

LA ESTÉTICA DEL ANTIGUO EGIPTO EN LAS ARTES ESCÉNICAS EUROPEAS ENTRE 1593 Y 1819: 77 NUEVOS TÍTULOS Y VERSIONES. (PRIMERA PARTE)

RAFAEL PÉREZ ARROYO

Profesor Contratado Doctor del área de Estética y Teoría de las Artes
Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

RESUMEN:

Objetivos: Seleccionar un conjunto de obras escénicas que coincidan cronológicamente con la etapa denominada «Egiptofilia», comprendida entre 1419 y 1815, que tengan una relación estética o temática con la historia de Egipto (en concreto desde 1593, fecha de la primera ópera conservada, hasta 1819), para proponer una clasificación según los contenidos argumentales y proceder al estudio de las que se consideren más relevantes.

Metodología: Localizar y analizar las fuentes primarias (dibujos, ilustraciones y grabados) de las obras del periodo en cuestión y establecer una comparación cronológica, mediante el empleo de tablas multidimensionales, con las publicaciones que pudieron servir de fuente de inspiración temática y escenográfica.

Resultados: Durante el transcurso de la investigación se han identificado 77 nuevos títulos y versiones que se han incluido en el índice cronológico para medir si hay o no influencia de las ilustraciones, fuentes y descripciones literarias publicadas en el citado espacio de tiempo.

Conclusiones: Las primeras conclusiones, previas a un estudio individualizado de cada una de las obras recopiladas, apuntan a que en esta época los libretistas y escenógrafos se inspiraron en las fuentes grecorromanas y renacentistas, y se sirvieron del Antiguo Egipto como marco exótico y hermético, aunque aquellas eran todavía ajenas a la arqueología como ciencia.

PALABRAS CLAVE:

Estética egipcia, escenografía, Egiptofilia, Egiptomanía, Artes escénicas.

ABSTRACT:

Aims: 1. To make a selection of staged entertainments (performing arts) from the period characterised by “Egyptophilia”, namely 1419-1815, which show an aesthetic or thematic relationship with the history of Egypt. The selection starts in 1593, the date of the first opera that

has been conserved, ending in 1819. 2. To present a classification based on their contents and plots. 3. To examine those considered to be most important.

Methodology: 1. Identifying and analysing the primary sources (drawings, illustrations and engravings) of the staged productions from the period in question. 2. Making a chronological comparison, using multidimensional tables, with those publications which could have been a source of inspiration for their themes and scenic designs.

Results: During the course of the research, 77 new titles and versions were identified. These were entered in the chronological index in order to measure whether there was any influence or not, coming from those illustrations, sources and literary descriptions published during that specific period of time.

Conclusions: First conclusions, reached before undertaking an individualised study of each one of the compiled works, indicate that during that period librettists and scenic designers sought inspiration from Graeco-Roman and Renaissance sources. They only made use of Ancient Egypt as an exotic and mysterious setting, still distanced from archaeology as a science.

KEY WORDS:

Egyptian aesthetics, Set design, Egyptophilia, Egyptomania, Performing Arts.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La influencia de la estética del Antiguo Egipto en las artes visuales, la pintura¹, las artes decorativas y la joyería, ha sido motivo de varios estudios hasta la fecha. Sin embargo, la contribución en las obras escénicas, desde una perspectiva académica y en la que se tenga en consideración la egiptología, apenas ha comenzado. Se pueden citar, a modo de ejemplo, los trabajos sobre *La flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), publicados en 1952 por el egiptólogo alemán Siegfried Morenz (1914-1970)² que analiza detalladamente el libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812); el de Jurgis Baltrusaitis sobre la influencia del hermetismo³; el modélico estudio de Assmann en 2005, en el que profundiza sistemáticamente en todas las áreas relacionadas con el contenido argumental y el entorno espiritual de la obra⁴, y el de Guy Coutance sobre la escenografía⁵. En el ámbito de las artes escénicas cabe mencionar, entre otros trabajos, el publicado por Michel Dewachter en 2004 en el que recoge, por primera vez, una lista de obras escénicas vinculadas con el Egipto faraónico y postfaraónico y en el que propone una clasificación basada en su argumento⁶.

¹ MEULENAERE (1992).

² MORENZ (1952).

³ BALTRUSAITIS (1996).

⁴ ASSMANN (2006).

⁵ COUTANCE (1976:102-108).

⁶ DEWACHTER (2004).

II. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

¿Por qué continuar y qué aporta una línea de investigación sobre este tema? Porque permite analizar, según palabras de Assmann, «la memoria de Egipto en la cultura europea»⁷, extender el estudio de la «Egiptofilia» y de la «Egiptomanía» al ámbito de las artes escénicas y, por tanto, profundizar en un campo multidisciplinar en el que se relaciona la egiptología con la estética, la arquitectura efímera, la musicología, la escenografía y la historia del arte.

Es necesario, con este fin, acotar temporalmente el periodo de investigación del artículo entre 1593 (fecha de la primera ópera conservada) y 1819 por dos razones: la primera porque corresponde aproximadamente a la etapa del hermetismo denominada «Egiptofilia» (1419-1815), anterior al inicio de la «Egiptomanía» y de la egiptología científica, y la segunda por la propia evolución que sufren las artes escénicas ante la llegada del Romanticismo. Igualmente necesario es delimitar unas áreas de influencia en las que centrar el estudio para dar una explicación «científico-cultural», por emplear la terminología de Aby Warburg (1866-1929)⁸, que incluya el mayor número posible de referencias intelectuales, sociales, económicas y simbólicas del pensamiento, más allá de los límites de una perspectiva puramente estética. En este contexto, la metodología de Erwin Panofsky (1892-1968) para el análisis de la iconografía y la iconología puede resultar también adecuada para los decorados, por la rigurosa separación que establece entre la descripción visual objetiva de la obra (descripción preiconográfica), el análisis iconográfico no interpretativo (identificación, descripción y clasificación de las imágenes) y el análisis iconológico (el significado intrínseco o contenido simbólico)⁹. Para concluir, al final del artículo se adjunta una tabla multidimensional (Tabla 3), para establecer una comparación cronológica y enumerar las posibles coincidencias entre los descubrimientos arqueológicos y la visión de Egipto en las escenografías que se conservan, con el fin de medir la influencia en las artes escénicas.

