

■ Article]

ENTREMONS. UPF JOURNAL OF WORLD HISTORY

Universitat Pompeu Fabra | Barcelona

Número 8 (juny 2016)

www.entremons.org

La “Marcha triunfal” europea sobre egipto

Asier ODRIUZOLA OTAMENDI

Universitat Pompeu Fabra

asierod@gmail.com

Resumen

El objetivo del presente trabajo consiste en ver cómo la imagen del Antiguo Egipto se basa en un estereotipo exótico hecho por y para Europa. A través de un estudio de caso, la ópera *Aída* de Verdi (1871), se subrayan las raíces orientalistas del imaginario decimonónico de la civilización egipcia. En concreto, se presta especial atención a las circunstancias que motivaron la composición de la obra, a los medios utilizados para su montaje (centrándonos en la *Description de l'Égypte*), al análisis del argumento y, finalmente, a las reacciones suscitadas tras su *première* en el Palais Garnier de París.

Palabras clave

orientalismo, *Aída*, exotismo, ópera, cultura, imperialismo

Abstract

The main objective of this essay is to see how the image of the Ancient Egypt is a result of an exotic stereotype made by and for Europe. Taking Verdi's *Aida* (1871) as a case-study, the orientalist roots of this imaginary will be highlighted. We will pay special attention to the circumstances that motivated the composition of the opera, to the means used for its performance (focusing on *Description de l'Égypte*), to the analysis of its plot, and the reactions generated after its *première* in the Palais Garnier in Paris.

Keywords

orientalism, *Aida*, exoticism, opera, culture, imperialism

Introducción

La Marcha triunfal del segundo acto de la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi (1871) aporta varias pistas sobre la mentalidad europea respecto al Antiguo Egipto. Radamés, el general del ejército del faraón, vuelve victorioso de su campaña contra Etiopía y el pueblo lo recibe al son de una solemne música, loando al clemente egipcio que los libera de la amenaza de los bárbaros etíopes. La Marcha triunfal es, en efecto, una marcha: no solo musicalmente, sino también metafóricamente. Y es que la idea del Antiguo Egipto era una imagen edulcorada, deudora de las aspiraciones y expectativas culturales de la época. Se trataba, por tanto, de un Egipto imaginado, entendido y reproducido a través de un prisma intelectual heredado de las *luces* de la Ilustración y aderezado por las ensoñaciones del Romanticismo.

Buena muestra de ello son las representaciones de *Aída*. Desde su estreno en El Cairo en 1871 las puestas en escena de las producciones posteriores, por norma general, coinciden en reproducir un imaginario homogéneo: decorados fastuosos, vestuario vistoso, danzas sensuales y marchas imponentes. Salvo raras excepciones, los montajes de *Aída* se caracterizan por escenificar un imaginario repleto de *pharaonades* mediante un despliegue de *pompa y circunstancia* que, si bien siempre gusta al público y llena los teatros, encierran a la ópera dentro de unos rígidos límites estéticos, perpetuando así la tipificación decimonónica del Antiguo Egipto.

La publicación de varias obras de referencia ha supuesto un giro de gran calado en el estudio de Oriente y, especialmente, de las relaciones entre Oriente y Occidente. Entre ellas destacan los estudios de Edward W. Said,¹ los cuales ponen de manifiesto la necesidad de abordar la cuestión de la construcción orientalista y pervivencia del mito del Antiguo Egipto desde una perspectiva que no descuide las motivaciones políticas e ideológicas que impulsaron la empresa imperialista europea del siglo XIX. Este estudio se inscribe dentro de la línea marcada por estos trabajos, aunque también desea incluir en el debate otros elementos culturales y sociales como el análisis de las puestas en escena y la recepción de la ópera.

De esta manera, se pretende estudiar cómo la visión decimonónica del Antiguo Egipto era una construcción hecha por y para Europa; una visión que, pese a los años, permanece anclado en el imaginario cultural occidental. En efecto, *Aída* constituye un caso interesante, ya sea por las circunstancias de su composición, los medios utilizados para *crear* la ópera,² las propias características de la obra

¹ Edward W. Said, *Orientalismo* (Madrid: Libertarias, 1990); E. W. Said, *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Anagrama, 1996).

² La elección de una ópera para este estudio se debe tanto a su naturaleza multidisciplinar (abarca diferentes artes: teatro, pintura, música) como, sobre todo, a la significación social y política que

(argumento, decorados, vestuario) e incluso por las reacciones posteriores a su estreno (tanto en el momento de su estreno como en la actualidad).

La posesión de lo exótico: la Description de l'Égypte

Mucho se ha escrito sobre Egipto y sobre las riquezas que posee, y mucho se ha hablado también sobre su historia y su civilización. Los tesoros arqueológicos que guarda han generado una fascinación excepcional tanto en ávidos lectores de novelas como en afamados académicos. Al igual que ocurría con otros lugares de Oriente, Egipto era visto como un lugar remoto, misterioso y extrañamente magnético.³ De ahí que no sorprenda el inusitado interés que suscitó entre tantos estudiosos y viajeros europeos que, sedientos de aventuras y nuevas experiencias, no dudaron en embarcarse en su particular periplo oriental en busca de las historias que habían leído en el salón de su casa.⁴ No obstante, tal como advirtiera en su día Edward W. Said, estos peregrinos “*hacían planes, proyectos, imaginaban y reflexionaban sobre lugares que estaban principalmente en su mente*”,⁵ lo que daba a pie a una concepción “orientalista” de Oriente.⁶

Se trataba de una visión heredada de la Ilustración, como señala Martin Bernal en su obra *Black Athena*. Según él, durante el siglo XVIII se produjo un importante giro historiográfico: en concreto, el paso de un Modelo Antiguo, el cual subrayaba la importancia del legado egipcio en el conocimiento griego (y por ende, europeo) a otro, el Ario, que subestimaba esta aportación del Antiguo Egipto y colocaba en la posición referencial que éste ocupaba a Grecia. La evolución hacia este nuevo modelo historiográfico estuvo motivada por una reinterpretación de la civilización egipcia, en la que subyacían aspectos como la imperante cosmovisión cristiana, un racismo feroz, una cada vez más poderosa idea del Progreso y, por último, un incipiente espíritu romántico.⁷ Elementos que contribuyeron al asentamiento, ya en

posee para con la cultura burguesa decimonónica. Peter Gay, *The Bourgeois Experience IV, The Naked Heart* (New York: Oxford University Press, 1985), 11-35; Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Siglo XXI, 2014), 298-312.

³ No en vano, el exotismo ha ocupado un lugar preponderante dentro de la cultura occidental, desde la literatura hasta la música: Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme* (París: Dunot, 1992); Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle* (París: Fayard, 1997).

⁴ Derek Gregory, “Between the Book and the Lamp: Imaginative Geographies of Egypt, 1849-50”, *Transactions of the Institute of British Geographers* 20-1 (1995), 29-57.

⁵ Said, *Orientalismo*, 209.

