Ana D. Navarro

Memoria y comunicación arqueológica en la ópera Aída *de G. Verdi. Estudio de las representaciones en La Fenice y las Termas de Caracalla (2019)*

Abstract

This paper is focused on the study of Verdi`s opera *Aida* and its relation with Archaeology's dissemination and perception in current world. Through the research of the birth of this opera and its relation with Archeology and Ancient Egypt, the paper presents the exam of two different performances of Aida in 2019. The main goal is to define how the artistic creators of the scenes and costumes have been inspired by archeology. Also how these operas disseminate and communicate Past to public. It has been used bibliographical research besides interviews to the artistic creators of the operas under exam: *Aida* at La Fenice (director Bepi Morassi) and *Aida* at Terme di Caracalla by Denis Krief. The work has been implemented by bibliographical research, including specialized Archives and Libraries as Bibliothèque National de France, and Teatro dell'Opera's Archive at Rome. Aldo Buti and Denis Krief have been interviewed in order to know how costumes and scenes were created. As final results, the paper shows how common resources have been used to reimagine Ancient Egypt on scene.

Questo articolo si basa sullo studio dell'*Aida* di Verdi nel rapporto attuale tra la comunicazione, la percezione dell'archeologia e le formule di trasmissione al pubblico. Partendo dall'analisi dell'origine e del rapporto con l'archeologia e l'Antico Egitto, si presenta l'esame di due rappresentazioni di quest'opera eseguite nel 2019, la prima alla Fenice sotto la direzione di Bepi Morassi e la seconda alle Terme di Caracalla sotto la direzione di Denis Krief. L'obiettivo di questa proposta è quello di contribuire a definire il modo in cui gli artisti che hanno progettato la scena e i costumi di queste opere si sono serviti dell'archeologia e delle fonti storiche per la realizzazione e messa in scena. Il lavoro è supportato dalla letteratura secondaria ma anche da due interviste dirette agli artisti responsabili dei costumi, Aldo Buti, e della direzione artistica, Denis Krief. La ricerca è stata inoltre approfondita in centri specializzati tra cui l'archivio del Teatro dell'Opera di Roma e la Biblioteca Nazionale di Francia. Lo studio ha indagato, infine, le risorse comuni che gli artisti hanno utilizzato per ripensare, trasformare e riadattare l'Antico Egitto sulla scena.

0. *Introducción*

Este artículo presenta una parte del resultado de la investigación realizada sobre distintas representaciones recientes de tres óperas de Giuseppe Verdi (1813-1901), relacionadas con la Historia Antigua y la Arqueología: *Aída*, *Nabuco* y *Atila*.

Este trabajo ha sido posible gracias a la Acción COST (15210): ARKCOST, adscrita al programa Europa Horizon 2020. Desde este marco, se ha financiado una Short Term Scientific Mission de dos meses de duración, desarrollada en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad, en el Istituto di Studi Orientali de la Sapienza Universitá di Roma, en 2019.

El estudio ha sido orientado al análisis de la relación, participación y proyección de la Historia Antigua y la Arqueología, en seleccionadas puestas en escena de las óperas arriba mencionadas. El trabajo se ha centrado en actuaciones recientes, ya que el principal objeto de estudio es la proyección e interactuación social de la Arqueología en el entorno contemporáneo, a través de estas óperas. Se presenta en este artículo el estudio específico dedicado a la Ópera *Aída*, representada por primera vez en El Cairo en 1871. La metodología de trabajo ha incorporado la visita a Archivos especializados como el del Teatro de la Ópera en Roma; el estudio documental y la consulta de bibliografía en distintas bibliotecas, como la Biblioteca Nacional de Francia; junto al examen y visionado de distinta documentación on-line sobre las óperas seleccionadas. También se han realizado entrevistas a creadores, escenógrafos y diseñadores vinculados a esta ópera[1].

1.- *Ópera, arqueología y público*

La ópera es un género musical complejo en el que confluyen varias esferas creativas. Aspectos como la producción del vestuario, la iluminación, las distintas escenografías y por supuesto la música e interpretación; hacen de la ópera una de

[1] Quiero agradecer al profesor Lorenzo Nigro y a su equipo de la Sapienza (Universidad de Roma), a Aldo Buti escenógrafo y diseñador, a Andrea Miglio (Vicedirector de Escenografía del Teatro dell'Opera de Roma), a Alessandra Malusardi (Archivo del Teatro dell'Opera de Roma), a Denis Krief (Director artístico y creador) y a Riccardo Zanellato – Ramfis en la representación de Aída en La Fenice de 2019; la colaboración prestada para la realización de este trabajo. De la misma forma, ha sido fundamental para este publicación la colaboración de Jean-Marcel Humbert y Giuseppe Pucci quienes amablemente me han facilitado el acceso a sus publicaciones y bibliografía relativa al tema de estudio. Este trabajo ha sido realizado en el marco del programa europeo COST – European Cooperation in Science and Technology; www.cost.eu – a través de la Acción ARKWORK 15201, con la financiación de una Short Term Scientific Mission en Roma.

las manifestaciones artísticas coral más compleja. Desde su origen, la ópera ha estado muy vinculada a la narrativa de la Antigüedad. Son numerosas las representaciones musicales cuyos contenidos han tratado argumentos contextualizados en el periodo antiguo, ilustrando el mundo griego, romano, egipcio u oriental. La primera ópera relacionada con este tema que se conserva es de 1593, hasta el año 2000 son un total de 244 las óperas que han tratado el Antiguo Egipto[2].

Toda nueva expresión artística se nutre de las tradiciones estilísticas conocidas y de la interacción de la creatividad en la trayectoria de las innovaciones estéticas-artísticas. Cada nueva creación incorpora automáticamente un contexto, determinado por el marco de pensamiento vigente. Por tanto la ópera, con cada puesta en escena transmite una interpretación del argumento original, del libreto, que es adaptado a las características creativas e interpretativas de todos los artistas en acción, expresando una visión particular de la obra en cada producción. Cada representación está a su vez marcada por un contexto político, social y tecnológico determinado[3]. Estas circunstancias inciden en el modo en el que los distintos equipos creativos que producen una ópera relacionada con el mundo Antiguo y la Arqueología; la adaptan para transmitir de forma consciente -o no- su propia percepción, interpretación y experiencia con el pasado. En algunos casos la cercanía de estos creadores al ámbito de la Arqueología o los Museos fue determinante[4], en otros, se ha producido una aproximación tangencial al estudio del pasado a través de múltiples vías como la documentación bibliográfica, las visitas a museos, o simplemente a partir del acercamiento y de la reinterpretación de óperas anteriores.

En la ópera, es habitual que una misma escenografía y vestuario sean adaptadas para distintas representaciones, formando tanto los set de arquitectura efímera, como el vestuario, parte de los fondos escenográficos de un teatro determinado. De esta forma algunas representaciones vinculadas con el mundo antiguo son puestas en escena con vestuario y ambientes readaptados continuamente. En otros casos, la producción de una ópera situada en la

[2] PÉREZ ARROYO (2015, 151 y 2016, 78).

[3] Como por ejemplo influyó sin duda en las representaciones operísticas del siglo XIX, los cambios en la alimentación de la iluminación de los teatros europeos con la introducción del gas y el posterior uso de energía eléctrica. Estos cambios influyeron en las ambientaciones y escenografías, PÉREZ ARROYO (2016, 68-69).

[4] Señalamos la Ópera *Sardanapal*, con la participación del arqueólogo Walter Andrade en 1908 NADALI (2013, 402) y obviamente el caso que nos ocupa: *Aída*. No solo en la representación de El Cairo en 1871, por ejemplo en la representación del Teatro de la Ópera de Paris de 1880, E. Lacoste encargado del vestuario, mantuvo entrevistas con distintos especialistas y realizó visitas reiteradas al Louvre, cf. PÉREZ ARROYO (2016, 76) y HUMBERT (2012a, 76).

Antigüedad, es representada a partir de una creación *ex novo*. Se ofrece una construcción del pasado basada en el ideario o imaginario que los creadores, producen específicamente para la puesta en escena de la obra. Es el estudio de los cambios en las producciones, lo que nos puede ayudar a entender la proyección que del mundo antiguo, del Egipto arqueológico en este caso, se transmite a partir de la ópera[5]. La ópera constituye un producto artístico de enorme complejidad, podríamos compararlo a una articulada interacción de distintos sistemas y subsistemas en los que prima la comunicación visual[6]. Este campo de la investigación está escasamente desarrollado, en general el estudio de los nexos entre Arqueología y su transmisión o percepción a través de la ópera es una temática poco tratada. En este sentido los trabajos de Humbert, Wild, Dewatcher, y Pérez Arroyo han sido fundamentales para abordar el presente estudio[7]. Actualmente, no podemos hablar en un sentido general de la vinculación de la ópera a la arqueología, únicamente por la relación directa de los libretos originales con la Historia Antigua. Algunas de estas obras, como es el caso de *Aída* o *Atila*, en ocasiones son representadas a partir de un desdoblamiento del argumento, que viene situado en un contexto histórico diferente. De esta forma, la representación es trasladada a un mundo contemporáneo o imaginario, introducido bajo la perspectiva creativa del director/a de la obra[8]. En estos casos *Aída* es despojada de su marco egipcio[9].