III. LA OBRA ESCÉNICA: MÚSICA, LIBRETO Y ESCENOGRAFÍA

Mientras que el libreto y la música de una ópera o ballet permanecen prácticamente inalterables en las diferentes versiones, porque en caso contrario la obra perdería su identidad, la escenografía (decorados, elementos escénicos y vestuario) puede cambiar en el tiempo y adaptarse a las distintas propuestas de los artistas. Son precisamente estos decorados los que sirven de guía para comprender, al menos parcialmente, la percepción estética que sobre el Antiguo Egipto se va forjando en la cultura europea durante los últimos cuatro siglos.

No se debe olvidar que la música del Antiguo Egipto, como la de la Grecia Clásica, sucumbió en el tiempo por la falta de un sistema de escritura inteligible que

⁷ ASSMANN (2006: 9).

⁸ WARBURG (2005).

⁹ PANOFSKY (1939).

haya perdurado y por la ruptura con la tradición oral que se produjo a finales de la etapa faraónica con la destrucción de los templos y la desaparición del clero, si bien pueden haber quedado algunos vestigios en la monodia del canto litúrgico copto y etíope¹⁰. Pero estas reminiscencias, descubiertas en la segunda mitad del siglo XX¹¹, les eran totalmente desconocidas a los hombres de los siglos XVI al XVIII. Asimismo, la música del Renacimiento no es en caso alguno una recuperación de la antigua música grecorromana, sino una creación de la *Camerata Fiorentina* (c. 1573-1580)¹² que obedece a unos criterios estéticos propios de la cultura renacentista, por lo que no entraremos en su análisis al no contener elementos originales de la Antigüedad¹³. Sí cabe mencionar, por su relación con el hermetismo, los escritos sobre música de Robert Fludd (1574-1637) porque representan un resumen de las diversas corrientes de pensamiento renacentista¹⁴.

El libreto, del mismo modo, es en la mayoría de los casos un fiel reflejo del pensamiento y de la concepción estético-literaria de la época en que ha sido escrito sin atenerse necesariamente a las fuentes clásicas. Los libretistas se inspiran en las fuentes grecorromanas mientras permanecen impermeables a los avances de la arqueología y conservan hasta finales del siglo XVIII las estructuras narrativas «de éxito», consolidadas en el barroco por Voltaire (François Marie Arouet, 1694-1778) y Metastasio (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698-1782)¹⁵. En las obras escénicas de este periodo, los faraones y las divinidades egipcias sirven para infundir un universo mitológico o un simple marco exótico en el que desarrollar el argumento. Igualmente, el misterio de los *jeroglíficos* y la *filosofía hermética*, entendida como una doctrina mágico-mística sobre la estructura del cosmos, se convierten en objeto de interés de este Egipto paradigmático. Fascinación, —en opinión de Assmann— que se debe a que dicha filosofía era, en gran medida, una variante del neoplatonismo renacentista mientras los textos se tuvieron por procedentes del Antiguo Egipto¹⁶.

IV. EXPLORADORES Y ARTISTAS: LAS FUENTES VISUALES DEL ANTIGUO EGIPTO

Egipto ha sido motivo de descripciones literarias, historiográficas y geográficas por parte de autores griegos y latinos, pero no es hasta la llegada del Renacimiento, como parte del interés humanista por la Antigüedad, cuando se considera a Egipto una parte importante del pasado histórico y cultural europeo, a pesar de que estuviera situado en otro continente¹⁷. El periodo denominado «Egiptofilia» comienza a princi-

¹⁰ PÉREZ ARROYO (2001: 16), HICKMANN (1987).

¹¹ BORSAI (1968: 25-41).

¹² PALISCA (1979).

¹³ PALISCA (1968: 46 ss).

¹⁴ FLUDD (1979:11-13).

¹⁵ FRANCESCHI (1778).

¹⁶ Ni tan siquiera el «desenmascaramiento» por Isaac Casaubon de los textos herméticos como un producto de la Antigüedad tardía en el año 1614, pudo cambiar nada a este respecto. EBELING (2005), CASAUBON (1614: 70 ss). Cf. ASSMANN (2006: 80).

¹⁷ ASSMANN (2004: xvii).

pios del siglo XV, con el descubrimiento en 1419 del manuscrito atribuido a Horapolo titulado *Hieroglyphica*, publicado en 1505 y reeditado en treinta ediciones sucesivas¹⁸. A lo largo del siglo XVI se imprimieron otros tratados que influyeron en los círculos cortesanos renacentistas, como el de Pierio Valeriano (1477-?), *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii* (1567), dedicado a Cosme de Médici (1389-1464) y reeditado diecisiete veces, además de ser traducido al italiano, francés y alemán, o la traducción al latín del *Corpus Hermeticum* (1471) realizada por Marsilio Ficino (1433-1499) por expreso encargo de los Médici, que extendió el denominado hermetismo a todo el mundo renacentista¹⁹.

No obstante, la principal referencia visual de los siglos XVI y XVII fueron los obeliscos de Roma²⁰, las xilografías de *El sueño de Polifilo* de Francesco Colonna (1433?-1527), editado en Venecia en 1499²¹ y la extensa obra ilustrada en 4 volúmenes *Oedipus aegyptiacus* (1652-54) de Athanasius Kircher (1602-1680)²², las obras de viajeros eruditos como, por ejemplo, Jean de Thevenot (1633-1677)²³ autor de *Relation d'un Voyage fait au Levant* (1665), o la obra de 15 volúmenes *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), del historiador Dom Bernard de Montfaucon (1665-1741)²⁴, entre muchas otras. Estas ilustraciones y grabados, la mayoría inexactos, fueron la principal fuente de inspiración para los escenógrafos de las óperas ambientadas en Egipto durante el siglo XVII hasta la difusión, a mediados del siglo XVIII, de algunas planchas del danés Frederik Ludwig Norden (1708-1742), publicadas en su libro *Voyage d'Égypte et de Nubie* (1751/55)²⁵; las famosas láminas del inglés James Bruce (1730-1794)²⁶ de la tumba de Ramsés III incluidas en *Travels to Discover the Source of the Nile* (1790), y del artista francés Louis François Cassas (1756-1827)²⁷, en su *Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine et de la Basse Égypte* (1795), que ofrecieron otra visión de la arquitectura egipcia.