⁶ Hago mía la definición que formula Said sobre el concepto de “orientalismo”: “*un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa occidental*” que “*expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales*”. *Ibid.*, 19-20.

⁷ Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (Londres: Vintage, 1991), 204.

el siglo XIX, de la empresa imperialista moderna aupado por una conciencia de superioridad moral y técnica de Europa sobre el resto de territorios no-europeos.

La contraposición de Occidente y Oriente se acentuó en la medida que se subrayaban las raíces griegas de Europa, lo cual implicaba una no-asunción del legado egipcio en la cultura griega. Egipto se interpretaba como poseedor de rasgos opuestos a la Ilustración (estancamiento y cerrazón intelectual, inmovilismo político, fanatismo religioso, corrupción pasional), mientras que Grecia era el epítome de la racionalidad y moderación ilustrada. El divorcio entre ambas civilizaciones se consumaba, al tiempo que la distancia intelectual respecto a Egipto se agrandaba.

La clave radicaba en la manera de acercarse a Egipto. Se partía de un planteamiento que interpretaba Egipto como un objeto exótico,⁸ como un Otro ajeno a Europa, como dos espacios contradictorios.⁹ La manera de ver, pensar y escribir sobre Egipto se ajustaba a unas premisas que, volviendo a las palabras de Said, establecían tácitamente *“una diferencia entre lo occidental y lo nativo tan integral y tan ajustable que hace que cualquier modificación sea imposible”*.¹⁰ Era una idea reduccionista y determinista que convertía su *Otherness* en esencial (permanente e invariable) y recluía este supuesto carácter diferencial a la inmutabilidad.¹¹ El conocimiento del uno sobre el otro se realizaría, así, mediante lo que Tzvetan Todorov ha denominado como “experiencia exótica”, la cual buscaría, en última instancia, “preservar la alteridad”:

“The point of departure for the exotic experience is the same as for any perception: the identification of the object. However, as a next step the habitual process of assimilation (of the Other) and of accommodation (of oneself) must be blocked, and that object must be maintained as different from the subject; the priceless alterity of the Other must be preserved”.¹²

⁸ Tomo la definición de “exótico” que recoge la Real Academia Española en el DRAE: *“extranjero o procedente de un país o lugar lejanos y percibidos como muy distintos del propio”*. La palabra estaría compuesta por la raíz “exo” (del griego: “fuera, del exterior”) y el sufijo *-tikos* (relacionado a).

⁹ Moura, *Lire l'exotisme*, 9.

¹⁰ Said, *Cultura e imperialismo*, 184.

¹¹ Jean-François Staszak, “Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII^e – XXI^e siècles)”, *Annales de Géographie* 660-661 (2008/2), 130.

¹² Tzvetan Todorov, *On Human Diversity. Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 328.

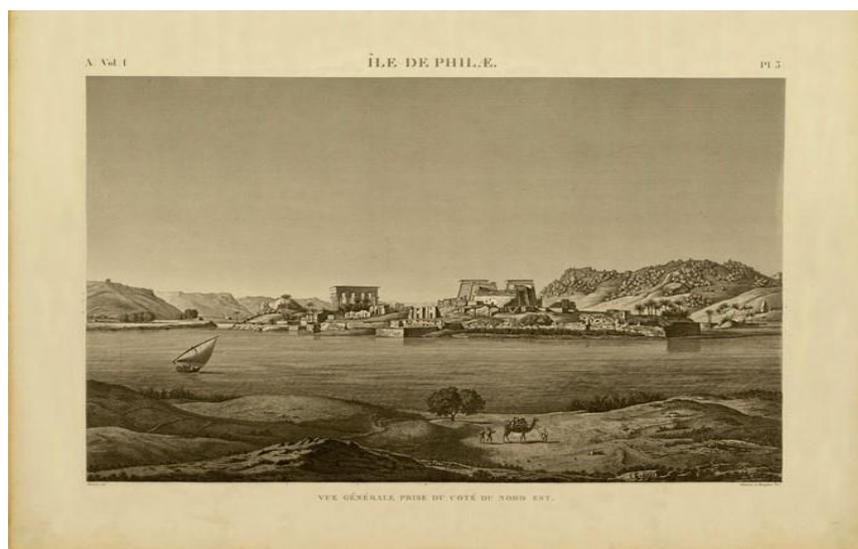


Fig. 1: *Île de Philæ*. (Pie de página: *Vue générale prise du côté du Nord-Est*). Ilustración de la isla de File. (Fuente: *Description de l'Égypte, Antiquités I, pl. 3*).

La *Description de l'Égypte*, realizada a comienzos del siglo XIX y publicada por primera vez en 1809, constituye un interesante caso de esta visión exótica de Egipto.¹³ Se trata de la primera gran obra que narra la expedición napoleónica al país africano y en cuya elaboración participó un amplio contingente de estudiosos franceses, entre quienes se encontraban arqueólogos, cartógrafos, astrónomos, botánicos, zoólogos, ingenieros, geógrafos, historiadores y hasta químicos.¹⁴ La realización de una obra semejante (tan monumental como la propia expedición),¹⁵ si bien pretendía acercar la cultura y la historia de Egipto a los europeos, no puede desprenderse de una fuerte carga política. Si Egipto era un objeto exótico, una alteridad europea, el enfoque investigador de los “descriptores” se basaba en una epistemología de tinte casi voyerista, fundiendo en su análisis deseos “de ver, de saber y de poder”.¹⁶ Un planteamiento que permitiese tomar posesión de Egipto,¹⁷ no ya solo físicamente, sino intelectualmente.¹⁸ Buena parte de los intelectuales

¹³ Said lo tilda de “escenario” o “decorado” del orientalismo. Said, *Orientalismo*, 66.

¹⁴ Concretamente, un total de 151 científicos viajaban en la expedición. Una cifra que da una idea de la monumentalidad de la empresa napoleónica: además de ellos, los cerca de doscientos navíos franceses llevaron a Egipto a otros 300 civiles y unos cuarenta mil soldados. Charles Coulston & Michel Dewachter, *Monuments of Egypt, the Napoleonic Edition. The Complete Archaeological Plates* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 5.

¹⁵ En total, toda la obra de la *Description* comprende 23 volúmenes, dos atlas, 837 grabados y más de 3.000 ilustraciones.

¹⁶ Staszak, “Danse exotique”, 140.

¹⁷ Anne Godlewski, “Map, Text and Image. The Mentality of Enlightened Conquerors: A New Look at the Description de l'Égypte”, *Transactions of the Institute of British Geographers* 20-1 (1995), 14.