Volviendo a nuestro entorno contemporáneo, el público general y no especializado, busca su acercamiento al pasado y a la arqueología a partir de un interés particular que suele enriquecerse con visitas a museos, a yacimientos arqueológicos, con lecturas diversas de material divulgativo, de narrativa histórica, búsquedas en catálogos, motores de información y otros recursos on-line; consumo de producciones audiovisuales como series, documentales o películas; asistencia a conferencias o talleres, práctica de video-juegos, coleccionismo, etc. Se genera de esta forma, un marco de conocimiento amplio que viene determinado tanto por la educación formal (no especializada), como por la educación informal y el desarrollo individual. En relación con este interés, o

[5] PÉREZ ARROYO (2016, 65).
[6] DELLA SETA (1991,49-50).
[7] La bibliografía de este artículo incorpora las obras mencionadas pero básicamente nos referimos a HUMBERT 1976, 1985, 2002, 2012, 2016; WILD 1994; DEWATCHER 2004 y PÉREZ ARROYO (2015-16-17). Otros estudios importantes sobre *Aída* son los de SAID (1996) y LOCKE (2006), en ellos se analiza esta ópera desde el punto de vista del imperialismo cultural y del trasfondo político de la obra.
[8] HUMBERT (2012b, 97) recoge varias de estas producciones en las que el desarrollo de la ópera se produce en una época distinta al Antiguo Egipto.
[9] HUMBERT (2012b, 96-98).

gusto por el mundo antiguo y por la arqueología o mejor en este caso, por la Egiptomanía, puede encontrarse una parte del éxito de la ópera *Aída*. El público siente especial atracción por esta representación. Solamente en la Arena de Verona desde su primera puesta en escena en 1913, *Aída* ha sido representada en más de 500 ocasiones, llegando a una audiencia estimada de más de 8 millones de personas[10]. Se conocen más de 660 versiones de la obra[11].

Fig.1.a. Representación de Aída en Verona (2007), imagen de Christian Abend, Wikicommons

Fig. 1.b. Representación de Aída en Masada (2011), imagen de Avinoam Michaeli, Wikicommons

[10] HUMBERT (2012b, 93).
[11] PÉREZ ARROYO (2017, 137).

Para esta investigación, la parte más interesante de *Aída* remonta a su creación. Se trata de una obra que desde su primera representación en 1871, está relaciona a los espacios arqueológicos[12] y al Antiguo Egipto científicamente representado o imaginado, y siempre, socialmente construido. Hemos de considerar, además que desde el Renacimiento y el Barroco, Europa ha contemplado a la cultura egipcia como parte de su llegado cultural, a pesar de desarrollarse en otro continente[13].

2.- *La memoria arqueológica de Aída*

Esta ópera nació como encargo del Vicerrey de Egipto, el Jedive Ismael Pachà a Verdi. De forma oficial y con motivo de la conmemoración del Canal de Súez, se promovió la creación de una ópera especial, en el marco de una estrategia política más compleja para introducir a Egipto en los circuitos europeos y potenciar al país mediante su apertura a Occidente[14]. *Aída* se estrenó en El Cairo el 24 de diciembre de 1871, un año después de lo esperado debido a la situación de guerra en Europa por el conflicto franco-prusiano que retuvo los vestuarios y escenografías en el asedio de Paris[15]. El argumento de la obra recoge el amor entre Radamés, general del ejército egipcio y *Aída*, una prisionera/princesa etíope. Confluyen en la representación la figura de la princesa egipcia Amneris, enamorada de Radamés; el sumo sacerdote egipcio Ramfis, el faraón y el padre de *Aída*: el prisionero-rey etíope Amonasro. Se trata un conflicto amoroso entre Amnenris, *Aída* y Radamés que se desarrolla con el trasfondo de la conquista de territorios, la hegemonía política y la expansión egipcia. La historia se sitúa en el Imperio Nuevo, entre Menfis y Tebas. En este marco, entran en juego la representación del poder del faraón y del sumo sacerdote, en una puesta en escena de las instituciones políticas-religiosas del Antiguo Egipto, tratada desde la perspectiva histórica de finales del siglo XIX.

El libreto de Antonio Ghislanzoni, está basado en una texto de Auguste Mariette, que Camille Du Locle, amigo de Verdi, adaptó como guion[16]. Son complejas las circunstancias que condujeron a la producción de la obra y la

[12] HUMBERT (2012b, 92).
[13] ASSMAN (2004, XVII), en PÉREZ ARROYO (2015, 140).
[14] HUMBERT (2002, 290).
[15] NADALI (2018, 424).
[16] HUMBERT (1976, 229 y 1985, 101).

aceptación del encargo por parte de Verdi[17], pero es importante señalar la importancia de Auguste Mariette en su origen. El arqueólogo contaba con formación artística, fue además descubridor de importantes hallazgos en Egipto como el *Serapeum* de Memphis, también ejerció como Director del Servicio de Conservación y Antigüedades de El Cairo[18]. Mariette contribuyó al desarrollo del conocimiento científico y promoción de Egipto[19], por ello fue nombrado Bey y Pachà[20], distinciones raramente concedidas a un extranjero. El vicerrey, Ismael Pachà encargó a Mariette una auténtica ópera egipcia[21] a la que pondría música Verdi. Los decorados y vestuarios fueron realizados en Paris, bajo la supervisión directa del arqueólogo[22]. Por tanto, la importancia del origen de *Aída* en su relación con la arqueología, es, que nace de la creatividad de un arqueólogo al que se le encomendó una obra que debía de incorporar los más altos estándares de calidad y rigor científico en su producción[23]. Incluso Verdi, una vez aceptado el encargo, se preocupó de documentarse para la obra, estudiando a Herodoto y trasladando dudas sobre varios aspectos del Antiguo Egipto a Gulio Ricordi y al propio Mariette a través de C. du Locle[24]. Desde el punto de vista escenográfico, la ópera debía de dar vida a los colores y grandiosidad de los ambientes egipcios. La naturaleza, su luz, sus paisajes, junto a la majestuosidad de sus edificios: pirámides y templos; monumentos que a través de la representación debían tornar a la vida[25]. Por tanto, con la más estricta fidelidad científica se construyeron y

[17] Verdi rechazó hasta en dos ocasiones la propuesta, finalmente aceptó seducido por el texto de Mariette y por un precio de 150.000 francos que fueron pagados en oro, HUMBERT (2013, 50).

[18] HUMBERT (1985, 101 y 2002, 289).

[19] Fue el responsable de los diseños y construcciones egipcias en las Exposiciones Universales de Paris de 1867 y 1878, HUMBERT (2002).

[20] HUMBERT (1985, 101-102) y (2013, 49-50).

[21] "…A purely Ancient and Egyptian Opera.The sets will be based on historical accounts; the costumes will be designed after the bas-reliefs of Upper Egypt….You must write me that the subject in question is so archaeologically Egyptian and Egyptological that you cannot write the libretto without an advisor at your side at all times and that my presence in Paris is furthermore indispensable for the sets and costumes." tal y como indica A. Mariette desde Boulaq a C. du Locle en su carta del 27 de Abril de 1870, (BUSCH, 1978, Letters, 11).

[22] Así lo comunica C. du Locle a Verdi en su carta del 13 de Junio de 1870, (BUSCH, 1978, Letters, 24). Del diseño de vestuario se conservan unos bocetos de Mariette en la Biblioteca Nacional de Francia. En cuanto a la escenografía, fue el equipo formado por Jean Baptista Lavastre, Édouard Despléchin y Philippe Chaperon, el encargado de dar vida al Antiguo Egipto en el teatro de El Cairo y posteriormente en Paris en la versión de 1881. PÉREZ ARROYO (2016, 75-77).

[23] HUMBERT (1985, 103).

[24] HUMBERT (2012a, 73-74). Carta de Verdi a Giulio Ricordi de 31 de Julio de 1870, (BUSCH, 1978, Letters, 40).

[25] En *Genesi sull' Aida*, ABDOUN (1971), se incluye un estudio de 203 cartas y documentación inédita sobre las primeras representaciones de la ópera, así como unas valiosas imágenes de

proyectaron ambientes y vestuarios[26]. Los colores debían reflejar aquellos tonos recuperados en los monumentos egipcios y también su iconografía. La ópera debía presentar fielmente el universo estético antiguo en su máximo esplendor. Para ello Mariette se basó no solo en su propia experiencia[27], también consultó las obras bibliográficas más importantes de ese momento: *Descriptión de l`Ègipte* (1809-1829), catálogo científico resultante de la expedición de Bonaparte en Egipto publicado en 23 volúmenes[28]; la obra de Emile Prisse de Avennes[29] *L´Histoire de l`art Égyptien,* así como los trabajos de Champollion y Lepsius[30]. De los restos arqueológicos conocidos sirvieron a Mariette como fuente de documentación, la tumba de Ramsés III, el *Ramesseun* de Tebas, el templo de Ramsés III en Madinat Habu, del que se incorporó una de las estatuas colosales hallada en esos momentos en el primer patio[31] y el templo de Isis en Filé[32]. El arqueólogo viajó además por el Alto Egipto durante 6 meses para documentar monumentos y paisajes, que recopiló en sus cuadernos y que después sirvieron a la proyección de la obra[33]. De esta forma la ópera no solo contaba con fuentes fidedignas para la documentación arqueológica, sino que incorporaba los últimos descubrimientos de la actualidad científica, algo que sería poco probable en la actualidad[34]. Algunos de los objetos del Museo de Boulaq fueron reproduccidos para su incorporación en la escenografía, como por ejemplo una estatua entronizada de Path que apareció en la segunda escena del primer acto[35]. La aportación científica de Mariette fue clave para el éxito de la obra, gracias a la

algunas joyas y vestuario diseñado por Mariette para la primera representación de *Aída* en El Cairo.

