato escénico, aquí se vuelve a escindir en dos la figura que había de dirigir los designios de los distintos cuerpos que constituían el montaje. El director y la escenógrafa que le proporciona el vocabulario del cauce plástico teatral, al mejor *exempla* o exponente de quien encarnaba el espíritu saturniano. Si bien, en este caso, el escenógrafo sometido al criterio del director.

Uno de los motivos de la iconografía escenográfica de la ópera barroca, *topos scenografici*, que se fueron consolidando hasta constituir incluso temática independiente gracias a las series de grabados de



Figura 12. *La Traviata*. De Nobile.

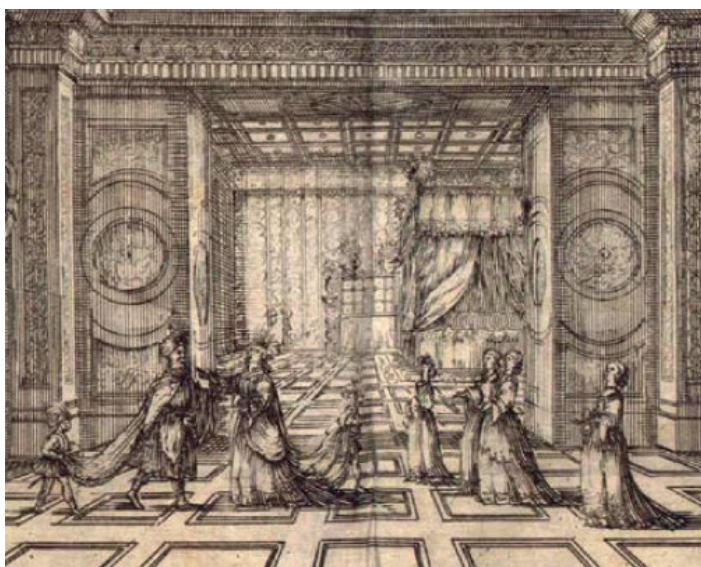


Figura 13. Alcoba regia. *Hipermestra*. Diseño escenográfico de Ferdinando Tacca. 1657. Teatro de la Pérgola, Florencia.

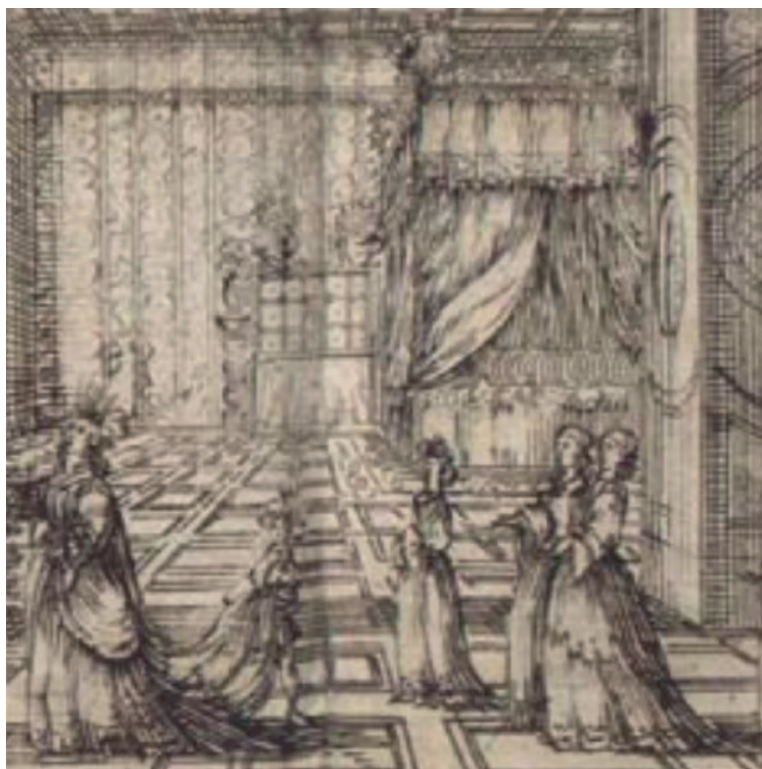


Figura 14. Alcoba regia. *Hipermestra*. Diseño escenográfico de Ferdinando Tacca. 1657. Teatro de la Pérgola, Florencia. Detalle.

Piranesi, fueron las cárceles (Figuras 15 a 17), como el diseño creado por De Nobili para el montaje de una de las versiones del famoso “folletín” *Manon Lescaut*. No obstante, con anterioridad se rastrean sus primeras apariciones a mediados del siglo XVII, en el ámbito boloñés y toscano de las celebraciones mediceas de la lúdica áulica.⁹ Representación metafórica del sometimiento al poder establecido del Absolutismo, del vasallaje, pasa a ser “intervenido” por la influencia de la literatura decimonónica,

⁹ Esther Merino Peral (2013). “Divino escenario: los espectáculos de fin de siglo: Il Cromuele”, *Anales de Historia del Arte*, nº 23, 113-135. Y también, de la misma autora, E. Merino Peral (2020) “Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del *Seicento*. Mutaciones fin de siglo”, *Arti dello Spettacolo/Performing Arts (ASPA)*, 181-193.

como la de *Los Miserables* de Víctor Hugo, en la cual, la grandilocuencia del espacio, a veces imposible de racionalizar, da paso a otro en el que predomina el acento por el perfil romántico y la arbitrariedad de los desfavorecidos de unos regímenes decrepitos. Una especie de *capriccio* tenebrista a manera de los fotogramas, de las instantáneas (de una fotografía incipiente) que muestran el pesar de una sociedad decadente, cuyas costuras ya no resisten el latigazo de las revoluciones liberales y lo que es peor, de una sociedad transformada a tenor de los cambios que conlleva el desarrollo industrial, que queda retratada en una escenografía con la que Visconti no puede dejar de mostrar empatía, pese a ser heredero sólo por parte de madre, de los ricos industriales de la farmacéutica Erba, que le hicieron pese a tal exacerbada sensibilidad hacia los más débiles -entre otras cosas- ser conocido como el “conde rojo”.