El problema es que los artistas de los siglos XVII y XVIII, influidos en exceso por el academicismo de las formas clásicas y carentes de una visión objetiva de la historia del arte, eran incapaces de delinear nada sin desfigurar de inmediato el canon egipcio. Por esta razón, plasman un Egipto helenizado y subjetivo en el que los obeliscos aparecen deformados, las esfinges y las figuras de los bajorrelieves adoptan una perspectiva naturalista y las cornisas y capiteles de los templos egipcios derivan hacia los prototipos del alto imperio romano²⁸. Una nueva percepción de Egipto da comienzo a partir de la

¹⁸ GÓMEZ ESPELOSÍN, y PÉREZ LARGACHA (1997: 147).

¹⁹ FOWDEN (1986), SCOTT (1924-36).

²⁰ CLAYTON (1985: 11-12).

²¹ La edición original del *Hypnerotomachia Poliphili* fue impresa en Venecia en 1499, por Aldo Manucio (1449/50-1515), e incluía importantes xilografías con motivos arquitectónicos que obtuvieron un gran éxito en los siglos XVI y XVII e influyeron en la escenografía barroca. REVILLA (2012: 543).

²² KIRCHER (1652-54), GÓMEZ DE LIANO (1990).

²³ THEVENOT (1665).

²⁴ MONTFAUCON (1719-1724).

²⁵ NORDEN (1751/55/95).

²⁶ BRUCE (1790).

²⁷ CASSAS (1795).

²⁸ SAUNERON (1971: 8).

publicación de la obra de Dominique Vivant Denon (1747-1825), *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802), y de la *Description de l'Égypte* (1809-1822, 1827), pero el verdadero cambio hacia la objetividad se producirá a mediados del siglo XIX con las ilustraciones de Prisse d'Avennes (1807-1879), de *L'Histoire de l'art égyptien* (1858-1879)²⁹, que modificarán la imagen del Egipto faraónico visualizado en la ópera³⁰.

V. EL EGIPTO ESCÉNICO: LA ESCENOGRAFÍA Y LOS ESCENÓGRAFOS

Durante los siglos XVI al XVIII, las óperas podían transcurrir en el Antiguo Egipto con independencia de cómo los escenógrafos lo representasen, en la mayoría de los casos sin afán alguno de reconstrucción histórica basada en los descubrimientos arqueológicos del momento. En este contexto, el Egipto escénico aparece como un mundo misterioso en el que se entremezclan todos los clichés conocidos: obeliscos, pirámides, esfinges, templos y falsos signos jeroglíficos a modo decorativo³¹.

En Francia, desde 1610, se adaptaron con éxito los avances de Bernardo Buontalenti (1531-1608) en el contexto de la ópera mitológica, para ofrecer la sensación de perspectiva en las escenografías del *ballet de cour*, gracias a los ingenieros y diseñadores florentinos Tommaso y Alessandro Fancini, y a sus continuadores Georges Buffequin (1585?-1641) y Giacomo Torelli (1608-1678)³². Sin embargo, fueron los sucesores de Torelli, Gaspare Vigarini (1588-1663) y su hijo Carlo Vigarini (1637-1713) los que establecieron las bases de la escenografía característica de la *Académie Royale de Musique*, en la que todo gira a partir de un punto central como hipóstasis del poder absoluto, y en la que se emplea una arquitectura efímera con laterales simétricos, telones de fondo con paisajes con puntos de fuga en el infinito además de una maquinaria escénica espectacular y de gran complejidad³³. Esta concepción se mantuvo en los diseños de Jean Berain el viejo (1640-1711) para las producciones de Lully, desde 1673 hasta 1710³⁴. Solo en los últimos años, según Boetzkes, se introdujo la perspectiva asimétrica o *maniera di veder le scene per angolo*, propuesta por Ferdinando Galli-Bibiena (1656-1743)³⁵ en la que el escenario se convierte en una «pintura viva»³⁶.

A partir de la muerte de Jean Berain el joven (1678-1726) la escenografía francesa adoptó el uso de la nueva perspectiva gracias a Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) que, como diseñador oficial de la *Académie* entre 1726-44 y organizador de los *spectacles de décoration* en las Tullerías entre 1738-1754, combinó la tradición de la ópera francesa con las innovaciones italianas³⁷. Cabe mencionar la ópera *Orion* (1728)

²⁹ PRISSE D'AVENNES (1878).

³⁰ DEWACHTER (2004: 36 ss).

³¹ DEWACHTER (2004: 10 ss).

³² LAWRENSON (1985).

³³ KERNODLE (1975: 5-15).

³⁴ BOETZKES, y BAKER (1997:495).

³⁵ GALLI-BIBIENA (1732).

³⁶ BOETZKES, y BAKER (1997: 495).

³⁷ BOETZKES, y BAKER (1997: 498).

del compositor Louis de Lacoste (c.1675-c.1750), ambientada en un paisaje del Nilo con pirámides, en la que utilizó una perspectiva con el punto de fuga en uno de los lados de la escena³⁸. Su sucesor como director escénico de la *Académie* (1744-48) fue François Boucher (1703-1770), principal maestro del Rococó en Francia y responsable de adaptar la estética de las *fêtes galantes* a la escena desde 1737³⁹.