[26] NADALI (2018, 427 y 433).

[27] HUMBERT (1985, 103).

[28] NADALI (2015, 35).

[29] HUMBERT (2016, 26-27). Esta obra cambió la imagen del Egipto faraónico proyectado en la Ópera, PÉREZ ARROYO (2015, 138).

[30] HUMBERT (2012a,75) y carta de Auguste Mariette a Paul Draneht de 8 de Agosto de 1870, (BUSCH, 1978, Letters, 43 y 44).

[31] HUMBERT (2016, 31).

[32] SEVILLA (2001, 358).

[33] HUMBERT (1985, 103).

[34] Incluso podemos decir que actualmente son pocos los museos que incorporan las recientes novedades científicas en sus discursos. En este sentido, el margen de tiempo del estudio y publicación de las investigaciones arqueológicas para su disfrute público suele ser demasiado largo.

[35] HUMBERT (2012a, 75).

creación de escenarios, diseño de vestuarios e incluso el asesoramiento de aspectos musicales relativos a los instrumentos, danzas y rituales antiguos[36].

Fig. 2. Escenografía original de P.L. Chaperon para Aída (1871), entrada a Tebas. Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia, (www.gallica.bnf.fr)

Fig. 3.a y b. Vestuario diseñado por A. Mariette para Aída (1871), Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia, (www.gallica.bnf.fr)

[36] HUMBERT (2002, 302), Verdi consulta a Mariette a través de su amigo C. du Locle sobre la música en la antigüedad, el clero ligado a Isis y el tipo de instrumentos utilizados, HUMBERT (2012, 73).

A lo largo de las representaciones de *Aída*, algunos objetos arqueológicos han protagonizado su puesta en escena, Humbert[37] recoge el uso de la reproducción de la corona de Nefertiti en una *Aída* de 1927; la incorporación de una copia de la máscara de Tutankhamon en la Ópera metropolitana de Nueva York en 1976, coincidiendo además con una importante exposición temporal en la ciudad, y por último en la National Opera de Londres en 1979, se incorporaron algunas reproducciones de objetos arqueológicos del British Museum.

Desconocemos si los trabajos de Filippo Peroni para Nabucco, ópera también de Verdi, representada en la Scala de Milán, con anterioridad a la producción de *Aída* en El Cairo, pudieron influir en el proyecto de Mariette. Peroni también era arqueólogo y había estado vinculado al museo Poldi Pezzoli y a la Academia de Bellas Artes Brera (Milán)[38]. El italiano introdujo en sus escenografías nuevos efectos vinculados a la realidad arqueológica, que también él conocía de primera mano[39]. Sin embargo, no es hasta 1871 con la producción de *Aída* en El Cairo, cuando una ópera incorpora por primera vez como elemento fundamental del argumento el rigor científico y la visión arqueológica construida por un especialista, el egiptólogo Auguste Mariette.

Desde nuestra perspectiva confluyen en la producción de *Aída* tres factores determinantes para señalar su vínculo con la Arqueología:

1.- Su origen, íntimamente ligado a Egipto y a su pasado arqueológico[40]

2.- El recorrido de la obra. Desde 1871 *Aída* ha tenido una amplia difusión, siendo una de las obras más representadas y mejor conocida entre el público, que la asocia directamente a la Antigüedad egipcia. Este vínculo es intrínseco a la producción, y para desligarlo debe haber una intención explícita, ya que la obra ha pasado a la historia arrastrando esa conexión directa

3.- Su relación desde muy temprana fecha con los espacios arqueológicos monumentales, no solo egipcios. A pesar de ser una obra creada con cierto carácter intimista[41], su escena del triunfo y su nexo con los grandes escenarios egipcios, ha facilitado que esta ópera haya sido representada en los más impresionantes escenarios arqueológicos hoy conservados como las pirámides de Guiza (Luxor) desde 1912[42], las Termas de Caracalla en Roma desde 1938[43], la

[37] HUMBERT (2009, 55).
[38] NADALI (2010, 82-83).
[39] NADALI (2010, 78).
[40] NADALI (2018, 423)
[41] HUMBERT (2003, 47).
[42] HUMBERT (2012b, 93).
[43] REGGIANI (2013, 153).

Arena de Verona desde 1913, Macerata (Sferisterio) desde 1921[44], o producciones más recientes como las realizadas a los pies del yacimiento israelita de Masada en 2011[45].

Fig. 4. Escena de la marcha triunfal de Aída, Verona 2012. (Imagen libre de derechos, Fuente: Flickr.com)

3.- *Múltiple* Aída*: análisis de su puesta en escena y comunicación de la arqueología en la actualidad*

Para encontrar la relación entre *Aída* y la Arqueología en nuestro entorno contemporáneo, se ha procedido a realizar un análisis a partir del estudio de dos producciones artísticas recientes. El estudio ha estado complementado por la realización de entrevistas a algunos creadores que han trabajado en esta ópera (Aldo Buti, Andrea Miglio, Denis Krief). Se han investigado las óperas seleccionadas a través de su visionado y también del examen de la producción a partir de la evaluación de bocetos, escenografías, fotografías, vestuarios y otro

[44] HUMBERT (2003, 49 y 2012b, 93)

[45] Cabría preguntarse por la relación entre el argumento de la obra y el asedio romano sufrido por el yacimiento israelita en el año 73 d.C.

tipo de material audiovisual como reportajes informativos recogidos en distintos medios.

Del estudio del libreto de *Aída*, se desprenden una serie de **conceptos intrínsecos** que Mariette plasmó en su texto original y que la ópera a través del trabajo de Ghislanzoni refleja:

1.- El régimen político del Antiguo Egipto a través de las instituciones principales representadas en las figuras del Faraón/Palacio y Gran Sacerdote/Templo. La obra presenta al público una fórmula de poder dinástico (Faraón/Amneris), así como sus vínculos con los altos funcionarios representantes del ámbito religioso, en la figura de Ramfis, gran sacerdote. Recordemos que la obra se sitúa en la XIX-XX Dinastía egipcia, entre Menfis y Tebas.

2.- El papel de los dioses: El templo de Vulcano/Ptah y la diosa Isis tienen gran relevancia en el trascurso de la obra. Isis se presenta como una diosa territorial, protectora y aliada del poder, se trata de una figura políada. Este aspecto nos remite claramente a las divinidades orientales, como la Diosa o Señora de Biblos (Astarté). El papel del templo y su relación con las campañas militares, refuerza esta característica de protección de los dioses hacia el Estado y sus territorios. Señalamos en *Aída* una contradicción al representarse al dios Vulcano como un romanizado Ptah, uno de los dioses principales de Menfis. Sin embargo, esta asimilación o transposición de unos dioses por otros desde distintos panteones religiosos, es un fenómeno que se dio en la Antigüedad y que se define como *interpretatio*[46].

Otro de los aspectos que encaja más en el periodo romano que en el Antiguo Egipto es la idea de la marcha/procesión triunfal, una de las escenas principales de la ópera que nos remite de forma clara a la Vía del Triunfo en los foros romanos, lugar de escenificación de los logros en el campo de batalla y conquistas de emperadores y generales de Roma.

3.- El territorio, la guerra y la expansión política: El argumento recoge las acciones de guerra como método de enriquecimiento (botín de guerra y mano de obra esclava) y de fortalecimiento político de los centros de poder en el Mediterráneo Antiguo.

En definitiva, la obra transmite determinadas características de las instituciones del Antiguo Egipto a partir del rigor histórico del argumento original. La estructura político ideológica del poder faraónico es evidente, forma parte de la trama argumental, y se comunica al gran público a través de escenografías y ambientaciones en las que se sitúan los personajes, que

[46] Respecto a los atributos y personalidad del dios Ptah en *Aída*, y su *interpretatio* con Vulcano, remitimos a la obra de TOMMASI MORESCHINI (2011).

contribuyen o no, a la potenciación de estas ideas desde su caracterización y el desempeño específico de sus roles.

Son estos conceptos que subyacen en el argumento de la ópera, los que han contribuido a transformar y proyectar lo que Chappaz en 1990 identificó: la alimentación de clichés y lugares comunes que el público espera reconocer en la representación nutridos por la Egiptomanía y recogidas en Humbert[47]. Aunque señalamos que sería importante reflexionar sobre la estrecha vinculación de la obra con los escenarios arqueológicos y profundizar en los motivos por los que esta ópera ha creado una potente identificación entre Arqueología y el pasado desde finales del siglo XIX. Este vínculo principalmente se ha manifestado en el interés por insertar la obra en escenarios arqueológicos monumentales, que ya de por sí otorgan una percepción social o construcción ideal de la Antigüedad en acción. Para el público, la ópera de alguna forma devuelve a la vida al escenario arqueológico.

Aída, La Fenice, Venecia (1978/2019)

El primero de los encuentros programados para conocer como incide en el proceso de creación de *Aída* el conocimiento arqueológico e histórico, ha tenido lugar con el diseñador Aldo Buti el 24 de marzo de 2019, unos meses antes del reestreno de la Ópera *Aída* en La Fenice en mayo de 2019.