El hecho es que para Visconti la escenografía no tenía autonomía propia. Era un componente más de su diseño integral de la producción, emanada de su idea sobre cada uno de los argumentos. Y, en este sentido, la elección consciente de perfiles vinculados con el barroco le permitieron

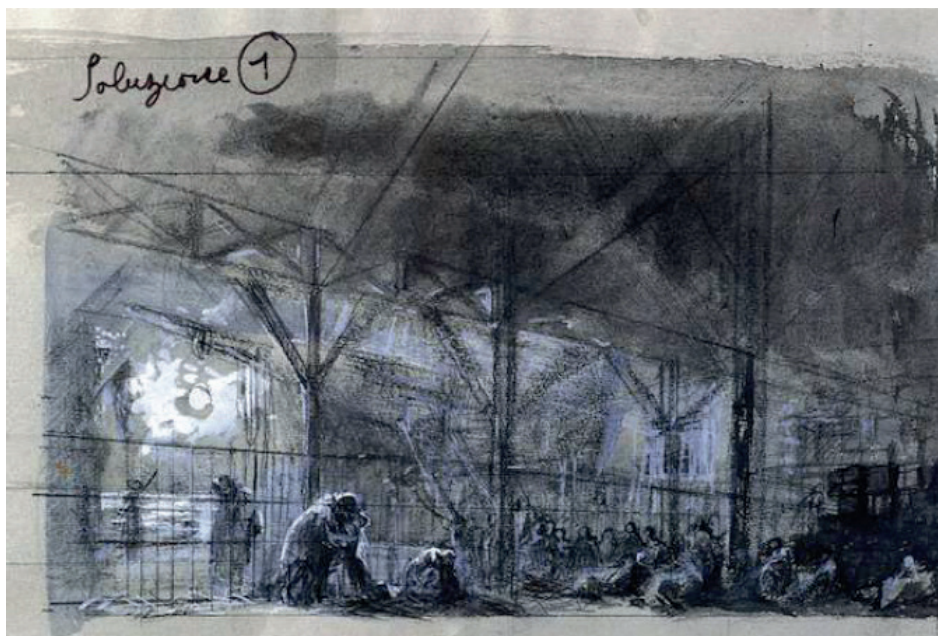


Figura 15. Acto III de “Manon Lescaut” – Festival de Spoleto Boceto de Lila De Nobili, 1973.



Figura 16. Ferdinando Bibiena, diseño escenográfico de cárcel. Grabado de Pietro Giovanni Abbati. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-1008-269



Figura 17. Kerker Theater Museum Vienna Giuseppe Galli Bibiena.

huir del encasillamiento como “neorrealista” que ya le pesaba después de sus incursiones cinematográficas. Le permitían mayor heterodoxia, como la que luego le aportan las vanguardias, que en no pocas ocasiones parten de la misma idea de transformación de la realidad verosímil, mucho menos exuberante de la que proporcionaba la construcción perspectiva de la denominada “ventana albertiana”. Toma como modelo de referencia en sus composiciones operísticas, el mismo carácter de las primeras divas, que ponen en contacto a protagonistas contemporáneas como María Callas con las que lo fueron en un pasado no tan remoto, como Ana Renzi, Anna Bergerotti, Martha Roccois, Sarah Bernhardt o La Malibran. Y, asimismo, los de quienes hicieron posible su ambientación escenográfica, en la mayoría de los casos representantes de la “escuela taliana”, que exportaron sus directrices al resto de escenarios europeos, a la manera del “gran mago” Torelli¹⁰, los Vigarani o los Burnacini.

Hastiado del “realismo” del cine, admite la verosimilitud de la escenografía para los montajes de ópera, en base a las directrices renacentistas de la perspectiva monofocal preconizadas por Brunelleschi, luego llevadas al paroxismo en las composiciones barrocas. Una verosimilitud que consigue engañar al ojo pero que al mismo tiempo permite crear ilusiones visuales, fantasías del artificio que es el Arte.¹¹

Para el montaje de *La Vestal* en La Scala (Figura 18) propuso una “restauración” de las composiciones escénicas de antaño. *“El decorado, con sus perspectivas y su estilo neoclásico, concordaba con la arquitectura del teatro. Para subrayar dicha continuidad, Visconti dispuso sobre los bordes del proscenio unas columnas idénticas a las que flanqueaban los palcos. Al final del espectáculo ofreció un ballet-divertimento, como se acostumbraba a hacer en el pasado. Tras el feliz desenlace del drama amoroso de la Vestal con el general Licinio, se abrió una tarta gigantesca de formas arquitectónicas, de la que salieron los dioses del Olimpo mientras acudían los criados trayendo mesas, platos diversos, manjares y hasta gigantes pavos reales de azúcar. Varios bailarines ejecutaron un ballet en el proscenio, adornado con trofeos y águilas napoleónicas. El ritual de la ópera (concebido en este caso como una maravillosa fiesta barroca) estaba a salvo. Mejor diríase que se había vuelto a la época...del primer teatro del mundo”.*¹²

¹⁰ Precisamente, para referirse a los diseños que le proporcionó Dalí, para llevar a la escena *Cómo gustéis*, de Shakespeare, Visconti explicó que “buscaba un escenógrafo extravagante, un mago...”, (Schifano, 1991), 197.

¹¹ En referencia al montaje de *La Vestal* con la Callas, llegó a decir para explicarlo que “se debe creer en lo que se ve, pero la verdad debe ser filtrada por el tamiz del arte”. (Schifano, 1991), p.232.

¹² (Schifano, 1991), 232.



Figura 18. Maria Callas en la ópera *La Vestal* dirigida por Luchino Visconti.