¹⁸ Said, *Orientalismo*, 115.

franceses que participaron en la expedición napoleónica compartían un ideal de cariz mesiánico en lo tocante a las relaciones entre Europa y el resto de territorios no-europeos. No sorprende, por tanto, que el Imperio Otomano estuviera considerado como la antítesis de lo que representaba Francia.¹⁹ Egipto, a la sazón dominio de los otomanos, se encontraba bajo el despótico yugo de los turcos y Francia se encontraba en posición de (y en el deber de, se podría añadir) “liberarlos”. No en vano, el matemático Jean-Baptiste Fourier, en el *Préface historique* de la *Description*, argumentaba que la situación de atraso y dejadez que sufría Egipto se debía a la influencia negativa que infligía el despotismo otomano. La expedición se ejecutó en clave redentora y hasta cierto punto paternalista, ya que los franceses pretendían recuperar o restaurar la antigua gloria de la civilización egipcia: “*Indépendamment de cette description naturelle et historique de l'Égypte, le séjour des Français dans ce pays aurait procuré les avantages les plus désirables*”.²⁰ Ventajas entre las que se contaban mejoras económicas,²¹ agrarias y también culturales (pues serían los franceses quienes se encargarían del estudio y posterior conservación del patrimonio histórico). En fin, un progreso que sólo ellos podían proporcionar,²² y mediante el cual Francia acometía su *mission civilisatrice*.

En tanto resumen y descripción de la expedición francesa a Egipto, la *Description* es un producto de la mentalidad orientalista europea. La labor de los científicos franceses ofrece un modelo visual de Egipto que sembró el campo para futuras obras, desde otras “descripciones” similares como la *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* (1835) de Champollion hasta multitud de novelas, pinturas o composiciones musicales. El camino hacia la cosificación de Egipto ya se había recorrido: se había convertido en un producto exótico, accesible y consumible por el público europeo.²³

Aída o el “Imperio en acción”

Estudiar la relación entre cultura e imperialismo ocuparía un lugar mucho mayor de las limitaciones físicas que ofrece este estudio. Se trata, además, de un tema magistralmente trabajado por Edward W. Said, cuyas aportaciones son esenciales para este trabajo. Y es que, como bien se señala en su obra *Cultura e imperialismo* (1996) “*la cultura es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e*

¹⁹ Henry Laurens, *L'expédition d'Égypte, 1798-1801* (París: Armand Colin, 1989), 14-21.

²⁰ Jean-Baptiste Fourier, “Préface historique” en *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* (París: Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, 1821), CXLVI.

²¹ Fourier menciona la voluntad de construir un canal “*destiné à faire communiquer les deux mers*”: el futuro Canal de Suez. *Ibid.*, CXLVII.

²² *Ibid.*, V.

²³ Es lo que Mitchell denomina como el *enframing* de Egipto: su “enmarcación” como “objeto legible”. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 33.

ideológicas”.²⁴ Precisamente, la cultura europea mostró una faceta realmente desenfadada respecto a la política imperialista, pues en cierta medida contribuyó “a completar la adquisición imperial de los territorios de África a lo largo del siglo XIX”.²⁵ Ya se ha visto cómo la *Description de l'Égypte* guarda una relación prácticamente orgánica con la empresa imperialista, pero su sombra se alarga más allá de los inicios del siglo XIX en el que fue publicada: *Aída* es un buen ejemplo de ello.

Antes de entrar a analizar la ópera, conviene hacer una apreciación. Al hablar de una obra exótica (o que una obra recuerda a un imaginario exótico), no es que la propia obra en sí sea exótica, sino que es el receptor quien la interpreta como tal. La cuestión, por tanto, no radica tanto en la naturaleza intrínsecamente exótica de una melodía, de un decorado, de un vestido o de una danza, sino en las circunstancias que hacen posible su percepción como exóticos. El musicólogo norteamericano Ralph P. Locke afirma que:

“Exoticism arises, for both the makers and users of art, as soon as a work plays upon what we know (or ‘know’) about some real yet distinctively ‘Other’ place and the people that inhabit it. (...) We (including composer, librettist, and performers) set up a screen of human believability – anchored by concrete references to a place that really exists (or once existed) – on which we can then project our wildest scenarios, however atypical they may be of, or even how impossible they would be in, the real location in question. (...) Then the fantasy can begin”.²⁶

Aída, en tanto ópera “egipcia”, comienza a evocar el imaginario “egipcio” en el espectador desde incluso antes de la representación: cualquier potencial asistente a una función sabe qué va a ver o, cuanto menos, lo intuye. Genera unas expectativas y es consciente que lo que escuchará y verá, pese a ser una ficción, es una representación de un lugar y un tiempo imaginado antes, durante y después de la obra: una “*rêverie du lointain*”.²⁷ Como se verá a continuación, *Aída* es un interesante ejemplo de “ópera (percibida como) exótica”.

Se trata de una de las óperas más conocidas, representadas y exitosas de su compositor, el italiano Giuseppe Verdi (1813-1901).²⁸ Pero también es uno de los

²⁴ Said, *Cultura e imperialismo*, 14.

²⁵ Ibid., 15.

²⁶ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 69.

²⁷ Moura, *Lire l'exotisme*, 25.

²⁸ Desde su estreno en El Cairo el 24 de diciembre de 1871, y de su *première* europea en el Teatro alla Scala de Milán un año más tarde, se ha instalado cómodamente en el repertorio operístico internacional. Es la ópera que más veces se ha representado en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona: un total de 442 veces desde 1877.

mejores ejemplos artísticos donde se puede ver al “*Imperio en acción*”.²⁹ La expresión que emplea Said otorga a la obra una connotación política, no tanto porque posea referencias explícitamente imperialistas,³⁰ sino porque constituye un ejemplo paradigmático de la estrecha relación entre cultura e imperialismo, pues “*forma parte*” de él.

Una buena forma para empezar el análisis de la ópera “egipcia” *Aída* sería conocer las circunstancias que motivaron su composición. Y es que, en honor a la verdad, Verdi ni era egiptólogo ni había mostrado nunca un especial interés por Egipto antes de recibir el encargo de componer *Aída*. Su ignorancia sobre la historia y la cultura del Antiguo Egipto le llevó a necesitar de los conocimientos del famoso egiptólogo francés Auguste Mariette (1821-1881).³¹ Verdi compuso la música, pero no fue más allá, ya que no influyó demasiado en la creación del argumento de la obra; fue Mariette, junto con la ayuda del director teatral y libretista francés Camille du Locle (1832-1903),³² quien llevó a cabo esta tarea. Sin duda, su talento natural por la narración y la afición por la literatura facilitaron la labor.³³ Pero el trabajo de Mariette trascendió lo estrictamente literario: además de encargarse del argumento, el egiptólogo se dedicó a diseñar los decorados y hasta el vestuario de la ópera, para lo cual no solo empleó su vasta sabiduría sobre el Antiguo Egipto, sino que también tuvo como referencia la *Description*.³⁴ Mariette era egiptólogo, y como recuerda Said “*la egiptología es egiptología, no Egipto*”.³⁵ La imagen que presenta el argumento de *Aída* es una construcción ideológica por Mariette, quien se tomó varias libertades

²⁹ Said, *Cultura e imperialismo*, 185.

³⁰ No es que *Aída* (como cualquier otra ópera de Verdi) tenga una naturaleza política, sino que establece “*a musical universe in which political discourse makes some sort of artistic sense*”. Paul Robinson, *Opera & Ideas* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 162.