Buti cuenta con una amplia y poliédrica trayectoria vinculada al ámbito artístico. Diseñador de vestuarios, escenografías, ambientaciones, etc. ha trabajado para el teatro, ballet, televisión y ejerce profesionalmente desde 1972. El artista amablemente ha cedido para este artículo algunas imágenes personales de su trabajo en la producción del vestuario diseñado para *Aída* en La Fenice (Venecia), en su estreno de 1978 bajo la dirección de Mauro Bolognini (también reconocido director de cine) y con la escenografía de Mario Ceroli. Esta ópera ha sido de nuevo representada en 2019, dirigida por Bepi Morassi, con la dirección musical de Ricardo Frizza. Para la representación de la obra, se ha recuperando el diseño escenográfico original de Ceroli y el vestuario de Aldo Buti[48].

[47] HUMBERT (2003, 47).

[48] GIANNARELLI, (2019): https://www.raiplay.it/video/2019/06/Prima-della-Prima-2019---Pt6-91649ff7-e206-4858-8c42-b50ce4f2baf6.html, consultado el 6 de abril de 2020.

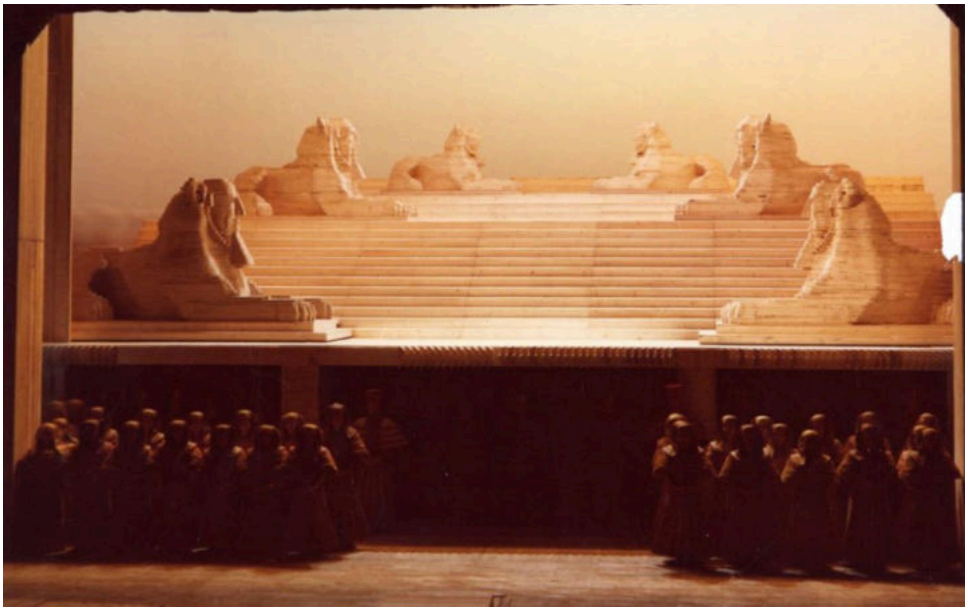


Fig. 5. Escenografía de Mario Ceroli, Aída (La Venice 1978/2019). (Imagen libre de derechos)

Arquitectónicamente, las principales características de esta puesta en escena son el uso de la madera y la división en dos planos en altura del escenario. La parte superior acoge la representación de la ritualidad del poder, a partir de una geometría del espacio intencionalmente destacada. El plano inferior se vincula a la representación e interactuación con los "vencidos". Un friso con la representación de un rostro en perfil que se repite y se confronta de izquierda a derecha, recordando en cierto modo la estética egipcia de la secuenciación de las imágenes de rostros de perfil; separa ambos niveles. Según Aldo Buti, los perfiles del propio Ceroli y de su pareja sirvieron como modelo. En su conjunto, esta escenografía buscaba potenciar en la ópera su carácter más íntimo, despojando la escena de carga visual, para intentar centrar la atención del público en la trama argumental y emocional.

Respecto a la relación entre esta representación y la Arqueología, Buti explica amablemente que para el trabajo inicial de creación en la producción del vestuario, visitó el Museo Egipcio de Turín, el Museo Nacional de Arte Oriental en Roma[49] y los museos Vaticanos, con la intención de investigar el tipo de calzado, tejidos y ornamentos utilizados; así como la representación de peinados, tocados y pelucas. El diseñador también consultó distintas fuentes bibliográficas, colecciones escultóricas y colecciones fotográficas africanas, especialmente la

[49] Actualmente cerrado por obras.

obra de Leni Reifenstahl[50]. La tumba de Tutankhamon y su ajuar también sirvieron de fuente de inspiración para la obra. Todos estos análisis, contribuyeron al enriquecimiento del artista para la creación de sus diseños en la puesta en escena de *Aída*. En la producción del vestuario se incorporaron materiales orgánicos como la paja, distintas cuentas en piedra, cobre y madera teñida que se cosieron a los trajes. Los tejidos fueron realizados en un *mollettone*, un tipo de algodón suave que podía recibir distintas coloraciones, aplicadas según el modo artesanal del Renacimiento. Algunas telas fueron tratadas con un aditivo resinoso para aportar volumen y consistencia, también se incorporaron estructuras de paja para aportar mayor rotundidad en la geometría del vestuario[51]. Los ornamentos como collares, o tocados, fueron igualmente ejecutados de forma artesanal e inspirados en piezas arqueológicas. El artista trató de articular materiales, colores y formas egipcias, adaptándolas a una moderna visión escénica que en principio, según el propio autor, fue mal acogida por el público, debido precisamente a su innovadora visión conceptual del Antiguo Egipto.

Fig. 6a. Collar diseñado por Aldo Buti para Aída (1978/2019). Imagen tomada por la autora, procedente de los fondos documentales de Aldo Buti

[50] RIEFENSTAHL (1973). *The Last of the Nuba*. La obra fue sobre todo inspiradora de los bailes etíopes que aparecen en *Aída*.

[51] Realizados en la Sartoria Teatrale Cerratelli (Pugnano, San Giuliano Terme, Pisa), según las instrucciones de Buti en un modo absolutamente artesanal, recuperando el modo tradicional del Renacimiento de teñir y trabajar los tejidos, incorporando a los tejidos paja.

Fig. 6b. Collar egipcio, recientemente descubierto en Tebas por el proyecto de investigación Djehuty, Fuente: El País, Jacinto Antón, (24/04/2020)

Fig. 6c. Riccardo Zanellato como Ramfis (Aída, La Fenice 2019), imagen cedida por el artista de su web personal: www.riccardozanellato.it

Fig. 6d. Caldero de bronce de tradición fenicia, Museo de Nicosia, (Chipre). Imagen tomada por la autora

La escenografía de Mario Ceroli, fue realizada principalmente en madera, e incorporaba formas geométricas muy estilizadas basadas en superposiciones horizontales. Se introdujeron en la escena varias esfinges que enmarcaban simétricamente los dos niveles creados en el escenario, junto a algunas siluetas de perfil que se introducían en determinadas escenas.

Esta *Aída* ofrece una readaptación de la visión del pasado, a partir de elementos que señalan un nexo con la Antigüedad claro, materializado en la incorporación de una geometría de líneas básicas y formas "egipcias": las pirámides, las esfinges que aparecen hasta un máximo de 6 en algunas escenas, junto a unas siluetas en pose sedente lateral en ambos lados de la escena, que incorporan un punto de fuga. Arquitectónicamente, se introduce una clave interpretativa importante en la división de la escena en dos niveles, lo que subraya el concepto autoritario de las instituciones representadas en el ámbito superior: palacio/faraón, templo/sacerdotes. En el desarrollo de la obra en 2019, el escenario se complementa con distintas proyecciones y la estudiada iluminación de Fabio Barettin. La estructura creada para la representación, está además adaptada para permitir una apertura central en el segundo nivel, que lo divide simétricamente y que oculta una escalera que sirve como ingreso en escena a determinados personajes, a la vez que comunica internamente ambos niveles, dotando de gran versatilidad el espacio para la representación.