Imposible no rememorar a partir de la descripción de la composición viscontea, los espectáculos ideados por Leonardo para los Sforza de Milán (los sucesores de los Visconti precisamente en las dos últimas décadas del siglo XV. De la misma forma que su desarrollo apoteósico se tradujo en las creaciones de los Burnacini (Giovanni pero sobre todo Lodovico) para la glorificación de los Habsburgo en otra de las capitales operísticas, como llegó a ser Viena. (Figura 19)

La ópera, como género, es un cauce de evasión de la realidad para Visconti. De fantasía ilusoria hiperbólica, apoteósica. Un universo que gira



Figura 19. Lodovico Burnacini, *Le banquet des dieux*, acte I, sc. 4-5, dans Antonio Cesti, *Il pomo d'oro* (1668). © Österreichische Nationalbibliothek - ÖNB Vienna, Misc.143-GF/3.

en torno a la diva, la cual en esa época era indiscutiblemente Maria Callas, para la que creó, en toda la extensión del término, los fastos de *Ifigenia en Táuride*, de Gluck, en base al argumento del famoso personaje de la mitología homérica y de la peripecia que hilvanó Eurípides para narrar la historia trágica de la hija de Agamenón, destinada al sacrificio. La Callas creyó que era la ocasión propicia para encarnar a un personaje vinculado con su patria natal, en la Grecia de la Antigüedad clásica y se encontró, sin embargo, con la idea preestablecida por el máximo rector del montaje de ambientar la puesta en escena en el marco del siglo XVIII, por otro lado, la época en la que se Gluck compuso su ópera en 1779. Pero, casi más determinante fue el hecho reconocido por Visconti de querer incorporar una decoración inspirada en “el arquitecto teatral más grande del siglo XVIII, Bibiena”.¹³ (Figura 20)

Ferdinando, el creador de una saga de lo que se llamó escuela boloñesa de pintura en perspectiva -angular- fue también uno de los escenógrafos teatrales más sobresalientes, aunque el título de “más grande”

¹³ (Schifano, 1991), 237.

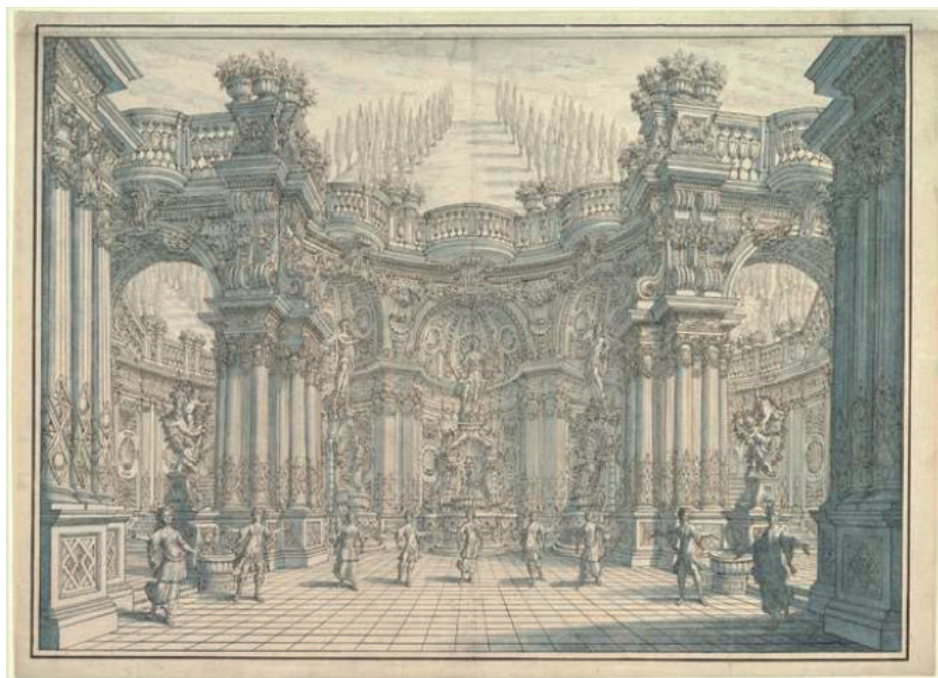
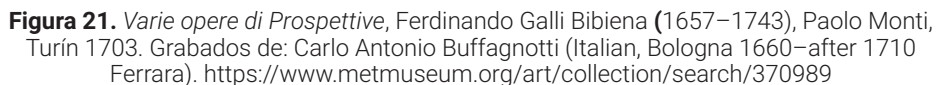


Figura 20. Ferdinando Galli Bibiena. Diseño escenográfico con ballet. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340235>

habría de compartirlo *ex aequo*, con otros revolucionarios de la materia, como Juvarrá en las dos primeras décadas o los Galliari, otra estirpe no menos relevante, allá por los años centrales de esa misma centuria. Sus postulados, basados en una construcción espacial geométrico matemática, con varios puntos de vista simultáneos, tuvieron la capacidad de ampliar el espacio en el que tramoyas y maquinaria escénica, permitían al tiempo la implementación de personajes en escena, con un carácter grandilocuente que marcó el perfil de la escenografía tardo barroca o también llamada “otoñal”, con la cual, desde luego, empatizaba el espíritu visconteo.¹⁴ En cualquier caso, a diferencia del cine, utilizado como herramienta instantánea, la “ópera es un mundo aparte, distinto de la realidad, pero en el que todas las cosas son traspuestas al plano de lo sublime”.¹⁵

¹⁴ Eduardo Blázquez Mateos (2000). “Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti”. *AGR Coleccionistas de cine*, 2(5), 18-41.

¹⁵ (Schifano, 1991), 237.



Con el mismo sentido grandilocuente de las apoteosis barrocas, derivadas de la puesta en escena de la escenografía “de la maravilla”, Visconti siempre se mostró especialmente orgulloso de su trabajo en la *Ifigenia* de La Callas (Figura 22), en la que quiso mostrarla en el apogeo de su gloria, como lo fueron las representaciones para los monarcas del Absolutismo, cuyo objetivo fundamental era el de mostrarles en el esplendor de su poder, porque era el vocabulario de la sumisión y el vasallaje. Los mismos que Visconti brindaba, con sentido devocional, a su *prima donna* para encumbrarla al Olimpo divino. Según las descripciones y tal como aparece en la fotografía de la época “llevaba un majestuoso traje claro de brocado de seda, con muchos pliegues y una cola enorme y encima de él un amplio manto rojo oscuro. Gruesas perlas coronaban sus cabellos y una cascada de ellas le caía por el cuello y le cubría el pecho”.¹⁶

Para Visconti, la ópera era la representación de la obra de arte total, porque integraba todas las áreas de las artes en sí misma.