³¹ La pasión de Mariette (París, 1821 – El Cairo, 1881) por Egipto surgió en su juventud, cuando quedó fascinado por las ilustraciones que un primo suyo, Nestor L’Hote, realizó durante la expedición franco-toscana a Egipto comandada por Champollion (discípulo de Fourier) en 1828. Tanto Mariette como Champollion, considerados los “padres” de la egiptología, estudiaron pormenorizadamente la *Description*. En Gilles Lambert, *El guardián del desierto* (Buenos Aires: Vergara, 1997), 42-50.

³² Además de en *Aída*, Locle participó en el montaje y redacción de los libretos de *Don Carlos* (1867, de nuevo con música de Verdi), *Carmen* (Bizet, 1875) y *Sigurd* (1884) y *Salammbó* (1890, basada en la novela homónima de Flaubert) de Ernest Reyer. Fue, asimismo, un personaje central dentro del mundo operístico francés, siendo co-director de la Opéra-Comique de París entre 1870 y 1876.

³³ Antes de convertirse en egiptólogo, Mariette había sido articulista y escritor. Lambert, *El guardián*, 43. Véase también: Brian Fagan, *El saqueo del Nilo. Ladrones de tumbas, turistas y arqueólogos en Egipto* (Barcelona: Crítica, 2005), 219.

³⁴ Paul Robinson, “Is Aida an Orientalist Opera?”, cap. 9 en *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 158.

³⁵ Said, *Cultura e imperialismo*, 195. La egiptología “científica” (también en su vertiente arqueológica) habría contribuido a una “apropiación” material e intelectual del legado egipcio, véase: Paul Sedra, “Imagining an Imperial Race: Egyptology in the Service of Empire”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 24-1 (2004), 249-259.

históricas en aras de articular una trama más lograda, espectacular y exótica. Era una forma de “transmutar” la realidad: transportar los elementos antiguos a equivalentes contemporáneos. Sirvan como prueba las propias palabras del egiptólogo: “*Le scénario est de moi, c’est-à-dire que j’en ai conçu le plan, que j’en ai réglé toutes les scènes et que l’opéra, dans son essence, est sorti de mon sac*”.³⁶

Pero Mariette no fue el único que contribuyó a idear la ópera. El encargo de componerla era del *khedive* de Egipto Ismail Pachá (1830-1895), quien deseaba una obra “*purement antique et égyptien*”.³⁷ El virrey egipcio sentía una especial admiración por la cultura occidental, de ahí su obsesión por convertir Egipto en un país al estilo occidental: Ismail “*no sólo pensaba en canales y ferrocarriles, sino en un París-sobre-el-Nilo (...). El Cairo tendría sus ‘grands boulevards’, su Bolsa, sus teatros, su ópera*”.³⁸ Sus esfuerzos por modernizar Egipto no se centraron únicamente en la construcción del Canal de Suez (terminado en 1869), sino que también se dirigieron a “europeizar” el país. Durante su gobierno se asentó en El Cairo una nutrida comunidad de europeos, por lo que Ismail decidió acogerlos debidamente, y a tal efecto no dudó en adaptar las calles de la capital a su gusto. Dentro de este ambicioso plan se incluía la construcción de un teatro de ópera, inaugurado en 1861 con la representación de otra ópera de Verdi, *Rigoletto*, y el mismo lugar donde tuvo su estreno absoluto en 1871 *Aída*.

Y así como El Cairo de Ismail trataba de gustar a los europeos, *Aída* no fue menos. El argumento va en línea con las preferencias estéticas del momento: *Aída* narra una historia de amores (correspondidos y no correspondidos) entre el general egipcio Radamés y la esclava etíope Aída, y entre Radamés y la hija del Rey, Amneris (a su vez ama de Aída). En este triángulo intervienen otros agentes que influyen de manera determinante en el desenlace amoroso. El principal elemento conflictivo o de ruptura es el ataque militar de Etiopía contra Egipto,³⁹ factor cataliza todas las emociones que se presentan al principio, sobre todo, en el triángulo amoroso de Radamés, Amneris y Aída.

La guerra los sitúa ante un difícil dilema al que, obligatoria e inevitablemente, deben enfrentarse. Aída encarna a la esclava etíope bárbara, pero se muestra con un carácter débil. Su fragilidad se enfatiza cuando se encuentra ante una complejísima disyuntiva: elegir entre el amor por Radamés o el amor por su patria y su familia,

³⁶ Citado en Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle, II* (París: Bibliothèque Nationale, 1993), 264.

³⁷ Ibid.

³⁸ Said, *Cultura e imperialismo*, 209.

³⁹ Fabrizio Della Seta & Arthur Groos, “O cieli azzurri”: Exoticism and Dramatic Discourse in ‘Aida’”, *Cambridge Opera Journal* 3-1 (1991), 52.

como bien se puede ver en el dueto entre Aída y Amonasro (su padre, rey de Etiopía) en el tercer acto.⁴⁰ Aída, que se muestra siempre como un personaje dependiente y al albur de un poder o fuerza mayor (su padre, Radamés, o su ama Amneris), tratará de encontrar una solución intermedia: huir con Radamés. Una opción que éste rechazará, ya que esto le convertiría en un desertor. De esta manera, Radamés, valiente soldado y hombre íntegro, se ve en la necesidad de tomar una decisión trascendental entre su amor por Aída – lo que implica huir con ella y convertirse en un traidor – o su fidelidad a Egipto – lo que supone renunciar a su amor por Aída y aceptar la voluntad del Rey de contraer matrimonio con Amneris. El caso de esta última, por su parte, es realmente interesante. Se enfrenta infructuosamente a Aída por el amor de Radamés, algo que la contraría y le provoca una ciega envidia que, lejos de ayudarle a conseguir sus objetivos, al final se vuelve contra ella misma. El principal atractivo de Amneris sería el cambio que experimenta su personaje: su actitud despótica, su egoísmo y hasta su crueldad del principio (no hay más que ver el trato arbitrario que le dispensa a su esclava Aída) se torna en un profundo arrepentimiento por su egocéntrica actitud, amén de un odio visceral contra los sacerdotes por condenar a su amado, aun habiendo éste resultado victorioso en la guerra contra los etíopes.

En paralelo a este trío protagonista se encuentran los otros tres personajes de la obra: el sumo sacerdote Ramfis, Amonasro y el Rey. Si bien tienen un carácter secundario, su presencia en la trama es determinante. A diferencia del trío principal, éstos no tienen que enfrentarse a ningún dilema y su función en la obra es totalmente estática: precisamente, su atractivo reside en este estatismo o parálisis. Ramfis encarna al poder sagrado de Egipto: es el intermediario entre el mundo de los mortales y el de los dioses, por lo que su palabra es la voz de estos últimos; es él quien realmente toma las decisiones. El Rey tiene una presencia casi testimonial en la obra: es el padre de Amneris, y aparece siempre en momentos solemnes; no obstante, no deja de ser un elemento central, en la medida que es la personificación del poder absoluto de Egipto. Finalmente, Amonasro, rey de Etiopía y padre de Aída, encarna a una figura prototípica del “rey bárbaro” tanto por su apariencia física (como Aída, es negro y viste de manera más primitiva que los egipcios) como por su personalidad “salvaje” (violento, rudo; incluso en el tercer acto no duda en extorsionar a su propia hija).