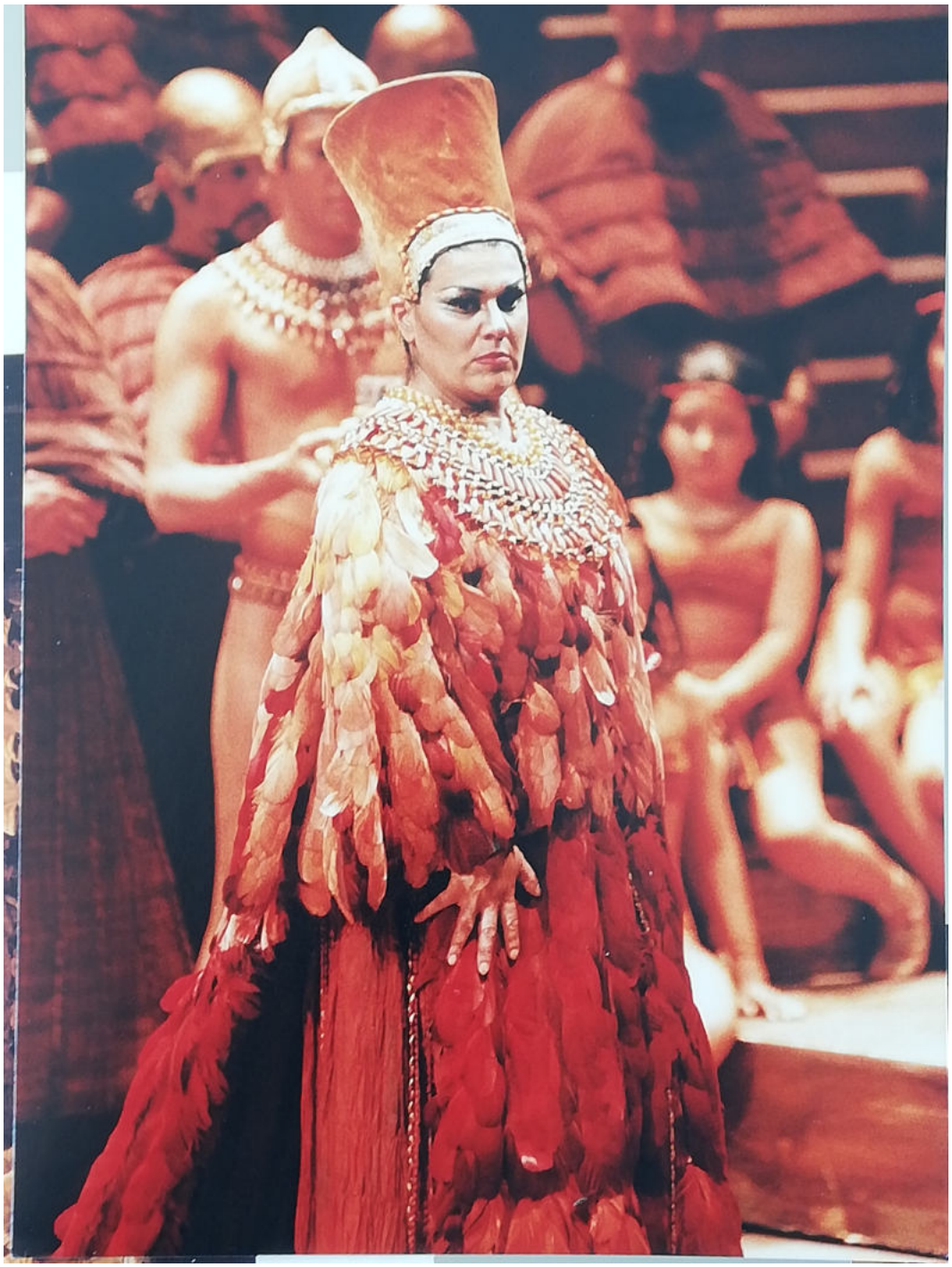


Fig. 7.a Amneris, vestuario de A. Buti para La Fenice (1978/2019). (Imagen tomada por la autora de los fondos documentales de Aldo Buti)

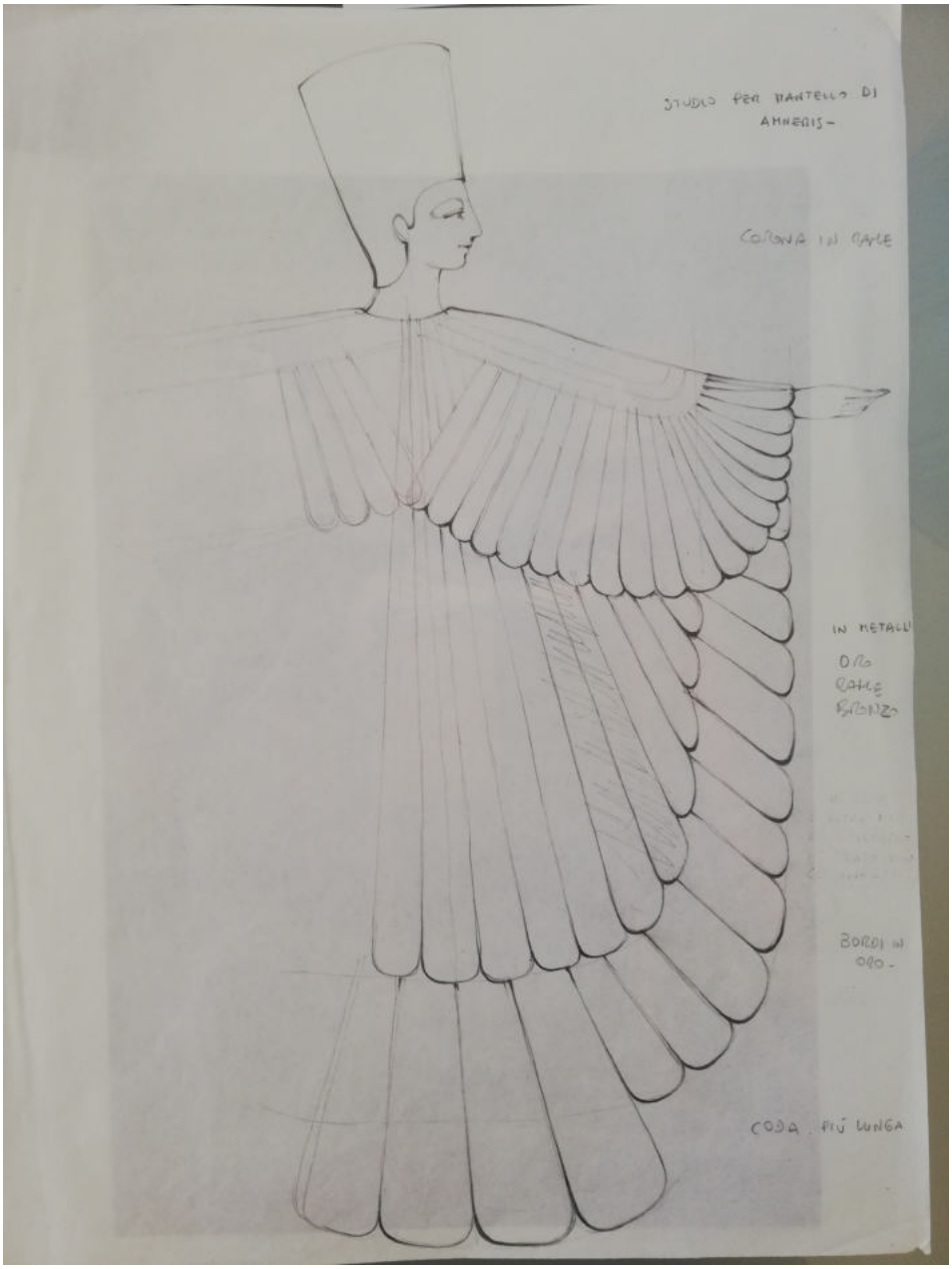


Fig. 7.b. Boceto del diseño de vestuario para Amneris. (Imagen tomada por la autora de los fondos documentales de Aldo Buti)

Fig. 7.c. Sarcófago femenino sacerdotisa alada, procedente de la Necrópolis de Santa Mónica, Cartago siglos IV-III a.C. (Museo Nacional del Bardo, Túñez). (Imagen tomadas por la autora en la exposición *Cartago, el mito inmortal* (Colosseo, 2019-2020)