Nada visualiza tan claramente la transición del Egipto mitológico y hermético al Egipto historicista, a la vez que el tratamiento de la perspectiva, como la comparación entre el grabado de la ópera *Isis* del escenógrafo Berain, de 1677⁴⁰, y los bocetos escénicos para *La flauta mágica* de las versiones de 1791 y 1816 respectivamente. La primera escenografía de Gayl y Nessthaler (1791) combina pirámides y obeliscos con una arquitectura clásica en un espacio ajardinado, pero a partir de 1815 los escenógrafos como Friedrich Beuther (1776/77-1856), Simone Quaglio (1795-1878) y sobre todo Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) hacen que las escenas de los sacerdotes transcurran en un ambiente de templos en las que se aprecian los avances en el entendimiento del arte egipcio. Schinkel defiende que el escenógrafo debe tener conocimientos de la historia de la arquitectura de todas las épocas, pensamiento historicista que se plasma en la publicación de sus diseños en 1819 y que influirá en la producción teatral alemana y europea ambientada en Egipto durante el siglo XIX⁴¹.

VI. OBRAS ESCÉNICAS SELECCIONADAS

El repertorio escénico seleccionado para este primer artículo incluye una relación de 128 obras comprendidas entre 1593 y 1819 que engrosan el «género Egipto», y que coincide aproximadamente con la etapa denominada «Egiptofilia» comprendida entre 1419 y 1815. Además de constituir un testimonio histórico para aproximarse a la interpretación occidental de esta civilización, la selección también sirve para comprender el desarrollo de las artes escénicas del Renacimiento, del Barroco y de la última etapa del Clasicismo a través de un hilo argumental y estético común. En el artículo se comentan, a modo de ejemplo, algunos «subgéneros» como el de *Semiramis* y *Cleopatra*, aunque la obra destacada para el estudio es el grabado de Berain para la ópera-ballet *Isis* (1667), de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault.

VI.1. Italia, las primeras óperas ambientadas en Egipto

Hoy se sabe con precisión, gracias a las fuentes originales renacentistas como el manuscrito de 1556 de L. de'Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*⁴², cuándo y dónde se representaron las primeras obras escénicas y el contexto

³⁸ OENSLAGER (1975: 329-330).

³⁹ GORCE (1983: 145 ss).

⁴⁰ WEIGERT (1937: N.º 220).

⁴¹ SCHINKEL (1819-24).

⁴² SOMMI (1556).

político, social y cultural que las vieron nacer⁴³; incluso clasificar sistemáticamente las obras por su forma escénica, el contenido argumental y las características musicales, con especificaciones de la puesta en escena según los teatros, arquitectos, artistas e intérpretes⁴⁴. En las cortes y los ducados renacentistas, como el de Florencia⁴⁵, las tragedias y las comedias daban rienda suelta al humanismo de las antiguas Grecia y Roma, y más tarde también del misterioso Egipto. Es importante esta circunstancia porque durante el Renacimiento y parte del Barroco se consideraba al país del Nilo ascendente de la cultura occidental a pesar de encontrarse en otro continente⁴⁶. Entre las formas de entretenimiento destacaron los espectáculos que se ofrecían en los entreactos, conocidos como *intermedi*, que se representaban en mitad de las tragedias y más a menudo de las comedias⁴⁷. La riqueza de la presentación y la erudición del simbolismo empleado, tanto en el texto como en la escenografía en la que participaban arquitectos y pintores de renombre, como el citado Buontalenti, hacían de los *intermedi* una proyección ideal de la majestuosidad principesca que los grandes duques, como los Médicis en Florencia⁴⁸ y los Gonzaga en Mantua⁴⁹, no tardaron en explotar con fines políticos⁵⁰. Las pastorales y los *intermedi* constituyeron los dos predecesores inmediatos de las primeras óperas mitológicas florentinas que, por primera vez, incorporaron a su repertorio el recientemente redescubierto Egipto faraónico con la representación de la pastoral *Semiramis boscareccia* (1591-3), de Muzio Manfredi (c. 1535-1609)⁵¹, inspirada en las fuentes clásicas de Diodoro de Sicilia⁵², Estrabón⁵³ y Heródoto⁵⁴, y que también aparece, por citar un ejemplo, en la pintura de Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), apodado *Il Guercino* (el bizco), autor de los cuadros *Semiramis recibe la noticia de la revuelta de Babilonia* (1624)⁵⁵, y *Semiramis* (1645)⁵⁶.

Cabe citar, dentro del subgénero, la *Semirami, ossia La schiava fortunata* (1667), con libreto del poeta de la corte florentina Giovanni A. Moniglia (1624-1700) y música de Pietro Antonio Cesti (1623-1669)⁵⁷; la *Semiramide* (1713) de Francesco Silvani (1660-1770); la *Semiramide in Ascalona* (1725) de Apostolo Zeno (1668-1750) y la *Semiramide riconosciuta* (1729) de Pietro Metastasio (1698-1782)⁵⁸, en las versiones de Leonardo

⁴³ PIRROTTA (1984).

⁴⁴ GROUT (1988).

⁴⁵ PALISCA (1979: 45-72).

⁴⁶ ASSMANN (2004: xvii).

⁴⁷ CARTER (1992: 805-807).

⁴⁸ NAGLER (1964).

⁴⁹ FENLON (1980).

⁵⁰ CARTER (1994: 3-8).

⁵¹ PIRROTTA (1982).

⁵² DIODORO (Libro II). En el Libro II de su *Biblioteca Histórica*, dedicado a la historia de los asirios, ofrece la versión más completa y detallada de la reina.

⁵³ ESTRABÓN (Libros 2 y 16).

⁵⁴ HERÓDOTO (Libro I). Identificada con la figura histórica de *Sammuramat*, esposa del rey asirio Shamshi-Adad V, gobernó aproximadamente desde el 824 al 810 a. de C., durante el periodo de la dominación asiria.

⁵⁵ Museo de Bellas Artes de Boston.

⁵⁶ MAHON (2003). [The Cobbe Collection Trust, Surrey, Reino Unido].

⁵⁷ SCHMIDT (1992: 807-810).

⁵⁸ NEVILLE (1997: 311).