Si bien la obra no parece más que otra historia de amor entre tres personajes que ven cómo las circunstancias impiden que sean enteramente felices, *Aída* deja

⁴⁰ Dueto “*O patria mia*”, donde Aída recuerda las bellas tierras de su niñez y la desgracia de no poder volver a verlas. Su padre, Amonasro, acusa a su hija de haber traicionado a su patria por el amor de un egipcio, el mismo pueblo enemigo que arrasó Etiopía en el pasado.

entrever algo más. Ralph P. Locke sostiene que la ópera de Verdi cumple con los parámetros habituales de la “ópera oriental”,⁴¹ es decir, un esquema argumental donde abundan los mensajes sobre “Ellos”, especialmente a la hora de contrastar “Ellos” con “Nosotros”:

*“Young, tolerant, brave, possibly naive or selfish, white-European tenor-hero intrudes (at risk of disloyalty to his own people and to colonialist ethic, with which he is identified) into mysterious, brown- or (less often) black-skinned colonized territory represented by female dancers of irresistible allure and by deeply affectionate, sensitive lyric soprano, thereby incurring wrath or brutal, intransigent priest or tribal chieftain (bass or sometimes baritone) and latter’s blindly obedient chorus of male savages”.*⁴²

Mediante este paradigma argumental se persigue, en cierta manera, crear un vínculo entre el protagonista (generalmente, masculino) y el espectador europeo (u occidental), de manera que el segundo se sienta identificado con el primero. Es frecuente, de hecho, que las características que definen a este personaje coincidan con los rasgos del público,⁴³ ya sean sociales (conducta, procedencia) o incluso raciales. Esta identificación conllevaría, de manera inherente, una “alterización” de los elementos considerados no-propios (es decir, pertenecientes al Otro).⁴⁴

De esta manera, Radamés, el “tenor-hero” de *Aída*, encajaría dentro del “modelo europeo”: pese a su tono de piel,⁴⁵ encarna al valiente y competente militar, que lidera al ejército contra los salvajes etíopes, que regresa victorioso de la campaña y que, al final, termina siendo injustamente condenado a muerte por traición. Es una especie de mártir del Progreso: el espíritu vivo, dinámico y reformador de un válido militar que es enterrado vivo por orden de un Estado viejo, estanco y pervertido. Un Estado, como se ha visto antes, gobernado por el Rey y su sacerdote Ramfis: los anti-héroes.⁴⁶ Algo similar se podría decir de los demás personajes como, por

⁴¹ El paradigma de la “ópera oriental” lo confecciona a través de una comparativa de las principales obras de temática orientalista como, por ejemplo, *Samson et Dalila* (1875) de Camille Saint-Saëns, *Scheherazade* (1888) de Nikolái Rimsky-Korsakov o incluso *Carmen* (1874) de Georges Bizet.

⁴² Locke, *Musical Exoticism*, 181.

⁴³ Tal como ocurre en *Carmen* (1875) de Bizet, donde el co-protagonista, Don José, se acerca al patrón de hombre-europeo-decimonónico. Cabe destacar que en la obra (tanto en la novela de Prosper Mérimée como en la ópera) se especifica su origen navarro (por tanto, norteño y más cercano a Europa), contrastando con la sureña Carmen (la cual encarna otro típico estereotipo operístico: la gitana).

⁴⁴ La construcción de las representaciones “occidentales” (occidentalizadas) implicaría una construcción paralela de lo Otro, véase: Ralph P. Locke, “Constructing the Oriental ‘Other’: ‘Samson et Dalila’”, *Cambridge Opera Journal* 3-3 (1991), 261-302.

⁴⁵ Es habitual que Radamés aparezca con un tinte oscuro de piel, aunque no tan negro como Aída o Amonasro.

⁴⁶ ¿Un intento por “suavizar” las acciones de las autoridades locales? Tratándose de Verdi, la

ejemplo, Amonasro y Amneris. Hay quien ha visto en el primero la representación de políticos incómodos de la época como Garibaldi, y en la segunda la fiel encarnación de la “spoiled aristocrat”⁴⁷ o incluso de la típica y enigmática “deceptive and theatrical Oriental woman”.⁴⁸ Aída, por su parte, sigue un patrón operístico muy habitual, aunque contrario a la típica *femme fatale* oriental como podría ser la Dalila de Saint-Saëns o la Carmen de Bizet. Aída, más bien, es una *femme fragile*.⁴⁹ débil, subordinada, sacrificada y, pese a sus tímidas intentonas de rebelión,⁵⁰ totalmente pasiva. En fin, *Aída* reúne una variedad de “representaciones convencionalizadas”, tales como:

*“of males and females, of imperial expansionists and local guerrilla fighters, of ‘civilized’ peoples in the ‘metropolis’ and peoples from territory considered ‘marginal’ (...) which is to say, in some sense, West and East, or Northern hemisphere and Southern, the developed and non-developed worlds, the metropolis and the (so-called) periphery, light-skinned and dark, haves and have-nots, the (seemingly) invulnerable and the (seemingly) powerless (...). If ‘Aida’ is not unique, it is astonishingly rich in its exploitation of these multiple levels”.*⁵¹

Los personajes y el argumento, por tanto, son más hijos de su tiempo que del pasado que pretende representar. *Aída* convierte el Antiguo Egipto en ficción, a la par que lo escenifica mediante una representación casi caricaturesca: fanáticos religiosos, salvajes invasores, valientes soldados consumidos por un Estado corrupto, princesas crueles y egoístas, y la protagonista, Aída, la dulce y frágil esclava que sigue a su amado hasta la muerte. En fin, una “ópera-museo” de aires hollywoodienses⁵² acorde al gusto del público europeo (las obras “exóticas” ocuparon una posición central dentro de repertorio operístico francés y europeo),⁵³ que disfrutaba viendo en escena otro drama de amores románticos imposibles.

observación de Locke es discutible: “One may propose that nasty portrayals of Eastern authorities served to deflect attention away from intolerance and abuses in religious institutions closer to home, and from institutions’ trusted, honored representatives”. Locke, *Musical Exoticism*, 201.

⁴⁷ Ralph P. Locke, “Beyond the Exotic: How ‘Eastern’ is Aida?”, *Cambridge Opera Journal* 17-2 (2005), 130.

⁴⁸ Meyda Yenoglu, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 45.

⁴⁹ Locke, *Musical Exoticism*, 182.