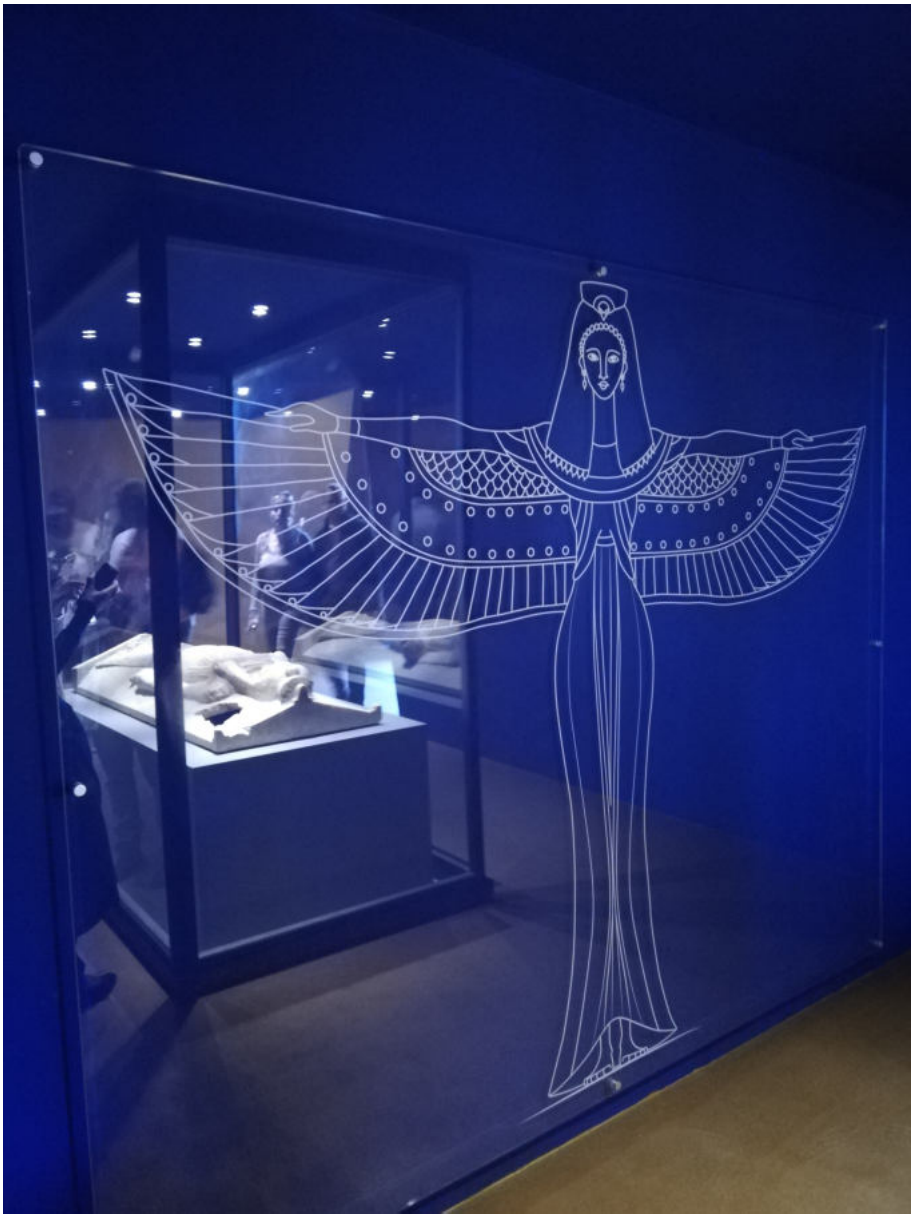


Fig. 7.d. Interpretación del vestuario del personaje femenino del sarcófago. (Imagen tomadas por la autora en la exposición *Cartago, el mito inmortal* (Colosseo, 2019-2020)

En resumen, la representación de *Aída* en La Fenice (1978/2019) refuerza sus vínculos con el pasado arqueológico a partir de:

.- La utilización de documentación arqueológica y bibliográfica previa, junto a distintas visitas a museos; lo que contribuyó al diseño de vestuario y de ornamentos

.-El uso de formas geométricas alusivas al Egipto Antiguo (pirámides)

.-La incorporación de elementos relacionados directamente con los monumentos egipcios –esfinges rediseñadas en madera a cada uno de los lados de la escena-
.-Para finalizar, el juego del cromatismo iconográfico de la obra presenta una gama de tonalidades que junto al uso de materias naturales, componen la estructura de un vestuario y una ambientación de inspiración egipcia, pero reinterpretados y armonizados por Aldo Buti y Mario Ceroli. Esta versión de *Aída* en 2019 originaria de 1978, podría definirse como la puesta en escena de un "Clásico Contemporáneo" de la obra.

En conclusión, la identidad visual generada a partir de la interacción de vestuario, ornamentación escena e iluminación de 1978, ofrecía una imagen vanguardista de una *Aída*, recuperada en 2019. Esta representación constituye un clásico renovado respetuoso con la identidad egipcia de la Ópera, que no la refleja arqueológicamente, sino desde una reinterpretación artística que toma como inspiración el Antiguo Egipto y sus evidencias arqueológicas[52].

Aída, Teatro de la Ópera de Roma, Termas de Caracalla, 2019

Es larga la relación entre las Termas de Caracalla y la Ópera, especialmente con *Aída*. Fue en 1938 cuando se escenificó por primera vez *Aída* en las Termas de Caracalla, aunque sabemos que la más antigua *Aída* representada al abierto en Roma data de 1914 en el Stadio Nazionale[53]. En 1940 se suspendieron las representaciones en las termas, retomándose de 1945 a 1993. Después de algunos años de ausencia, en 2001 se renovó la concesión para representaciones de ópera en las Termas para el Teatro dell' Opera de Roma, ocupando la zona delantera del *Caldarium*, un espacio más respetuoso con los vestigios arqueológicos para las instalaciones escénicas[54].

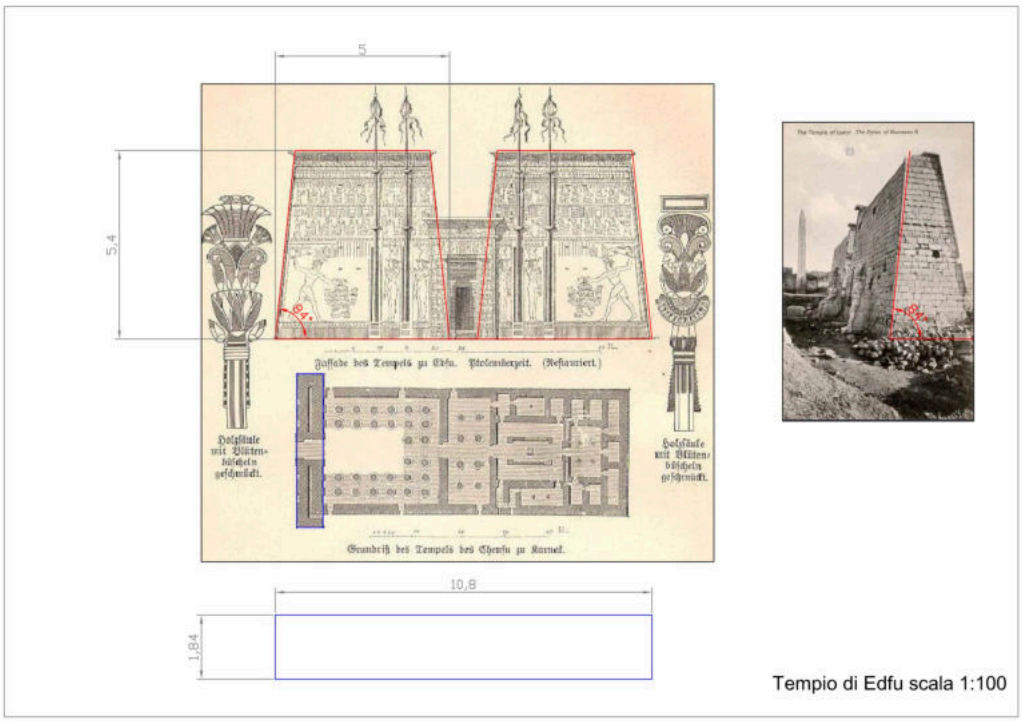
Para este trabajo vamos a analizar la última representación de la temporada estival del Teatro de la Ópera en 2019, en la que se escenificaba *Aída* después de 8 años. Se trata de una puesta en escena contemporánea cuya escenografía, vestuarios e iluminación han sido diseñados por el creador francés Denis Krief,

[52] Este montaje escénico y vestuarios han sido reutilizados en varias ocasiones desde su primera puesta en escena en 1978. El vestuario actualmente forma parte de los fondos de la Fundación Cerratelli.
[53] REGGIANI (2013, 149 y 153).
[54] REGGIANI (2013, 155).

que ha colaborado amablemente con este artículo y ha cedido varias imágenes para su publicación en este trabajo[55].

Con este análisis se pretende valorar específicamente la relación entre la representación de *Aída* y la transformación de su contenido en el espacio monumental arqueológico de las Termas de Caracalla; con el objetivo de identificar la proyección de la Arqueología y de la Antigüedad en esta representación concreta.

Los conceptos intrínsecos alusivos al Antiguo Egipto que incorpora el libreto toman forma en esta creación de Denis Krief, principalmente a partir de la incorporación de formas geométricas tomadas directamente de la arquitectura egipcia para articular con sus volúmenes la escena. Se incluyen además algunas imágenes de decorados vinculados con las primeras escenografías decimonónicas de *Aída*. La caracterización de algunos personajes incluye detalles de la estética egipcia, conjugados con un vestuario sobrio y contemporáneo, aunque evocador en su conjunto.



[55] Denis Krief es director, diseñador de escenografías, vestuario e iluminación con una amplia y sólida carrera profesional en el mundo de la ópera. Ha dirigido más de 105 obras y cuenta con varios premios y reconocimientos, como el Premio *Abbiati* en 2000.

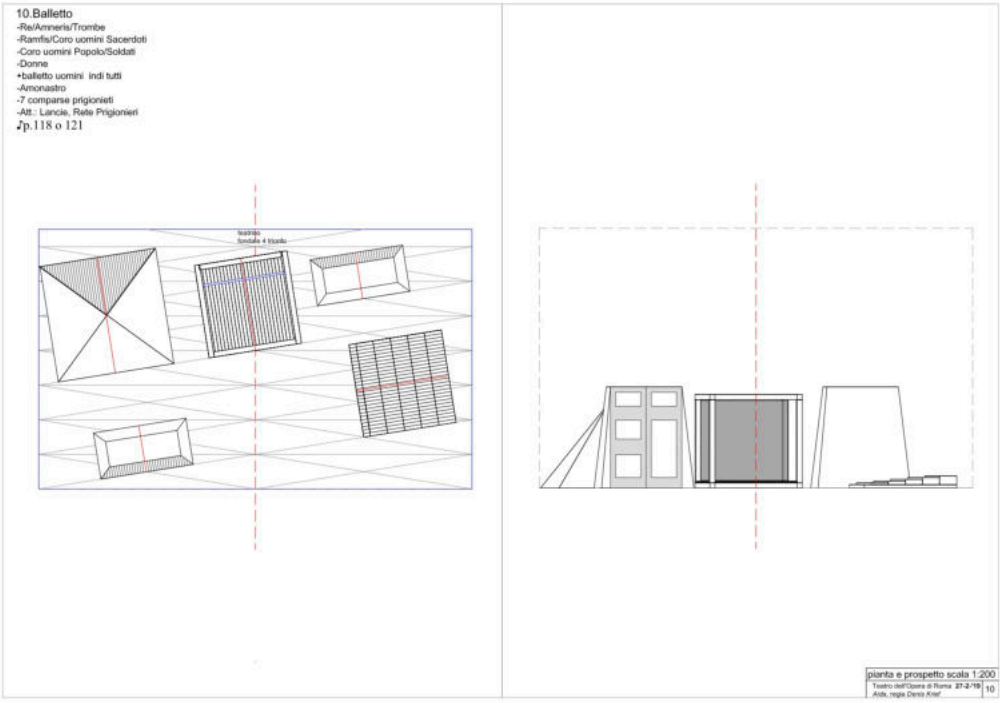


Figura 8.a. y 8.b. Diseño arquitectónico y proceso de documentación para la escenografía de Aída en las Termas de Caracalla (2019). (Imágenes cedidas por D. Krief)