Coreografía, libreto, partitura, canto y diseño escenográfico. En 1958 se trasladó a Inglaterra con motivo de la puesta en escena del *Don Carlo* en el Covent Garden, para el que se necesitaban “grandes tramoyas”, aunque no para ambientar el argumento original en la corte española de Felipe II, sino en el Versalles de Luis XIV y poco después se ocupó de otro montaje para una de las óperas -junto a la anterior- de las consideradas “más siniestras” de Verdi, que tanto idolatraba, el *MacBeth*, para el que trabajó junto a Piero, su “Pierino”, Tosi, en la elaboración escenográfica, definida por una decoración circular “parecido a una bóveda craneana que estallaba progresivamente, al que la distinta iluminación de unos velos de tul pintados transformaba en bosque otoñal, catedral de ramas secas y pozo bajo la luna, como una boca llena de dientes cariados”¹⁷, que remiten directamente a la tradición de mascarones del manierismo y el barroco. Desde su debut con *La Vestale* (Scala, 1954) hasta *Manon Lescaut* (Festival de Spoleto, 1973), Visconti firmó a lo largo de su carrera la dirección de veinte producciones de óperas: *La Sonnambula* (Scala, 1955), *La Traviata* (Scala, 1955 / Spoleto, 1963 / Covent Garden, 1967), *Anna Bolena* (Scala, 1957), *Ifigenia in Tauride* (Scala, 1957), *Don Carlo* (Covent Garden, 1958 / Opera de Roma, 1965), *Macbeth* (Festival de Spoleto, 1958), *Il Duca d'Alba* (Spoleto, 1959), *Salome* (Spoleto, 1961), *Il Diavolo in giardino* (Mascimo de Palermo, 1963), *Le Nozze di Figaro* (Roma, 1964). Para *Il Trovatore* contó con la colaboración de Nikola Benois (Bolshoi de Moscú, 1964/

¹⁶ (Schifano, 1991), 237.

¹⁷ (Schifano, 1991), 249. *MacBeth* fue la ópera inaugural del primer Festival dei Due Mondi en Spoleto, Italia. Esta producción se estrenó el 5 de junio de 1958.

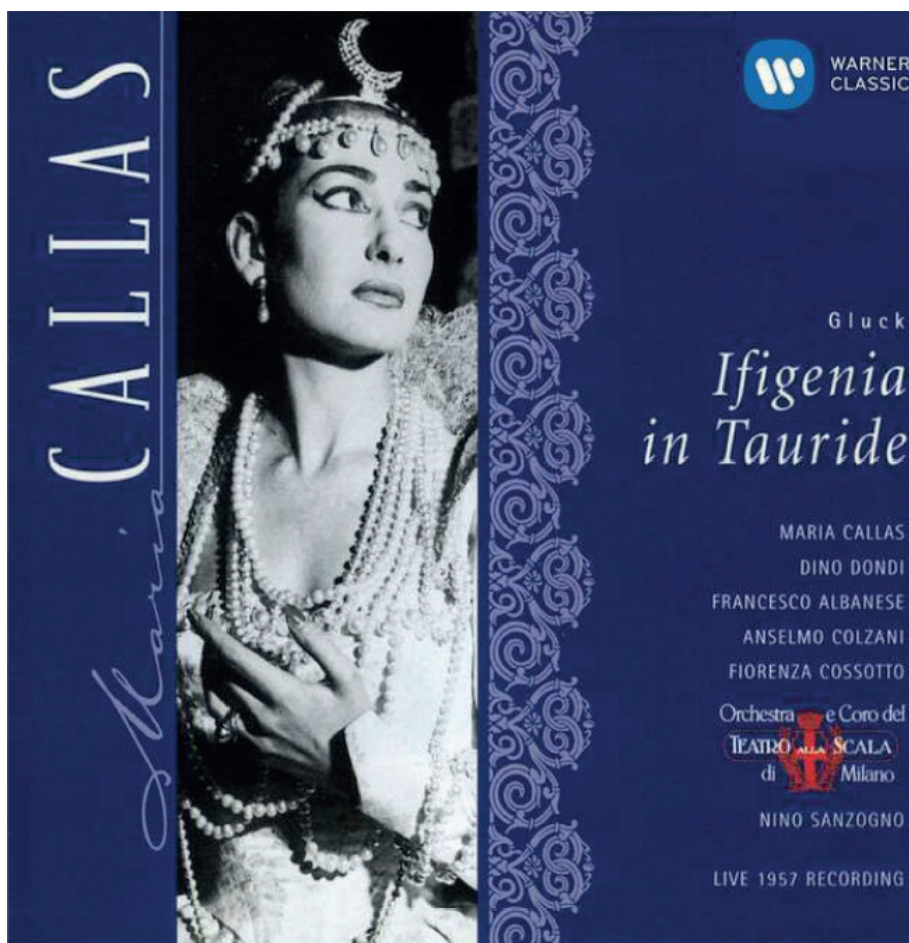


Figura 22. Portada de la grabación de La Callas en *Ifigenia in Tauride*.

Covent Garden, 1964 / Expo de Montréal, 1967 / Scala, 1967), *Falstaff* (Staatsoper de Viena, 1966), *Der Rosenkavalier* (Covent Garden, 1966) y *Simon Boccanegra* (Staatsoper de Viena, 1969). Sin olvidar los proyectos wagnerianos con la Scala (*Tristan und Isolde* con diseño escenográfico de Benois y una posible Tetralogía), empresas que finalmente no se llevaron a término por el ictus que Visconti sufrió en 1969.