⁵⁰ La proposición de escapar con Radamés en el tercer acto es idea suya, si bien no concibe hacerlo sola. De hecho, tras la captura de su amado, Aída huye, precisamente para volver a reunirse con Radamés y morir junto a él.

⁵¹ Locke, “Beyond the Exotic”, 130.

⁵² Lambert, *El guardián*, 254.

⁵³ La lista de óperas “exóticas” destaca tanto por su longitud como por la uniformidad estética y argumental de las obras. Lacombe, *Les voies de l’opéra français*, 183-209.

La escenificación de lo exótico: la Marcha triunfal

Pero aun siendo una ficción, *Aída* es también un “*article de luxe*”:⁵⁴ un producto para el consumo y goce de los europeos del siglo XIX (y del XX y del XXI) y un excelente escenario donde poder contemplar “*un espectáculo imperial diseñado para alienar e impresionar a una audiencia casi del todo europea*”.⁵⁵ Y es que tal fue, en efecto, la impresión que causó la ópera en el momento de su estreno. El éxito acompañó a *Aída* después de su estreno en El Cairo:

*“Trasladada a Europa, fué recibida con gran entusiasmo en cuantos teatros hubo de ponerse en escena, y lo mismo italianos que austríacos y prusianos, tanto los arrebatados meridionales hijos de la patria de Petrarca y Leopardi, como los severos y poco impresionables del país de ‘Faust’ y de la ‘Crítica de la razón pura’, sancionaron con unánimes aplausos el mérito de la ópera de Verdi”.*⁵⁶

Las palabras del crítico y musicólogo Antonio Peña y Goñi, a propósito de la calurosa acogida de la nueva obra de Verdi, son testimonio de que el éxito de la ópera fue total.⁵⁷ Y así como los “meridianos hijos” italianos y los “severos y poco impresionables” alemanes aplaudieron la novedad del genio de Busseto, los asistentes al Palais Garnier de París compartieron la misma emoción por la obra. Tras el re-estreno parisino el 22 de marzo de 1880,⁵⁸ diversas publicaciones se hicieron eco del acontecimiento. La revista *Le Monde Illustré* dedicó un número especial a *Aída*, donde no faltaron elogios para la misma:

*“Depuis la reprise d’Hernani à la Comédie-Française, le monde des lettres et des arts n’avait pas assisté à une solennité aussi imposante que la première d’Aïda à l’Opéra. (...) Après toutes les ovations faites au maestro et devant toutes les magnificences de la mise en scène, nous ne pouvions faire petit”.*⁵⁹

Sin embargo, al margen del éxito que cosechó la ópera entre el público parisino, resulta más importante recoger otra cita. Concretamente, se trata de un comentario que realiza el mismo articulista unas líneas más adelante:

⁵⁴ Robinson, “Is Aida an Orientalist Opera?”, 157.

⁵⁵ Said, *Cultura e imperialismo*, 213.

⁵⁶ Antonio Peña y Goñi, *La obra maestra de Verdi: Aída, ensayo de crítica musical* (Madrid: Imprenta de F. Iglesias y P. García, 1875), 21.

⁵⁷ De hecho, los elogios a la obra se repitieron tras su *première* española en el Teatro Real de Madrid el 12 de diciembre de 1874, donde, respondiendo a los deseos de un público entusiasmado, el director tuvo que parar la representación y repetir la parte más ovacionada por el público: la Marcha triunfal. Peña y Goñi, *La obra maestra*, 148.

⁵⁸ La *première* parisina de *Aída* fue anterior, aunque en un teatro menor, el Théâtre Lyrique-Italienne, el 22 de abril de 1876.

⁵⁹ *Le Monde Illustré* (París), 3-III-1880, 210-11.

“C’est surtout ce grand déploiement de pompe orientale que nous avons voulu rendre avec tout son éclat. Le succès en est certainement dû au peintre Eugène Lacoste, le dessinateur des costumes. (...) Grâce au savant artiste, il nous est donné de contempler une restitution exacte et fidèle dans son étrange originalité de l’antique Égypte à la glorieuse époque des Pharaons. D’ailleurs, le public a rendu pleine justice à cet ensemble merveilleux, en faisant bisser les trompettes retentissantes et en exigeant un second défilé du cortège, ce qui ne s’était jamais à l’Opéra”.⁶⁰



Fig. 2: *L’avenue des Sphinx aux portes de Thèbes*. Ilustración correspondiente al decorado de la segunda escena del segundo acto. (Fuente: LMI, 212).

De nuevo, destacan el despliegue de “pompa oriental” y el inédito *bis* de la Marcha triunfal. Con todo, se podría subrayar otro aspecto de mayor importancia, ya que el crítico habla de una “*restitution exacte et fidèle*” del Antiguo Egipto. Pero ¿cuál era esa reproducción tan exacta? Describiendo los contenidos del número de la revista, el mismo reportero responde a la pregunta:

“Puis vient le grand décor des ‘Portes de Thèbes’, avec sa grande allée de sphinx, une véritable restitution de l’Égypte ancienne; vient ensuite le mystérieux décor des ‘bords du Nil’, avec ses silhouettes de palais et de palmiers sur un ciel étoilé; enfin, le véritable triomphe de cette admirable mise en scène, le grand cortège du triomphe de Radamès”.⁶¹

⁶⁰ LMI, 211.

⁶¹ Ibid.

La cita que recogemos aquí hace referencia a las ilustraciones que se publicaron en el mismo número de la revista, copiados de los decorados reales de la representación del Palais Garnier:

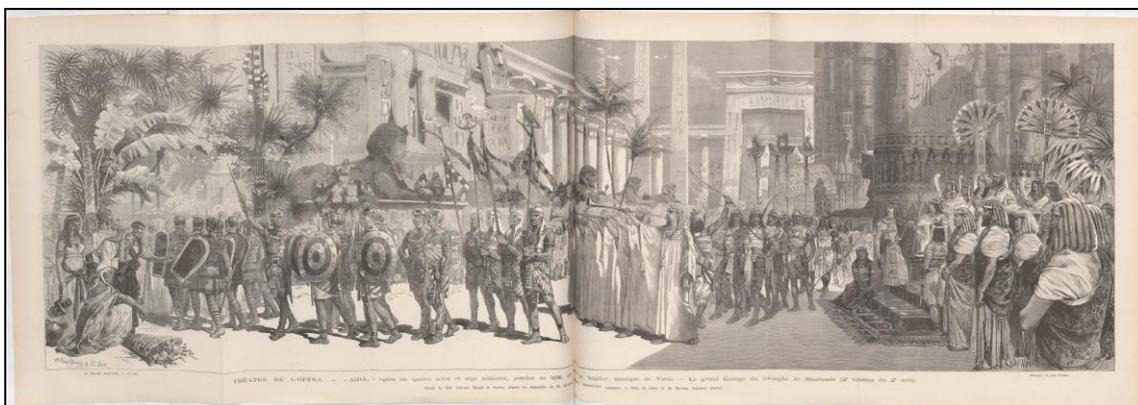


Fig. 3: *Le grand cortège du triomphe de Radamès*. Ilustración correspondiente a la escena de la *Marcha triunfal* del segundo acto. (Fuente: LMI, 212-13).