El director de la ópera, ha pretendido incorporar una percepción del Antiguo Egipto que no se convierta en el nudo central de la obra. Desde este punto de vista, su propuesta es mucho más compleja e interesante. Aunque la puesta en escena no pretende defraudar al público que espera encontrarse con Egipto, la intencionalidad del creador de esta *Aída* de 2019 en las Termas de Caracalla, es potenciar el carácter intimista de la obra y despojarlo de las recreaciones circenses que esta ópera ha incorporado en bastantes ocasiones, con el pretexto de representar el esplendor del pasado egipcio. Krief, gira toda la puesta en escena hacia el encuentro del drama más intimista que nace de los sentimientos humanos, de las luchas internas que se muestran con la dirección musical de Jordi Bernàcer.

Como hemos señalado, en esta versión de Krief, el Antiguo Egipto asume un papel secundario, quizá diluido en la significativa presencia del espacio arqueológico en el que se representa la obra. En la escena se sitúan y alternan grandes volúmenes alusivos a las construcciones egipcias, que enmarcan de forma distinta las escenas. Destaca un paralelípedo en madera que incorpora distintas imágenes, o una pirámide dorada que simboliza Egipto, pero que también actúa como elemento clave del drama final de los protagonistas, su muerte.

Fig. 9. Escenografía en Termas de Caracalla para Aída (2019), imagen tomada del Blog, *Un Fotografo in Prima Fila*.

Como aspecto destacado en esta representación se incorporan al escenario algunos elementos, que aluden al contexto de creación de esta ópera de Verdi. Contrastan e interactúan con las escenas del Antiguo Egipto, varios sillones de terciopelo rojo, o una reproducción del palco de Napoleón III en el teatro de la Ópera Garnier de Paris, desde el que el Faraón y Amneris presiden la escena del triunfo.

Según Denis Krief, entrevistado para este artículo, *Aída* es fruto del periodo histórico en el que nace, y se configura como una especie de collage que el autor ha incorporado en esta versión, otorgando protagonismo al marco histórico de creación de la obra, como parte fundamental de su puesta en escena.

La marcha triunfal incluye también algunas banderas, que sustituyen los estandartes egipcios y que vinculan la escena al contexto del *Risorgimento* italiano[56]. Destaca en esta interpretación contemporánea de Krief, el original nexo de unión entre el Antiguo Egipto, marco histórico del argumento; y el momento de creación de la obra, lo que constituye un aspecto innovador al incorporar parte del contexto decimonónico del origen de *Aída*. En este sentido, se introducen las primeras escenografías de Paris de 1881 y de Milán, a través del uso de imágenes de las primeras representaciones de *Aída* en Paris, tomadas de los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia. El marco ideológico del universo Verdiano; se inserta en la ópera como parte determinante del nacimiento mismo de la obra, conjugando una referencia histórica del metateatro. Al margen de los conceptos intrínsecos relacionados con el Antiguo Egipto que el libreto de la ópera

[56] RAPONI (2019), https://www.teatrionline.com/2019/07/aida-denis-krief/, consultado el 8 de Abril de 2020.

incorpora, concluimos con la idea de que esta representación de *Aída* transmite al público una imagen evocadora y reinterpretada de la Antigüedad, incorporando también el contexto histórico que vio nacer la obra.

Figura 10. Banderas contemporáneas en escena (Aída, D. Krief), Termas de Caracalla 2019. Imagen cedida por el archivo del Teatro dell'Opera (Roma), ©: Yasuko Kageyama.

Para esta producción Denis Krief nos indica el uso de distintas fuentes de documentación como catálogos de muestras temporales (por ejemplo del museo de El Louvre, *Egyptomanía*), consulta de varios publicaciones históricas sobre Egipto, destacando a Champollion, junto a distintas obras pictóricas producto del orientalismo de autores como, Jean Lêon Gérôme o Lawrence Alma-Tadema. Krief además, ha acudido a otras fuentes de documentación como distintos estampados y tejidos procedentes de la India del siglo XVI, ha estudiado las creaciones de Mariano Fortuny y Madrazo junto a otras producciones de vestuario actual. Por tanto, el director ha utilizado múltiples recursos culturales, que han contribuido a su puesta en escena de *Aída* en las Termas de Caracalla en 2019. No es la primera vez que D. Krief trata con óperas vinculadas al mundo antiguo, ya lo hizo con *Nabuco* en la Arena de Verona en 2007.

Por último, otro factor determinante en esta *Aída*, es su vinculación directa al espacio arqueológico en el que se representa. Esta asociación se articula como

parte del magnetismo arqueológico en *Aída*, desde sus tempranas representaciones en Egipto o Verona. En palabras de Denis Krief en una entrevista a La Platea[57]:
[…]*Certo non sono più i tempi in cui a Caracalla, per mettere in scena l'antico Egitto si scomodava la fauna africana con elefanti o almeno con i cammelli: la principessa schiava di Menfi, adesso torna tra i ruderi delle terme romane in una veste più dimessa ma non per questo meno suggestiva. D'altronde quando si assiste a un'opera del genere in un contesto simile, a far da padrona più che l'impressione estetica è la Storia.*

4.- *Conclusiones*

A lo largo de este recorrido se ha pretendido definir la proyección y comunicación que de la Antigüedad y de la Arqueología ofrece la ópera *Aída*, a partir del análisis de su origen y de dos de sus representaciones en 2019. El tema de investigación es complejo, a pesar de existir interesantes publicaciones que abordan de una u otra forma el análisis de esta ópera y sus vínculos con la Antigüedad y la Arqueología. Sería necesario aplicar esta perspectiva de estudio a otras muchas representaciones de *Aída*, para así obtener una visión más completa de esta temática. No obstante, pensamos que este trabajo puede contribuir a promover estudios de este tipo en otras producciones, lo que sin duda aportará nuevas evidencias no solo para identificar la articulación entre Arqueología y creación artística, sino también para conocer la forma en la que nuestra sociedad percibe y consume el pasado. Solo un estudio profundo de la ópera *Aída* y todas sus representaciones desde 1871, puede aportarnos la clave de, cómo a través de sus puestas en escena se ha transmitido y transformado la obra original para adaptarla a la sociedad, al público receptor en un momento y en un contexto determinado. Esta es la forma en la que podremos aproximarnos a la pregunta original de cómo esta obra ha contribuido a la creación de nuevas relaciones y percepciones entre el mundo antiguo y la sociedad.

En las dos representaciones de 2019 analizadas, la primera de Aldo Buti y Mario Ceroli (La Fenice, Milán) y la segunda de Denis Krief (Termas de Caracalla, Roma) y considerando las distintas interpretaciones que del libreto original de *Aída* se ofrecen; hemos podido observar que en ambas creaciones existe una aproximación al Antiguo Egipto a través de fuentes comunes de

[57] CIRILLO (2019), https://www.laplatea.it/index.php/teatro/recensioni/4927-alle-terme-di-caracalla-un-nuovo-egitto-dell-aida-apre-la-stagione-estiva.html (16/07/2019), consultado el 12 de Abril de 2020.

documentación. De las entrevistas realizadas a Aldo Buti y a Denis Krief, sabemos que han servido de inspiración en ambas creaciones distintas publicaciones arqueológicas, contemporáneas a la creación de la ópera y firmadas por dos de los "padres de la egiptología": Jean François Champollion o Karl Richard Lepsius. De forma previa a la creación e interpretación artística, ambos creadores coinciden en el acercamiento documental a través de distintos recursos ofrecidos por museos como El Louvre, los museos Vaticanos o el Museo Egipcio de Turín. Otro elemento que contribuye a la identificación inmediata por el espectador de los paisajes de la antigüedad en la ópera, es la incorporación escenográfica de formas geométricas que el público directamente reconoce. Pirámides o esfinges se introducen en ambas representaciones como un nexo de unión entre presente y pasado, como tantas veces se ha hecho en ópera desde el siglo XIX, incluso para representar paisajes de Babilonia. Se persigue por tanto, introducir en la escenografía la remisión conceptual a monumentos y espacios antiguos, a partir de formas geométricas y elementos de arquitectura efímera alusivos a los paisajes arqueológicos del Nilo.

Por último, es importante reflexionar sobre la estrecha vinculación de esta ópera con los escenarios arqueológicos más monumentales, lo que pensamos ha construido una memoria colectiva de la obra que establece inmediatamente su asociación a la Arqueología y al Antiguo Egipto, alimentando los clichés y lugares comunes que la Egiptomanía proyecta.