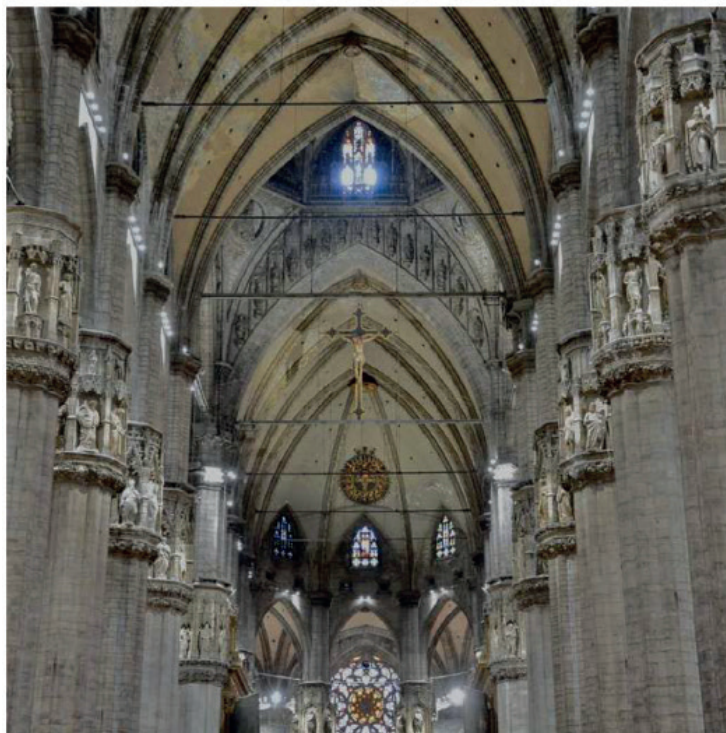
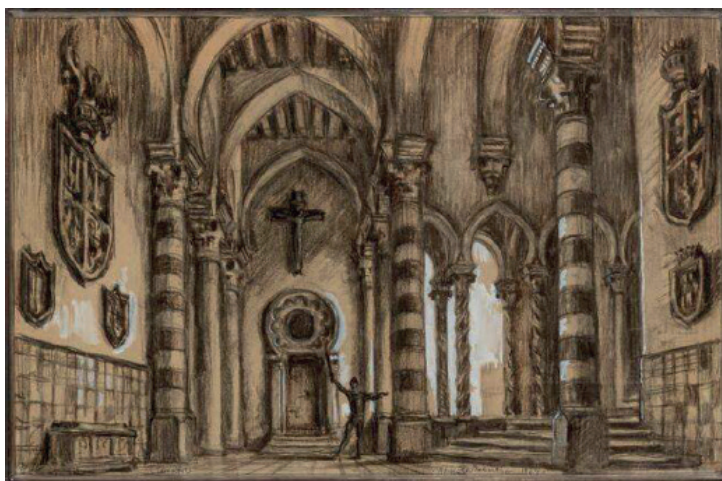
Para algunos de los montajes en *La Scala*, efectivamente, contó con la colaboración de Nikola Benois (1901-1988), que ya trabajaba como



Figura 23. Diseño de Máscara de Medusa y de sátiro Carlo Bianconi (Bologna, 1732–1802 Milán). Metmuseum.org.

escenógrafo desde 1935, después de haber recalado en Italia, siguiendo a su padre, el famoso Alexandre, creador de las tempranas decoraciones de las producciones de los *Ballets* de Sergei Diaghilev junto a Leon Bakst.¹⁸ En *Il Trovatore* no puede estar más presente la arquitectura de la ciudad natal de Visconti y de la propia sede operística (Figuras 24 a 27).

¹⁸ (Merino Peral y Blázquez Mateos, 2023) Mnemosine Libros 2.
<https://www.ucm.es/mnemosineatlasescenografico/coleccion-libros-2>



Figuras 24 y 25. Nikolai Alexandrovich Benois Russian, 1901- 1988. Diseño escenográfico para *Il Trovatore*, Acto III, Escena 2, Teatro Bolshoi Moscú. 1964. Vista del interior de la catedral de Milán.

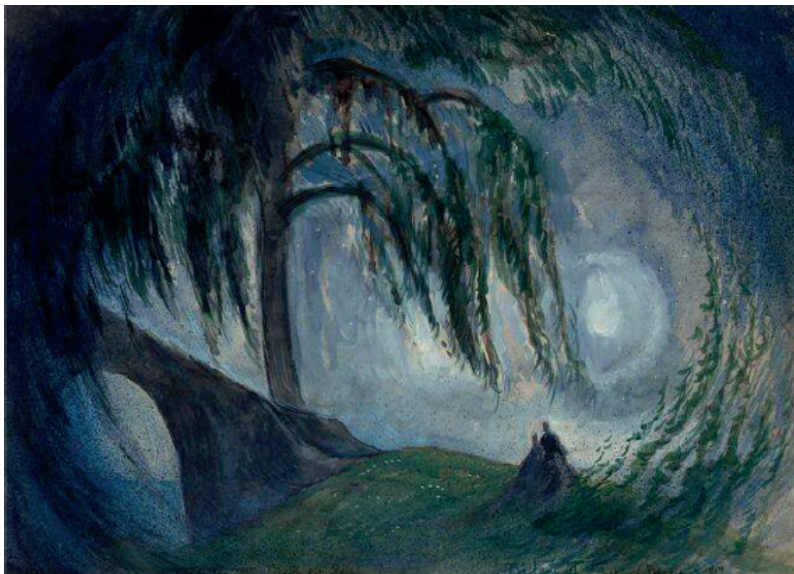


Figura 26. Nikolai Alexandrovich Benois (1901-1988). Diseño escenográfico para la ópera *Tristan e Isolda*, 2 acto, 1959.



Figura 27. Nikolai Alexandrovich Benois (1901-1988). Diseño escenográfico para la ópera *Tristan e Isolda*, 1 acto, 1959.

Y, por otra parte, quizás por la devoción de profunda raigambre de Wagner por Visconti, en 1959 recibió el encargo de “levantar” la producción de una de las obras más significativas del repertorio del músico alemán, para cuyo diseño escenográfico depositó su confianza en los diseños de Nikolai Benois, en los que sorprende la filiación con las teorías psiquiátricas de la “vista de túnel”, en cuyo epicentro parecería haberse situado un personaje indefinido, pero cuya lectura más profunda, a lo mejor, podrían vincularse con la figura del todopoderoso regidor en el centro de la mirada, para concentrarla visión del espectador que obliga a una composición escénica con un punto de vista en profundidad de espiral, de un personaje ficticio que parece estar levitando.

Un diseño que rompe espacialmente con esa propuesta curvilínea predominante con los postulados de las rectilíneas de la perspectiva monofocal desde el Renacimiento, en este caso para ambientar uno de los temas de la idiosincrasia wagneriana por excelencia, del amor trágico, pero, además, paradigmático del determinismo místico nórdico, aunque en sintonía igualmente con los argumentos dramáticos de la mitología grecolatina. No en vano, Nikolai es hijo de uno de los escenógrafos de la vanguardia rusa, Alexandre Benois (1870-1960), si bien aquí mucho más alejado, precisamente por ese abandono de la cartesiana perspectiva monofocal, de una representación verosímil, como en *Il Trovatore*, que sólo pudo ser planteada con la aquiescencia de Visconti, con idéntico sentido rupturista.