Las ilustraciones que presentamos sugieren varias claves de cómo se realizó la tipificación del Antiguo Egipto para la representación parisina de *Aïda*. Inmediatamente, viene a la mente la imagen de la isla de File de la *Description de l'Égypte*, por lo que resulta tentador establecer una conexión directa entre la ilustración de la expedición napoleónica y los decorados del Palais Garnier. Pero el caso es que el vínculo sí existió. Ya se ha dicho que Mariette, diseñador del vestuario y de los decorados del estreno de 1871, se inspiró en las ilustraciones de la *Description* (en efecto, el Templo de Isis del tercer acto es una reproducción del templo de la isla de File),⁶² pero es importante añadir que parte de los técnicos del montaje en El Cairo colaboraron después en el re-estreno parisino de 1880. De hecho, Mariette estuvo cerca de encargarse del vestuario para esta ocasión, aunque su precaria salud (moriría unos meses más tarde) se lo impidió. Esta tarea recayó finalmente en Eugène Lacoste, pintor parisino y colaborador habitual de la sección de vestuario del Palais Garnier, quien para *Aïda* buscó inspiración en los archivos del Museo del Louvre, las obras de Champollion y las ilustraciones de la *Description*.⁶³ Su trabajo, elogiado por *Le Monde Illustré*, concordaba con la estética pomposa, exótica y hasta cierto punto recargada de los decorados. Detalle que destacó el cronista del periódico satírico *Le Charivari*, Pierre Véron, quien se quejaba de un cierto abuso

⁶² Wild, *Décors et costumes*, 264.

⁶³ En esta lista se podría incluir su propia experiencia personal: en 1847, Lacoste acompañó al príncipe ruso Alexander Gorchakov en su viaje por Siria y Egipto. Nicole Wild, “Eugène Lacoste et la première d’Aïda”, cap. 16 en *L’Égyptomanie à l’épreuve de l’archéologie* (Paris: Éditions du Gram – Louvre, 1996), 511-514.

“des couleurs criantes, et que quelques accoutrements masculins frisent le ridicule de bien près”. Aun así, destacaba la calidad de la producción y de la puesta en escena: “la mise en scène est splendide”. Es más, compartía la misma opinión de su homólogo de *Le Monde Illustré* respecto a los decorados de los actos segundo y tercero: “Deux tableaux toutefois sont spécialement remarquables: l’avenue des Sphinx et les bords du Nil”.⁶⁴ El acontecimiento musical de la temporada tampoco le pasó por alto al articulista de la revista *L’Orchestre* de París, Georges Prinn. Pocas semanas después de la representación, Prinn se deshacía en alabanzas al escribir sobre la ópera. Sus comentarios coinciden en gran medida con lo que decían sus colegas, aunque añadía que el montaje hacía:

“revivre à nos yeux la grandiose et énigmatique Egypte des Pharaons, avec ses portes colossales et rectilignes, ses sphinx énormes coiffés du pschent oriental, ses hiéroglyphes bizarres, ses animaux symboliques, ses dieux établis en lourdes statues assises, ses guerriers étincelant, ses femmes chargées de parures”.⁶⁵



Figs. 4 y 5: Diseño de la vestimenta de los soldados egipcios: el primero, obra de Mariette; el segundo, de Lacoste. (Fuente:: Figura 4: Auguste Mariette, “Aïda: vingt-quatre projets de costumes” (1871); Figura 5: Eugène Lacoste, “Aïda:

Las referencias al grandioso y enigmático Egipto, las enormes esfinges y los extraños jeroglíficos, entre otros, se repiten en esta última crítica: de nuevo, el imaginario tipificado como “egipcio” haciendo las delicias del público (o al menos, del cronista de *L’Orchestre*). Es de subrayar que quien firma este comentario utiliza un lenguaje muy similar al del articulista de *Le Monde Illustré*, en especial, cuando emplea verbos

⁶⁴ Pierre Véron (París), *Le Charivari*, 25-III-1880, 2.

⁶⁵ Georges Prinn (París), *L’Orchestre: revue de la littérature et des arts*, 1-IV-1880, 2.

tan singulares como “evocar” o “revivir”. Según sus palabras, los decorados hacen recordar la imagen del Antiguo Egipto, cuyo efecto se acentúa gracias al ostentoso vestuario. En efecto, elementos estrechamente unidos al imaginario que recoge la *Description*, no tanto a causa de la similitud visual, sino sobre todo por el efecto que producen en el espectador-lector.

De la ilustración a la puesta en escena, el “espacio exótico” evocado se mantiene a través de una representación de un mundo diferente a la realidad europea. La imagen de ese Otro aparece totalmente “exo-tizada”: el Otro se convierte en parte del decorado y, en consecuencia, en una pieza más del espectáculo.⁶⁶ En fin, la escenificación del Antiguo Egipto en *Aída* (re)crea el estereotipo orientalista de la civilización egipcia, ya que la manera de cristalizarlo se efectúa de acuerdo a los cánones intelectuales y estéticos de la Europa decimonónica.

Conclusiones

En una reciente entrevista, la mezzosoprano italiana Daniela Barcellona comentaba que “*la ópera no está muerta, pero necesita renovación con inteligencia*”.⁶⁷ Los teatros de ópera llevan varios años apostando por nuevas producciones y, habitualmente, con puestas en escena radicalmente distintas a las tradicionales. *Aída* es una excepción.

El 2 de octubre de 2010 el Stade de France de París acogió una representación al aire libre de *Aída*. Los calificativos de la prensa recurrieron al socorrido y original adjetivo de “faraónico”, aunque no por falta de razones: un espacio escénico de nueve mil metros cuadrados, otros mil quinientos de decorados, quinientos artistas, trescientos figurantes, 425 toneladas de arena, 12 video proyectores y dos kilómetros de fibra óptica dan buena muestra de la monumentalidad del montaje.⁶⁸ Al margen de las cifras de la colosal producción, lo verdaderamente curioso de esta representación fue, precisamente (y no por su originalidad), su puesta en escena: obeliscos, esfinges, pirámides y palmeras, amén de un abundante número de soldados con sus respectivas espadas y lanzas. Dicho de otra manera: una reposición actualizada (más que argumentalmente, técnicamente) de lo que se pudo ver en el Palais Garnier en 1880. Varios directores de escena como Olivier Py y Charles Roubaud mostraron su desacuerdo respecto a este tipo de actos tanto por su alto coste económico como por su escasa singularidad. De hecho, Roubaud hablaba de una “maldición” que persigue a la ópera de Verdi, y en particular, a una escena concreta, la Marcha triunfal:

⁶⁶ Moura, *Lire l'exotisme*, 78.