Este tipo de estudio plantea la necesidad de reconocer que puede que haya llegado el momento de potenciar la ampliación de las fronteras de la ciencia arqueológica y redescubrirla en sus formas de consumo social. Nuevos enfoques en el análisis de la Arqueología con mayor perspectiva desde la inter-sectorialidad y transdisciplinareidad. Seguramente estableceríamos nuevas vías de comunicación entre la disciplina y el público, ampliando el impacto de nuestras investigaciones y estudios a partir de la incorporación de las formas de consumo y experiencias relativas con el pasado, en nuestro entorno actual.

Quizá únicamente en su creación y primera representación en El Cairo, podríamos reconocer en esta *Aída* de Mariette un verdadero diorama histórico musical, un brillante recurso museográfico. La obra en su larga trayectoria ha sido cambiada y adaptada ilustrando una amplia variedad de matices, interpretaciones y escenarios. A pesar de representarse en ciertas ocasiones despojada de su memoria arqueológica, *Aída* consigue conectar automáticamente con la Antigüedad, aunque sea simplemente por su ausencia.

Bibliografía

ABDOUN 1971
S. Abdoun, *Genesi dell'Aida*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani» 4, Parma.

ANTONUCCI 2019
S. Antonucci, *Denis Krief. La mía Aida a Caracalla, una mata-hari tra le pirámide,* https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/teatro/denis_krief_la_mia_aida_a_caracalla_una_mata_hari_tra_le_piramidi-4590369.html, (consultado el 20 de abril de 2020).

ASSMANN 2004
J. Assmann, *Prólogo*, En M. Karenga, *Maat. The Moral Ideal in Ancient Egypt. A Study in Classical African Ethics,* Routeledge, Londres y Nueva York.

BUSCH 1978
H. Busch, *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

CIRILLO 2019
F. Cirillo, *Alle terme di Caracalla un nuovo Egitto dell`Aida apre la stagione estiva*, «La Platea Rivista di cultura teatrale».
https://www.laplatea.it/index.php/teatro/recensioni/4927-alle-terme-di-caracalla-un-nuovo-egitto-dell-aida-apre-la-stagione-estiva.html, (consultado el 12 de Abril de 2020).

DELLA SETA 1991
F. Della Seta, *"O cieli azzurri": Exoticism and Dramatic discourse in Aida*, «Cambridge Opera Journal» 3.1, 49-62.

DEWATCHER 2004
M. Dewatcher, *L'Ègipte et l'opéra. Un immaginaire et ses interprètes de Jean Baptiste Lully à Philip Glass*, 1677-1983, Le Capucin, Carcasonne.

GIANNARELLI 2019
R. Giannarelli, *Prima della prima*, https://www.raiplay.it/video/2019/06/Prima-della-Prima-2019---Pt6-91649ff7-e206-4858-8c42-b50ce4f2baf6.html, (consultado el 21 de Abril de 2020).

GUIDICIANDREA 2019
F. Guidiciandrea, *Aida apre la stagione alle Terme di Caracalla*, «GB Opera Magazine», https://www.gbopera.it/2019/07/aida-apre-la-stagione-alle-terme-di-caracalla/,
(Consultado el 20 de Abril de 2020).

HUMBERT 1976
J.M. Humbert, *À propos de légyptomanie dans l`oeuvre de Verdi: Atribution à Auguste Mariette d`un scénario anonyme de l`opéra Aïda*, «Revue de Musicologie» LXII.2, 229-256.

HUMBERT 1985
J.M. Humbert, *Mariette Pacha and Verdi`s Aïda*, «Antiquity» LIX, 101-104.

HUMBERT 2002
J.M. Humbert, *Les Expositions universelles de 1867 et 1878 et la création d'Äida: l`image de l`Égypte transmise par Auguste Mariette*, en D. Panzac et A. Raymond (éds.), *La France & l'Égypte a l'époque des vice-rois 1805-1882*, «*Cahiers des Annales islamologiques*» 22, 289-309.

HUMBERT 2003
J.M. Humbert, *How to stage Aida?* En S. Mc.Donald & M. Rice (eds.), *Consuming Ancient Egypt,* Left Coast Press, Walnut Creek, California, 47-62.

HUMBERT 2012a
J.M. Humbert, *Aida de l`Archeologie à l`Égyptomanie*, «*L`Avant-Scène Opéra*» 268, 70-77.

HUMBERT 2012b
J.M. Humbert, *Mettre en scène AIDA, Péplum égyptisant ou drame intemporal?,* «L'Avant-Scène Opéra» 268, 92-99.

HUMBERT 2013
J.M. Humbert, *Aida un Opéra Égyptien?*, "*Aida, Verdi"*, Opera National de Paris, 49-55.

HUMBERT 2016
J.M. Humbert, *Ancient Egypt on stage from Bonaparte´s military campaign up to the present time*, «Journal of Ancient Egypt Interconnections» 8, 26-48.

IANELLO 2019
N. Ianello, *Dopo otto anni ritorna Aida alle Terme di Caracalla*, http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/Dopo-otto-anni-ritorna-Aida-alle-Terme-di-Caracalla-b8ac7e12-aa4c-41dd-b8ec-2534bd6e5337.html, (consultado el 20 de abril de 2020).

LOCKE 2005
R.P. Locke, *Beyond the Exotic: How 'Eastern' is Aida*, «Cambridge Opera Journal» 17, 105-139.

LOCKE 2006
R.P. Locke, *Aida and Nine Readings of Empire*, «Nineteenth-Century Music Review» 3.1, 45-72.

NADALI 2010
D. Nadali, *L'Árcheologia di Nabucco: l'Oriente antico in scena*, «Studi Verdiani» 22, 73-87.

NADALI 2013
D. Nadali, *Invented Space: Discovering Near Eastern Architecture through Imaginery Reprsentations and Constructions*. En L. Feliù, J. Llop, A. Millet Albà and J. Sanmartín (eds.), *Time and History in the Ancient Near East: Proceedings of the 56th Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona*, Eisenbrauns: Winona Lake, Indiana, 391-404.

NADALI 2015
D. Nadali, *Looking at music: the representation of the Ancient Near East between fiction and reality in the age of orientalism*, «Ikonografía» 3, 35-43.

NADALI 2018
D. Nadali, *Su! Del Nilo al sacro lido: Note sulla realtà ed i fraintendimenti di Aida*, en A. Vacca, S. Pizzimenti y M.G. Micale (eds.), *A Oriente del Delta, Scritti sull`Egitto ed il Vicino Oriente antico in onore di Gabriella Scandone Matthiae*, «CMAO» XVIIII, 423-437.

ÓPERA DI ROMA 2019
Caracalla MMXIX, Aída https://www.youtube.com/watch?v=4OVFDruXXS0, (consultado el 20 de Abril de 2020).

PÉREZ ARROYO 2015
R. Pérez Arroyo, *La estética del Antiguo Egipto en las Artes Escénicas Europeas entre 1593 y 1819: 77 nuevos títulos y versiones (Primera parte)*, «Boletín de la Asociación Española de Egiptología» 24, 133-156.

PÉREZ ARROYO 2016
R. Pérez Arroyo, *La estética del Antiguo Egipto en las Artes Escénicas Europeas entre 1820 y 2000: 19 nuevos títulos y versiones (Segunda parte)*, «Boletín de la Asociación Española de Egiptología» 25, 63-88.

PÉREZ ARROYO 2017
R. Pérez Arroyo, *La estética del Antiguo Egipto en las Artes Escénicas Europeas: El Egipto bíblico y la novela oriental entre 1725 y 1992: 49 nuevos títulos y versiones (Tercera parte)*, «Boletín de la Asociación Española de Egiptología» 26, 111-142.

RAPONI 2019
F. Raponi, *Terme di Caracalla 2019, L' Aida intimista di Denis Krief*, «Teatro On-line», https://www.teatrionline.com/2019/07/aida-denis-krief/, (consultado el 8 de Abril de 2020).

REGGIANI 2013
F. Reggiani, *Il teatro alle Terme di Caracalla*, en G. Donini y R. Ottaviani (eds.), *Allestire l´Antico, Un progetto per le terme di Caracalla*, Quodlibet, Roma, 148-155.

RIEFENSTAHL 1973
L. Riefenstahl, *The Last of Nuba*, Harper & Row Publishers, New York.

SAID 1996
E.W. Said, *El imperio en acción: Aída de Verdi*, en E. Said, *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 185-216.

SEVILLA CUEVA 2001
C. Sevilla Cueva, *Egipto y España en la música. El caso de Aída y la Corte del Faraón,* «ISIMU», Estudios interdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto, serie II, vol. I , 355-378.

TOMMASI MORESCHINI 2011
C.O. Tommasi Moreschini, *"Immenso Ptah. Verdi tran antichità e patriottismo*, «Paideia» LXVI, 339-363.

WILD 1994
N. Wild, L*'Égypte á l'Opéra, Egyptomania*, en J.M Humbert, M. Pantazzi y Ch. Xiegher, *L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Catalogue d'exposition, Paris: Réunion des musées nationaux, Ottawa, Musée des Beaux Arts du Canada, 392-396.

WILD 1996
N. Wild, *Eugène Lacoste et la premiere d'Aida a l'Opéra de Paris*, en *L' Égyptomania à l'épreuve de l`archéologie.* Actes du Colloque (Musee du Louvre, Paris, 1994). Paris.