Vinci (1690-1730) y de Nicolò Porpora (1686-1768)⁵⁹, estrenadas respectivamente en Roma y en Venecia durante la misma temporada de Carnaval de 1729⁶⁰. El libreto de Metastasio fue adaptado con posterioridad para otras 34 versiones de distintos compositores, incluida la de Carlo Broschi (Farinelli) (1705-1782), entonces Director del Teatro del Buen Retiro de Madrid, «a la que puso música» en 1754 el compositor Nicolò Jommelli (1714-1774) y por la que recibió en pago «15.058 reales y 28 maravedís»⁶¹, y también para la versión de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) de 1819⁶², entre otras⁶³. Estas cifras nos dan una idea del éxito de la historia y justifican que se convirtiera en subgénero. El que *Semiramis* gobernase Asiria disfrazada de su hijo Ninias aparece en varios tratamientos posteriores⁶⁴, como en la obra del escritor teatral valenciano Cristóbal de Virués (1550-1614), *La Gran Semiramis*, editada en 1609, y la de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), *La hija del Aire*, c. 1653⁶⁵.

Sin extendernos en lo que podría ser un tratado alejado del objeto de este artículo, cabe destacar la importancia de la figura histórica de Cleopatra VII, según la versión de *Vidas paralelas* de Plutarco de Queronea⁶⁶, y de otras fuentes de época romana⁶⁷, que ha sido tratada desde distintos puntos de vista a lo largo de los siglos XVII y XVIII en la creación de obras escénicas y en la pintura, como por ejemplo *La muerte de Cleopatra* en el lienzo de Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Japoco, 1494-1540) fechado en 1525, o el de *Il Guercino* de 1648, entre otros. Cleopatra llega a convertirse en un subgénero argumental en la segunda mitad del siglo XVIII y de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, en concreto alrededor de dos episodios de su vida: la ascensión al trono, junto con los apasionados romances con Julio César y Marco Antonio, y su trágica muerte por la supuesta mordedura de una serpiente áspid⁶⁸. Es tan alto el número de obras escénicas conservadas (21 hasta 1819, véase Tabla 1) que Dewachter propone, a su vez, cinco líneas dentro del subgénero Cleopatra: *Julio César en Egipto*, *Cleopatra Reina de Egipto*, *La muerte de Cleopatra*, *La noche de Cleopatra*, y *Antonio y Cleopatra*⁶⁹. El primer libreto en forma de tragedia que ha sobrevivido data de 1628 y fue escrito por Giovanni Capponi en Bolonia. Sin embargo, fue Antonio Canazzi⁷⁰, sobre el libreto de Carlo Bartolomeo Torre, el compositor que escribió la primera ópera que ha sobrevivido titulada *La Cleopatra*, en Milán en 1653. A su vez, Pietro Antonio Cesti (1623-1669) escribió las óperas *Il Cesare Amante*, estrenada en

⁵⁹ WALKER (1951: 29-62).

⁶⁰ ROBINSON (1997: 311).

⁶¹ MORALES BORRERO (1972: 41).

⁶² NEVILLE (1994: 351-361).

⁶³ QUESTA (1989).

⁶⁴ PINNOCK (2006).

⁶⁵ ROBINSON (1997: 311).

⁶⁶ PLUTARCO (2009: 123-247).

⁶⁷ DION CASIO (2011: 55-95). Véase la Historia de Roma del historiador griego Dion Casio, especialmente el libro LI, donde se narra la muerte de la reina.

⁶⁸ WALKER, y ASHTON (2006: 120-121). Serpiente denominada en ocasiones «Áspid de Cleopatra».

⁶⁹ DEWACHTER (2004: 52-55).

⁷⁰ LATTES (1980: 678).

Venecia en 1651, y *La Cleopatra* estrenada en Innsbruck el 5 de julio de 1654⁷¹, un año después de la versión de Canazzi.

VI.2. El antiguo Egipto en la corte francesa: Isis y Osiris

En Francia, Luis XIV (1638-1715), igual que los príncipes y duques italianos, tenía una idea muy clara sobre la utilidad política y propagandística de los *intermedi* como un medio para divertirse, deslumbrar a los embajadores de las cortes europeas, enaltecer el poder del monarca y demostrar la destreza física de sus cortesanos⁷². Un modelo de amenización teatral característico de la corte francesa fue el *ballet de cour*⁷³, que consistía en una serie de *entrées* y danzas, con una escenografía espectacular y un lujoso vestuario, entrelazadas mediante un hilo argumental⁷⁴. La inauguración de la *Académie d'Opéra* el 3 de marzo de 1671, como continuación al modelo de las otras Academias de las Artes, permitió al compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687)⁷⁵ y al libretista Philippe Quinault (1635-1688)⁷⁶ desarrollar la *tragédie lyrique*⁷⁷. Su aportación más significativa, en lo que concierne a las óperas basadas en la mitología egipcia, fue la creación de una escenografía de estética típicamente francesa basada en los principios del denominado «Clasicismo Áulico» del Siglo de Luis XIV⁷⁸, en el que se mezclan elementos clásicos y egipcios helenizados. De este periodo se ha seleccionado la ópera-ballet *Isis* (1677), y también a modo de ejemplo *Les dieux d'Égypte* (1747) y *La Naissance d'Osiris* (1754) del compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y del libretista Louis de Cahusac (1706-1759), verdaderos referentes de la utilización de Egipto en el marco de la ópera mitológica francesa.

VI.2.1. *Isis. Opéra-ballet* (1677)

La ópera-ballet *Isis*, con número de catálogo LWV 54, en un prólogo y cinco actos, con música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), libreto de Philippe Quinault (1635-1688) basado en las *Metamorfosis* de Ovidio y escenografía del arquitecto y diseñador Jean Berain el viejo (1640-1711), fue compuesta en 1676 y estrenada en Saint-Germain-en-Laye el 5 de enero de 1677⁷⁹.

La historia de *Isis* transcurre enteramente en la esfera de lo pastoril y lo divino, como es característico de la ópera mitológica francesa, en la que no hay héroes mortales. El dios Jupiter [Júpiter] (barítono) corteja a la ninfa Io [Ío] (soprano), pero la celosa Junon [Juno, esposa de Júpiter] (soprano) que no soporta la infidelidad de su

⁷¹ SCHMIDT y BURROWS (1997: 807-810).