2. EL JARDÍN

Para Visconti otro de los motivos y acepciones fundamentales de su obra es el del Jardín. Espacial y temáticamente tiene unas connotaciones especiales, de la misma forma que la tuvieron los complejos ajardinados de las residencias palatinas desde la época del Imperio Romano, reformulado con sentido metafórico en el Renacimiento, pero especialmente las del Manierismo italiano, entre las que se pueden mencionar Villa Adriana y Villa d'Este en Tívoli, pero sobre todo, la que parece haber suscitado mayor interés referencial para el Conde de Morone (título heredado por Luchino), tal como se desprende de la observación de los bocetos preparatorios de la escenografía para el montaje de *Las bodas de Fígaro*. Espacios ajardinados, más ordenados o asilvestrados o embravecidos en su trazado, no dejan de ser el reflejo del espíritu y del alma de sus creadores y moradores.

Entre los que más le causaron fascinación, como no podía ser de otra manera por otro lado, fueron los florentinos mediceos de Pratolino

o Boboli, al pie de las colinas de Arcetri, donde Luchino ubicó el “monstruoso” (por el número ingente de actores que allí se conciliaron y las dimensiones de un proyecto) montaje teatral de *Troilo y Cresida* (1948), por cierto, en un espacio fantástico e ilusorio, con mayor desenfreno si cabe que en otra de dichas puestas en escena, *Come vi piace* con diseño escenográfico -en esta ocasión cedido el protagonismo de la autoría- de Salvador Dalí¹⁹ (1949). En una orgiástica progresión que culmina, años después, casi en el ocaso de su carrera en las decoraciones ideadas y de autoría plenamente visconteas, de *Figaro* en Roma.

En la maravillosa biografía de Visconti, de Schifano, se recoge precisamente la descripción de otro de los grandilocuentes espectáculos teatrales, el *Orestes*, que fue protagonizado por Vittorio Gassmann en el papel del personaje de la tragedia griega, según la cual “*el teatro Quirino fue remodelado de arriba abajo. desbordando el escenario con mucho los límites habituales e invadiendo la platea...se abren cual mandíbulas fantásticas unas puertas de piedra flanqueadas por los leones de la famosa entrada de Micenas, a cada lado de una escalinata ensangrentada...*”²⁰ y que Visconti concibió claramente en base a los postulados del espectáculo del primer barroco, a manera de identificación con la semiótica de dichos espectáculos, esto es, de la glorificación de la aristocracia de todos esos gobernantes que terminaron por consolidarse en la monarquías absolutistas europeas, utilizando la puesta en escena del divertimento, aparentemente intrascendente, como *instrumentum regni* o instrumento regio de la sumisión, de un orden estamental del conocido como antiguo régimen, perpetuado hasta la Revolución Francesa y el resto de Revoluciones liberales del siglo XIX.

Pero, no sólo ese era el sentido que para Visconti parecían tener estos montajes grandilocuentes e hiperbólicos hasta el extremo, sino en el otro componente fundamental que tenían también, como forma de catarsis colectiva y personal para él mismo, en distintos momentos vitales, en los

¹⁹ Cuyo caché llegó a la cifra redonda de un millón de liras (Schifano, 1991), p. 197. Y, quien, al parecer según el relato del propio Visconti, como “gran mago” se zambulló en la construcción de su bosque geométrico, sus árboles rafaescos, en medio de pastores, cortesanos, ovejas y granadas atómicas y a quienes acompañaba por entonces Zefirelli, que por entonces solía hacer incursiones por toda Roma, en busca de objetos. El propósito no era tanto reconstruir fielmente una época sino dar forma a la concepción paradisiaca que para Visconti tenía el concepto de jardín. Sobre la obra de Dalí con Visconti Montse Aqué y Lucía Moni (2020), *Dalí, Shakespeare. Visconti*, Distribucions d' art surrealista (Museo Dalí) y la edición de la propia obra (1948) *As you like it (Come vi piace)*, Roma, Collezione dell' Obelisk Carlo Besetti, Edizioni de Arte.

²⁰ (Schifano, 1991), 197.



Figura 28. *A Hell Mouth in the Lower World*. ca. 1620. The Morgan Library & Museum. Procedente de la colección del escenógrafo Americano Daniel Oeusslager (1902-1975).

que parecía abrumado o desengañado a partes iguales, por el determinismo del realismo imperante en su filmografía y en la del resto de directores contemporáneos. Era un cauce de liberación, de desbordamiento ilimitado que permitía un cauce artificial y efímero, como lo fue el arte performativo de la época moderna y que abarca varios siglos, desde el XV, en que empiezan a plantearse fórmulas para los señores de las cortes del temprano Renacimiento, como Brunelleschi en Florencia en concordancia con un ambiente de tradicional hábito ciudadano festivo, de la misma manera que Leonardo dotó de legitimidad al régimen del bastardo Ludovico el Moro, usurpador del legítimo trono de los Sforza y los no menos feroces Visconti en la Milán de las últimas décadas del Cuatrocientos, de los que el *regista* del Gatopardo heredó su mismo apellido.

En el jardín están los orígenes de la vida, simbolizados a través de surtidores de agua rodeados de grupos escultóricos de animales primigenios, de la misma manera que los humanistas y artistas polifacéticos terminaron por darle imagen prototípica enmarcados en la gruta ancestral.