⁶⁷ Beatriz Rucabado, “La ópera debe modernizarse”, *El Mundo*, 3-V-2015. Consultado el: 18-V-2016, accesible en: <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/05/03/55463c8b268e3e03498b456b.html>

⁶⁸ Thierry Hilléritaú, “Aïda, Nabucco...: les péplums prennent leur revanche”, *Le Figaro*, 11-X-2013. Consultado el 18-V-2016, accesible en: <http://www.lefigaro.fr/musique/2013/10/11/03006-20131011ARTFIG00523--aida-nabucco-les-peplums-prennent-leur-revanche.php>

“D’un côté, cette scène a contribué à l’aura populaire de ce chef-d’oeuvre. D’un autre, avec ses trompettes et son défilé de l’armée égyptienne, elle a donné aux gens l’image tronquée et réductrice d’un opéra-péplum: une oeuvre à grand spectacle, alors qu’en réalité l’essentiel se passe en intérieur. C’est un drame d’alcôve”.⁶⁹

Precisamente, la misma marcha que ha arrancado tantos bises y otorgado tanta fama a *Aída* ha acabado enmarcando la obra dentro de una estética de aura pomposa, monumental y exótica. Tanto es así que resulta casi inconcebible imaginar una *Aída* fuera de o sin Egipto.⁷⁰ El inmovilismo de *Aída* puede ser consecuencia de muy variadas causas, empezando por el gusto conservador de un público demasiado habituado a montajes “egipcios” tradicionales. No obstante, no deja de ser curioso que otras óperas “históricas” de Verdi como *Nabucco* o *Attila* hayan conseguido adecuarse a cánones estilísticos más modernos, mientras que *Aída* no ha logrado desatarse los nudos de un corsé estético tan clásico como asfixiante. La reposición de una *Aída* “egipcia” va inherentemente ligada al imaginario tipificado como “egipcio”. Percibido como algo exótico y ajeno a “lo occidental”, el imaginario del Antiguo Egipto es un estereotipo fuertemente anclado dentro de la cultura occidental que apenas se ha modificado desde la *Description*: un mito tenaz,⁷¹ inmutable y rígido que, como una poderosa Marcha triunfal, sigue avanzando imparables hacia su perpetuación.

Bibliografía

- Bernal, Martin. *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*. Londres: Vintage, 1991.
- Coulston, Charles & Dewachter, Michel (eds.). *Monuments of Egypt, the Napoleonic Edition. The Complete Archaeological Plates*. Princeton, Princeton Architectural Press, 1987.

⁶⁹ Hilléritaú, *ibid.*

⁷⁰ El propio Olivier Py puede dar fe de ello. Suya fue la puesta en escena de una atípica *Aída* en octubre de 2013 en la Opéra de la Bastille, en París. El director de escena trasladó la acción tanto geográfica como temporalmente (del Antiguo Egipto a la Italia del *Risorgimento*), al tiempo que eliminaba cualquier decorado que recordase a Egipto (los templos y las pirámides se inspiraban en los hoteles y casinos de Las Vegas y Ramfis, el sacerdote, estaba caracterizado como un obispo católico). La apuesta no gustó: el público abucheó ostensiblemente a Py. Véase: Christian Merlin, “Aïda sifflée à la Bastille: une réaction injuste”, *Le Figaro*, 16-X-2013. Consultado el: 23-V-2016, accesible en: <http://www.lefigaro.fr/musique/2013/10/11/03006-20131011ARTFIG00321-aida-sifflée-a-la-bastille-une-reaction-injuste.php>

⁷¹ J. C. Moreno, “Un mito tenaz: el Egipto antiguo o el paraíso perdido en la obra de los egiptólogos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, Cap. 5 en *Descubrimiento el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX* (Barcelona: Bellaterra, 2015), 103-122.

- Cruz Valenciano, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- Della Seta, Fabrizio & Arthur Groos, “‘O cieli azzurri’: Exoticism and Dramatic Discourse in ‘Aida’”, *Cambridge Opera Journal* 3-1 (1991): 49-62.
- Fagan, Brian. *El saqueo del Nilo. Ladrones de tumbas, turistas y arqueólogos en Egipto*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Fourier, Jean-Baptiste. “Préface historique” en *Description de l’Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française*. París: Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, 1821.
- Gay, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud, IV. The Naked Heart*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Godlewska, Anne. “Map, Text and Image. The Mentality of Enlightened Conquerors: A New Look at the Description de l’Égypte”, *Transactions of the Institute of British Geographers* 20-1 (1995): 5-28.
- Gregory, Derek. “Between the Book and the Lamp: Imaginative Geographies of Egypt, 1849-50”, *Transactions of the Institute of British Geographers* 20-1 (1995): 29-57.
- Lacombe, Hervé. *Les voies de l’opéra français au XIXe siècle*. París: Fayard, 1997.
- Lacoste, Eugène. *Aïda. Soixante-trois maquettes de costumes par Eugène Lacoste* (1879-1880).
- Lambert, Gilles. *El guardián del desierto. Auguste Mariette y su lucha por rescatar la civilización del Antiguo Egipto*. Buenos Aires: Vergara, 1997.
- Laurens, Henry. *L’expédition d’Égypte, 1798-1801*. París: Armand Colin, 1989.
- Locke, Ralph P. “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s ‘Samson et Dalila’”, *Cambridge Opera Journal* 3-3 (1991): 261-302.
- Locke, Ralph P. “Beyond the Exotic: How ‘Eastern’ is Aida?”, *Cambridge Opera Journal* 17-2 (2005): 105-139.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Mariette, Auguste. *Aïda: vingt-quatre projets de costumes* (1871).
- Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Moreno, Juan Carlos. “Un mito tenaz: el Egipto antiguo o el paraíso perdido en la obra de los egiptólogos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX” Cap. 5 en *Descubriendo el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX*. Barcelona: Bellaterra, 2015, 103-122.
- Moura, Jean-Marc. *Lire l’exotisme*. París: Dunod, 1992.
- Peña y Goñi, Antonio. *La obra maestra de Verdi: Aïda, ensayo crítico musical*. Madrid: Imprenta de F. Iglesias y P. García, 1875.
- Robinson, Paul. *Opera & Ideas. From Mozart to Strauss*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Robinson, Paul. “Is Aida an Orientalist Opera?” Cap. 9 en *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 156-169.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

- Sedra, Paul. “Imagining an Imperial Race: Egyptology in the Service of Empire”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 24-1 (2004): 249-259.
- Staszak, Jean-François. “Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l’Autre (XVIIIè – XXIè siècles)”, *Annales de Géographie* 660-661 (2008/2): 129-158.
- Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- VV.AA. *Description de l’Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française, Antiquités I*. Paris: Imprimerie Imperiale, 1809.
- Wild, Nicole. *Décors et costumes du XIXe siècle, II. Théâtres et décorateurs*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1993.
- Wild, Nicole. “Eugène Lacoste et la première d’Aïda à l’Opéra de Paris” Cap. 16 en *L’Égyptomanie à l’épreuve de l’archéologie. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*. Paris: Éditions du Gram – Louvre, 1996.
- Yegenoglu, Meyda. *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.