⁷² TEYSSÈDRE (1973: 112-113), CARTER (1994: 32).

⁷³ CHRISTOUT (1987) y (1967).

⁷⁴ MCGOWAN (1963).

⁷⁵ SCOTT (1973), GORCE (1991), ROSOW (1997: 82-92).

⁷⁶ ROSOW (1997:1203-1205).

⁷⁷ NEWMAN (1979).

⁷⁸ MERINO PERAL (2011: 128).

⁷⁹ ROSOW (1997: 827), y (1997: 82-92).

esposo, la encarcela bajo la custodia de Argus [Argo] (barítono). Después de una serie de enredos amorosos, Mercure [Mercurio] (*haute-contre*) [tenor alto] ayuda a Ío a escapar de Argus y transforma a Hiérax [Hiérax] (barítono), el antiguo amor de Ío, en pájaro cuando éste intenta interferir. Pero Junon, recelosa, ordena a una Furie [Furia] (*haute-contre*) [tenor alto] atormentar a Ío. En el suplicio, la ninfa invoca desesperadamente a Jupiter en el aria '*Terminez mes tourments, puissant maître du monde*' [Ponga fin a mis tormentos, poderoso señor del mundo]⁸⁰. Finalmente Jupiter, afligido, promete a Junon que le será fiel si libera a Io; es entonces cuando la esposa de Jupiter, aplacada, transforma a Io en una inmortal que resulta ser la diosa egipcia Isis⁸¹. La ópera finaliza con el texto: '*Isis, Isis est immortelle, Isis va briller dans les cieux. Isis jouit avec les Dieux d'une gloire éternelle*' [Isis, Isis es inmortal, relumbra en los cielos. Isis con los dioses disfruta de la gloria eterna]⁸².

Según Le Cerf de la Viéville⁸³, la *Isis* de Lully, escenificada por Berain en el Palacio de la Fama, fue conocida como «la ópera de los músicos» por la gran diversidad de *divertissements* que contenía⁸⁴. Cabe destacar que en el Acto 4, la Furie, para atormentar a Ío, la arrastra desde el helado norte hasta las llameantes forjas de los Chalybes [cálibos]⁸⁵ y después a la guarida de las Parques [Parcas]. El coro de los *Trembleurs* [tembladores] —habitantes de las Regiones Heladas, cuyos dientes tableteaban en trémolos ligados—⁸⁶, se hizo célebre así como su *ballet pantomime*. El día del estreno, según Rosow, se produjo un escándalo que acabó con el destierro temporal de Quinault de la corte. Esta circunstancia se debió a que, según se sobreentendió, Io y Junon representaban a María Isabel de Ludres, conocida como Mme de Ludres (1647–1726) la nueva favorita del Rey, y Mme de Montespan (1640-1707) su celosa amante. Aunque fue la primera obra de Lully en ser editada en *particelle* [partichelas]⁸⁷, *Isis* solo volvió a representarse en tres ocasiones más en la Ópera de París después de su estreno: en 1704, 1717 y la última en 1732⁸⁸.

El escenógrafo y diseñador Berain, sucedió a su maestro Henry Gissey (c. 1621-1673) y en 1674 fue nombrado «Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi»⁸⁹. Desde ese momento, diseñó y produjo las escenografías y las maquinarias de efectos especiales para las óperas representadas en las residencias reales y en los escenarios de ópera de París hasta 1707, reemplazando también a Carlo Vigarini (1637-1713) en la capital desde 1680⁹⁰. Todas las obras de Lully y sus sucesores Pascal Collasse, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, la clavecinista Élisabeth-Claude Jacques

⁸⁰ LULLY (1676).

⁸¹ ROSOW (1997: 827).

⁸² LULLY (1676: 174-180).

⁸³ LE CERF DE LA VIÉVILLE (1704-1706).

⁸⁴ VANUXEM (1957: 54 ss), FÉLIBIEN (1676).

⁸⁵ Los cálibos habitaban en las orillas del mar Negro y eran conocidos por su siderurgia.

⁸⁶ ROSOW (1997: 827).

⁸⁷ Se trata de la parte que debe tocar un instrumento, a diferencia de la partitura de orquesta que incluye la totalidad de la plantilla orquestal y está reservada al director.

⁸⁸ ROSOW (1997: 827).

⁸⁹ GORCE (1986).

⁹⁰ GORCE (2005).

de La Guerre, André Campra, André Cardinal Destouches y Jean-Féry Rebel, para la *Académie Royale de Musique* fueron diseñadas por Berain⁹¹. La escenografía del último acto de la *opéra-ballet Isis* aparece en un grabado de Berain, titulado «Apotheosis final»⁹², conservado en el Cabinet des Estampes, de la Bibliothèque Nationale, en París, que se describe de forma breve a continuación.

El grabado representa una escena de apotheosis celeste, típica de la *Académie Royale de Musique* de 1677, en la que aparecen en la esfera de lo divino, en el punto central y delante de un gran sol, el dios Júpiter con su esposa Juno y cuatro dioses a cada lado. Como elemento de transición, los dioses reciben a la divinizada Ío, convertida en Isis y arrodillada ante los monarcas. Como es habitual en las escenografías de la *Académie* de este periodo, las figuras de Júpiter y Junon, dioses del Olimpo, representan alegóricamente a Luis XIV (el Rey Sol) y a María Teresa de Austria y Borbón (1638-1683), Infanta de España y Reina consorte de Francia desde 1660.

El mundo terrenal aparece enmarcado entre elementos arquitectónicos clásicos y obeliscos egipcios con falsos jeroglíficos, que podrían simbolizar el sol⁹³, como distintivo del monarca, mientras que la parte inferior del telón de fondo representa un paisaje con un segundo punto de fuga en el infinito en el que se vislumbra un montículo: el Monte Parnaso donde moran Apolo y las Musas. Los laterales, en los que se aprecia el simbolismo de la perspectiva⁹⁴, son simétricos aunque presentan pequeñas diferencias: en el lado izquierdo hay un arco con tímpano entre palmeras, un obelisco y otros elementos clásicos a continuación; en el lado derecho hay un obelisco, un elemento arquitectónico clásico y detrás, también entre palmeras, otros dos obeliscos de distinto tamaño. En el centro, sobre el campo escénico, hay lo que parece ser un pedestal alrededor del cual se celebra una danza cortesana en la que intervienen dos filas simétricas de bailarines, con los pies en una posición que recuerda el *en-dehors*⁹⁵. En los laterales del campo escénico, delante de los elementos arquitectónicos, aparecen representados miembros de la corte que participan en la danza (en la partitura original la última danza es una *canarie* en 3/8)⁹⁶.