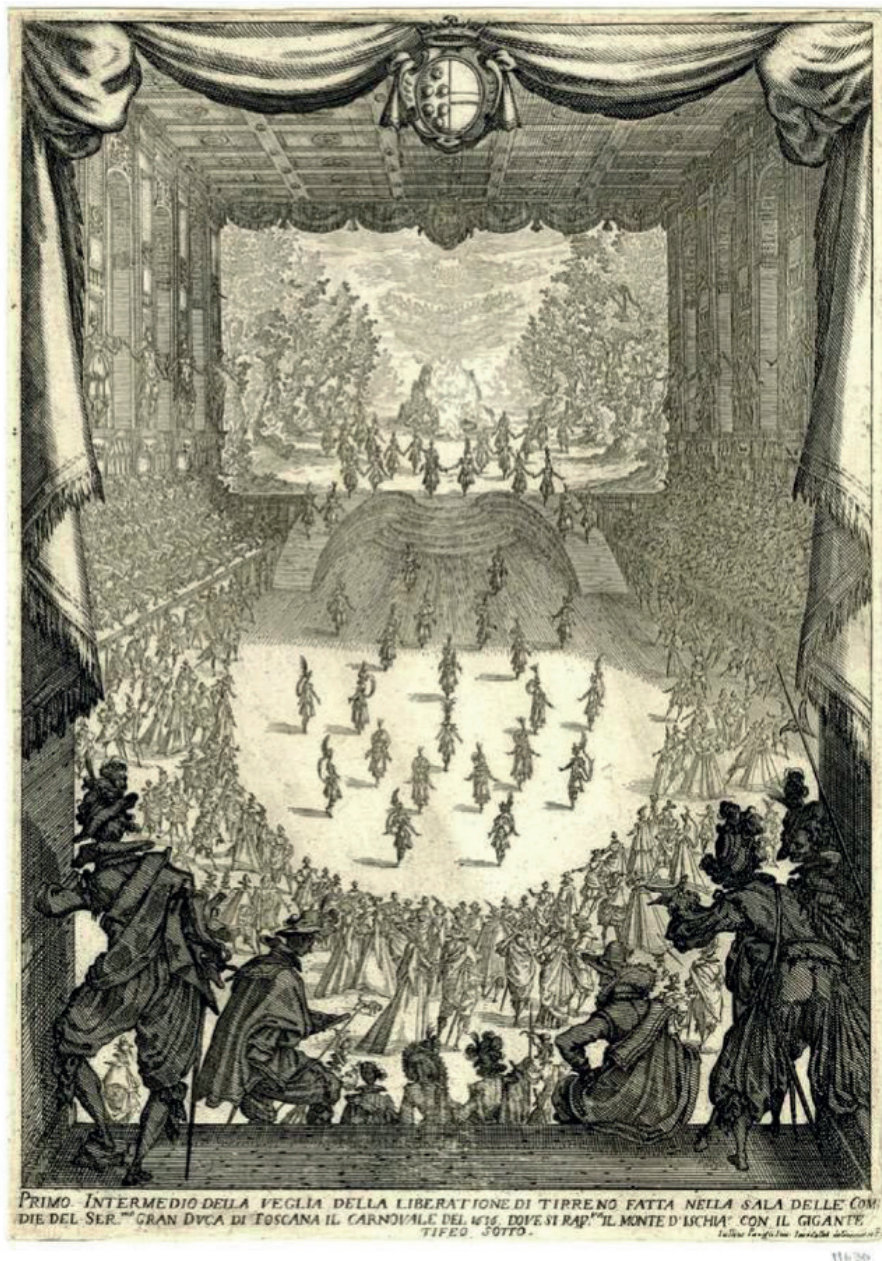


Figura 29. Intermedio de *La liberazione di Tirreno*, Florencia 1616. Giulio Parigi.

Un jardín concebido en base a los postulados de Giambologna pero sobre todo, configurado como teatro ajardinado “di verzura” por el *capo* de la escenografía para los Medici de la primera mitad del siglo XVII, que fue Giulio Parigi²¹. Un lugar donde situar esa Arcadia paradisíaca y armónica, en la que se desenvolvían los personajes de Shakespeare y el *ballet* del *Troilo y Cresida*, como los espectáculos del entretenimiento de las cortes absolutistas. La ambientación en un jardín (Boboli) se empleó igualmente en la representación de *Rosalinda* o *come vi piace*, pero, en este caso con diseño escenográfico de Franco Zeffirelli como recurso inquietante, trasunto del mismo desasosiego metafórico para sacudir conciencia del espectador, como rasgo característico del director a manera de *regista* absoluto. Sobre la extensión de Boboli “se construyó una ciudad entera con sus murallas, jardines interiores, con fuentes, escaleras, terrazas y torres y su laberinto de callejuelas”²², en base a los diseños de Zeffirelli, con toda la parafernalia para desplegar sendos campamentos de griegos y troyanos, con sus héroes ataviados de armaduras, *ballet* coreografiado incluido a la manera de los fastos de antaño. Un espacio, pese a la apoteósica confluencia de medios y personajes, que, sin embargo, podían considerarse hasta cartesiano, en comparación con la alusión dionisiaca al Bosque de Bomarzo, que se vislumbra en el montaje de *Las bodas de Fígaro*. Figuras 30, 31 y 34)

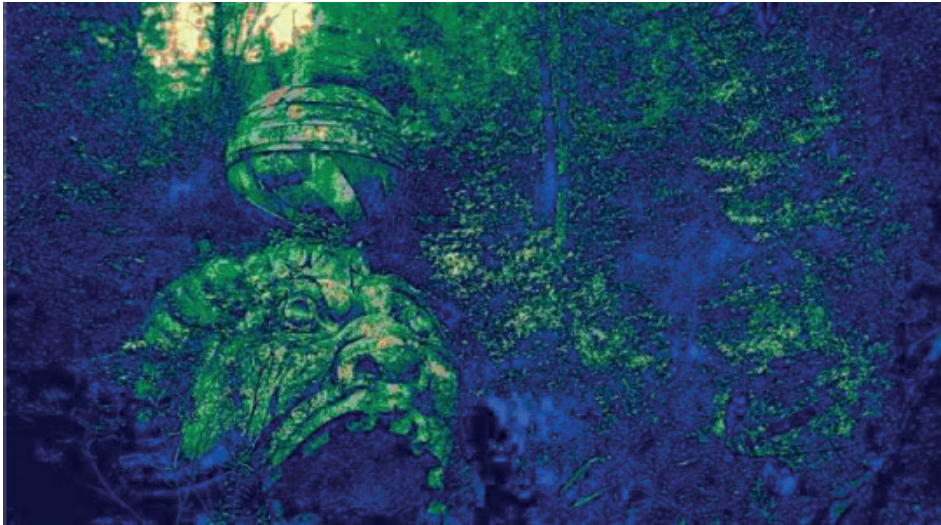
*“Fue principesco en todos sus gestos y acciones. Lo fue por su elegancia, su gusto por las fiestas y el juego, su educación exquisita, su amor a todo cuanto alegre y embelleciera la vida. Lo fue por su espíritu propio de otra época, de aquél siglo XVIII vivaz, irónico, lúcido y alegre, que insufló al menos en dos puestas en escena, una de las cuales fue **Las bodas de Fígaro** (1964)”*.²³

En la primavera de 1964 se centró en el montaje en Roma de esta obra de Mozart, con el propósito, al parecer, de desvincularse de tono de magnificencia recargado del barroco y profundizar, sin embargo en el componente dionisiaco del manierismo onírico, inquietante, reflejo de la misma desazón que parece imprimir el ánimo de Visconti por esas fechas, en las que creía haber llegado a su plenitud, al menos en las producciones operísticas. Y, para reflejar dicho estado de ánimo, nada más certero que la referencia a uno de los microuniversos más fantásticos del Renacimiento,

²¹ Esther Merino Peral (2025). *Historia de la Escenografía. Historia del Espectáculo. De la Antigüedad al siglo XVIII. Tiembla la tierra escénica: el triunfo de la Pastoral Áulica*, Colección Mnemosine UCM Libros 3. <https://doi.org/10.63244/historigalXVIII>

²² (Schifano, 1991), 201.