En el eje axial, en la parte superior del grabado coronando el escenario, está el escudo heráldico con las tres flores de lis flanqueado por dos figuras aladas de la Fama, con un clarín o trompeta natural recta, corta y sin orificios ni válvulas⁹⁷. En la franja inferior, en el espacio destinado a los músicos, hay una orla elíptica enmarcada con motivos vegetales en la que está escrito el título de la obra: *Isis*. En el lado izquierdo hay un instrumentista de viola de gamba y en el derecho otro con una tiorba acompañados de pequeños querubines.

⁹¹ WEIGERT (1937), GORCE (1997: 412).

⁹² WEIGERT (1937: N.º 220).

⁹³ Por su forma, el obelisco es un símbolo del rayo solar. CIRLOT (1997: 342).

⁹⁴ PANOFSKY (1924).

⁹⁵ En esta posición, la pierna y el pie presentan su faz interna al espectador, es decir, que la pierna debe hacer una rotación de 90 grados hacia el exterior, en relación con la posición normal. GUILLOT y PRUDHOMMEAU (1974: 15).

⁹⁶ LULLY (1676: 181).

⁹⁷ El clarín, también denominado añafil, es una alegoría característica de la Fama o Mensajera de Júpiter. ANDRÉS (1995: 391-92), REVILLA (2012: 296).

Tras la muerte de Luis XIV en 1715, la *Académie Royale de Musique* se afaná por conservar el extenso repertorio de tragedias líricas del dúo Lully y Quinault para reivindicar la imagen absolutista de Francia. Pero a partir de 1750, pese al gran prestigio de la *tragédie lyrique*, según Bauman, se comenzaron a producir cambios y a surgir nuevas formas de entretenimiento en la ópera y en la corte⁹⁸, entre las que conviven distintos tipos de ballet, como el *ballet d'action*, el *ballet pantomime*, el *ballet allégorique* o el *ballet héroïque*, con pequeñas diferencias entre sí⁹⁹.

VI.2.2. *Les dieux d'Égypte* (1747) y *La Naissance d'Osiris* (1754)

La Ópera-Ballet *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Égypte*, en un prólogo y tres escenas, con música de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), figura indiscutible en el terreno operístico del siglo XVIII francés entre el fallecimiento de Lully en 1687 y la Revolución de 1789¹⁰⁰, y libreto de Louis de Cahusac (1706-1759), fue estrenada en *La Grande Écurie* de Versalles, el 15 de marzo de 1747¹⁰¹. Originalmente titulada *Les dieux d'Égypte*, cada una de las tres escenas que componen la obra, «Osiris», «Canope» y «Aruéris [Horus] o *Les Isies*», culminaba en la boda de uno de los dioses de Egipto. Desde su estreno y hasta el mes de marzo de 1766 fue representada 106 veces, y las escenas de «Osiris» y «Aruéris» (Horus) se mantuvieron en el repertorio hasta 1772 y 1776 respectivamente¹⁰². En esta obra, que contiene nada menos que siete *ballets figurés*, Cahusac dio mayor importancia a lo sobrenatural y al empleo de una maquinaria espectacular para los efectos, —como en la escena del desbordamiento del Nilo— que causaron gran expectación y fueron admirados durante mucho tiempo¹⁰³.

Por ultimo, el *ballet allégorique* en un Acto, *La Naissance d'Osiris, ou La fête Famille*, con música de Rameau y libreto de Cahusac¹⁰⁴, fue estrenado en Fontainebleau, el 12 de octubre de 1754¹⁰⁵. En esta ocasión el argumento gira alrededor del dios Júpiter (bajo), que desciende a su templo en Tebas y anuncia el nacimiento de Osiris a Pamilie [Pamyles] (soprano) y a los pastores egipcios¹⁰⁶. Es importante desvelar, igualmente, que en 1739 Cahusac fue nombrado secretario de Luis de Borbón-Condé, Conde de Clermont (1709-1771), que perteneció a la logia masónica francesa. No es de extrañar por tanto, que el antiguo Egipto sea el marco principal de *Les dieux d'Égypte* y de *La Naissance d'Osiris*, y que intentara introducir en ellas símbolos herméticos¹⁰⁷.

⁹⁸ BAUMAN (1994: 64).

⁹⁹ ANTHONY (1965: 197-206).

¹⁰⁰ KINTZLER (1988).

¹⁰¹ SADLER (1997: 173-174).

¹⁰² SADLER (1997: 173-174).

¹⁰³ SADLER (1997: 174).

¹⁰⁴ Cahusac publicó en 1754, el mismo año del estreno de *La Naissance d'Osiris, ou La fête Famille*, el tratado *La danse ancienne et moderne* y fue autor de artículos sobre música y danza en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alambert (1751-1765). SADLER (1997: 680-681).

¹⁰⁵ SADLER (1997: 548), BOUCHER (1983: 565-577).

¹⁰⁶ SADLER (1997: 548).

¹⁰⁷ COTTE (1975).

VII. PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

El repertorio escénico seleccionado para este primer artículo contempla inicialmente 128 obras del «género Egipto», comprendidas entre 1593 y 1819 a partir del listado de Dewachter que incluía 51¹⁰⁸ (Tabla 1, columna D), y al que se han añadido 77 nuevos títulos y versiones (Tabla 1, columna N). Se han excluido del índice cronológico (Tabla 3), las obras del «Egipto bíblico» y de la «Novela oriental» por quedar fuera del contexto del estudio¹⁰⁹. La catalogación está realizada en función de la temática argumental y dividida a su vez en «líneas», como pueden ser las historias de *Semiramis*, *Orontea*, *Sesostris*, etc., y no por su forma musical como es habitual. (Tabla 1). Al final se incluye un gráfico con el recuento de obras de los distintos «subgéneros» (Gráfico 1).