²³ (Schifano, 1991), 272.





Figuras 30, 31, 32 y 33. Fotografías del montaje de *Las bodas de Fígaro* y de dos de los grupos escultóricos (Hércules y Caco) del Sacrobosco de Bomarzo, en el Lazio, al norte de Roma.

Bomarzo o el Jardín de los Monstruos, obra del polifacético artista Pirro Ligorio, con una larga trayectoria, no sólo en el trazado de espacios ajardinados como una de las grandes aportaciones artísticas propias de la época moderna, sino, además, como conductor a la manera de esa figura de “regista” que Visconti parece querer hacer revivir y emular, de los

espectáculos manieristas epatantes, todo lo cual impregna el fascinante ambiente de ese emblemático lugar, vinculado con la familia romana de los Orsini. Para algunas fuentes, no sólo Bomarzo, sino otros lugares no menos fantásticos de la cartografía artística fueron modelo de referencia para la elucubración escenográfica de Visconti, como el recinto del Ochocientos de la villa de Palagonia en Bagheria (Sicilia) (Figura 35). Pero, desde luego, el objetivo parecía ser el de introducir a los espectadores en un mundo de mágica nocturnidad²⁴, de seres extraordinarios, de ensoñación libertaria a la manera de las saturnales romanas pretéritas, con los que evadirse de la realidad, de la misma que a él también le aprisionaba, frustrado por las críticas a su trabajo y su obra, en el contexto genérico de una crisis cultural y política de más amplio espectro, que retrata en su *Caida de los dioses* e incluso, con la misma visión de tunel de la escenografía de *Tristán e Isolda* del 58, con la vista ya puesta en el horizonte vital, cuya concepción se refleja en otra de sus obras magistrales de última generación: la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann.



Figura 34. Boceto para el cuarto acto, cedido por Caterina d'Amico. Fondazione Gramsci, Roma. Los cuatro bocetos definitivos de la ópera se conservan entre los fondos del Teatro de la Ópera de Roma. La escenografía fue configurada por el propio Visconti en compañía de Filippo Sanjust.

²⁴ Un cierto tenebrismo, igualmente propuesto en la escenografía del montaje de *Il Trovatore* en el Bolshoi, en la que colaboró con Nikola Benois, el hijo de Alexandre, el célebre escenógrafo de los primeros tiempos de los *Ballets* rusos de Diaghilev.



Figura 35. Villa Palagonia, es una famosa villa del siglo XVIII ubicada en Bagheria, Sicilia.

Hablaba Antonioni en esas fechas de su derecho al delirio frente a la realidad circundante. Pues ninguna expresión más desbordante del delirio viscontiniano que esa parafernalia escenográfica desplegada en una obra que tenía por objeto mostrar la rebeldía del plebeyo Fígaro frente a la arrogancia de clase, aristocrática, que ejemplificaba el conde Almaviva, que hasta podría entenderse como traición clasista, a manera de magnicidio, enmarcado en uno de los lugares más heterodoxos y por tanto, el mejor para ambientar la acción catártica de la obra.



Figura 36. Gartenanlage mit Rundtempel O Trazadi de jardín con templete circular. Theater Museum Vienna Francesco Galli Bibiena (Künstler/in). https://www.europeana.eu/es/item/15503/HZ_III_43



Figura 37. Fotograma del final del largometraje *El Gatopardo*.

Catarsis dionisiaca a manera de testamento.
Visconti. Lampedusa. Salina...
De la ópera al cine, pero nunca juntos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aquer, M., y Moni, L. (2020). *Dalí, Shakespeare. Visconti*. Distribuciones d' art surrealista (Museo Dalí) y la edición de la propia obra (1948) *As you like it (Come vi piace)*. Roma, Collezione dell' Obeliscok Carlo Besetti, Edizioni de Arte.
- Blázquez Mateos, E. (2000). "Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti". *AGR Coleccionistas de cine*, 2(5), 18-41.
- Hennesy, B. (2001). "Theatrical space in Luchino Visconti's *Le notti bianche* (1957)". *MLN*, 126(1). The Johns Hopkins University Press, 157-178.
- Merino Peral, E. (2013). "Divino escenario: los espectáculos de fin de siglo: Il Cromuele". *Anales de Historia del Arte*, (23), pp. 113-135.
- Merino Peral, E. (2020). "Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento". *Mutaciones fin de siglo, Arti dello Spettacolo/ Performing Arts* (ASPA), 181-193.
- Merino Peral, E. (2021). "Florencia: de Signoria a Corte. El escenógrafo como "regista" de la fiesta y la formación del lenguaje áulico". En Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal (eds.) *La fiesta y sus lenguajes*, 89-106.
- Merino Peral, E. (2025). *Historia de la Escenografía. Historia del Espectáculo. De la Antigüedad al siglo XVIII. Tiembla la tierra escénica: el triunfo de la Pastoral Áulica*, Colección Mnemosine UCM Libros 3. <https://doi.org/10.63244/historigalXVIII>
- Merino Peral, E., y Blázquez Mateos, E. (2023). *Historia de la Escenografía. El siglo XIX. De la Escenografía Romántica y la Historicista, a las Vanguardias*. Colección Mnemosine UCM Libros 2. <https://doi.org/10.63244/histXIX>
- Schifano, L. (1991). *Luchino Visconti. El fuego de la pasión*. Paidós, Barcelona.
- Viviani, C. (2012). "Scénographie et Gestuelle Operatiques Chez Luchino Visconti, Positif". *París*, (614), 105-107.