Tabla 1. Propuesta de clasificación por «subgéneros» de las obras entre 1593-1819.

	SUBGÉNERO	LÍNEA	D	N	T
GÉNERO EGIPTO	MARCO MITOLÓGICO	Argus e Io, Hypermestra, Las Danaides, Orión	3	1	6
		Phaéton	2	0	
	DIOSES/AS	Isis, Les Mystères de Isis	2	2	8
		Osiris	2	0	
		Dioses de Egipto, Théagène et Cariclée	2	0	
	ÓPERA INICIÁTICA	Thamos, rey de Egipto	2	0	7
		La Flauta mágica, Cagliostro, Le Grand-Cophte, Les Mystifiés, Koptische Lieder	5	0	
	FARAONES, REINAS, PRINCESAS	Orontea	2	0	86
		Semiramis	4	43	
		Sesostris	2	10	
		Jerjes (Xerxes)	3	0	
		Berenice	1	3	
		Mitridate	1	11	
		Ptolomeo	2	0	
		Nephté, Dori, Antígona, Tubaetes	3	1	
	CLEOPATRA VII	César en Egipto, César y Cleopatra	6	1	21
		Antonio y Cleopatra, Ottavio (Octavio)	1	1	
		Cleopatra	5	3	
		La muerte de Cleopatra	3	1	
		TOTALES		51	77

¹⁰⁸ La columna con la letra D, en la Tabla 1, corresponde al número de obras enumeradas por Dewachter, entre 1593 y 1819. Véase: DEWACHTER (2004:36, 41-42, 49, 52-54). La columna con la letra N corresponde al número de obras nuevas.

¹⁰⁹ DEWACHTER (2004:66, 73, 78 y 91).

Tabla 2. Abreviaturas de los distintos tipos de obras escénicas de la tabla 3.

OP	=	Ópera
BL	=	Ballet
OP-B	=	Ópera-ballet
OC	=	Obra cantada
CADA	=	Cantata
OM	=	Obra musical instrumental
V	=	Referencia visual

Tabla 3. Índice cronológico de las obras del «género Egipto», entre 1593 y 1819. En trama gris las incluidas por Dewachter en este periodo (51) (excluidos los temas bíblicos y cuentos orientales) y en blanco los nuevos títulos y versiones (77).

V	N.º	AÑO	TÍTULO	COMPOSITOR	LIBRETO	O
Obeliscos de Roma	1	1593	<i>Semiramis boscareccia</i>	Muzio Manfredi		OM
	2	1596	<i>Argus et Io</i>	Cosimo Ruggieri	Pastoral <i>Arimène</i> de Olénix du Mont Sacré	OM
	3	1649	<i>L'Oroneta</i>	Francesco Lucio	Giacinto A. Cicognini	OP
	4	1651	<i>Il Cesare amante</i>	P. Antonio Cesti	D. Varotari, vs. M. Bisaccioni	OP
A. Kircher	5	1653	<i>La Cleopatra</i>	Antonio Canazzi	Carlo Bartolomeo Torre	OP
	6	1654	<i>Xerxès</i>	Francesco Cavalli	Nicolà Minato	OP
	7	1654	<i>La Cleopatra</i>	P. Antonio Cesti	D. Varotari	OP
	8	1656	<i>L'Oroneta</i>	P. Antonio Cesti	Giovanni A. Cicognini	OP
	9	1657	<i>La Dori, ou l'Esclave fidèle</i>	P. Antonio Cesti	Giovanni F. Apolloni	OP
	10	1658	<i>Hypermnestre</i>	Francesco Cavalli	Giovanni A. Moniglia	OC
	11	1667	<i>La Semiramide</i>	P. Antonio Cesti	Giovanni A. Moniglia	OP
	12	1677	<i>Isis</i>	J.-Baptiste Lully	Philippe Quinault	OP
Jean de Thevenot	13	1683	<i>Phaeton</i>	J.-Baptiste Lully	Philippe Quinault	OP
	14	1694	<i>Xerxès</i>	Giovanni Bononcini	Silvio Stampiglia	OP
	15	1695	<i>Théagène et Cariclé</i>	Henri Desmarests	J. F. Duché de Vancy	OM
	16	1707	<i>Mithridate Eupator</i>	Alessandro Scarlatti	G. Frigimelica Roberti	OP
	17	1710	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Francesco Gasparini	Pietro Pariati	OP
	18	1711	<i>Ptolémée et Alexandre</i>	Domenico Scarlatti	C. S. Capece	OP
	19	1716	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	A. M. Bononcini	Pietro Pariati	OP
	20	1717	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Francesco B. Conti	Pietro Pariati	OP
	21	1717	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Andrea Stefano Fiorè	Pietro Pariati	OP
	22	1718	<i>Berenice regina d'Egitto</i>	Nicolà Porpora y Domenico Scarlatti	A. Salvi	OP

RAFAEL PÉREZ ARROYO

V	N.º	AÑO	TÍTULO	COMPOSITOR	LIBRETO	O
Dom Bernard de Montfauçon	23	1723	<i>Mitridate, re di Ponto vincitor di sè stesso</i>	Giovanni M. Capelli	Benedetto Pasqualigo	OP
	24	1724	<i>Julio César en Egipto</i>	George F. Haendel	Nicolà Haym	OP
	25	1726	<i>Il Sesostrato</i>	Johann A. Hasse	A. Carasale, vs. P. Pariati	OP
	26	1728	<i>Ptolomee, king of Egypt</i>	George F. Haendel	Nicolà Francesco Haym	OP
	27	1728	<i>Mitridate</i>	Antonio Caldara	Apostolo Zeno	OP
	28	1728	<i>Orion</i>	Louis de Lacoste	Joseph de Lafont y Simon-Joseph Pellegrin	OP
	29	1729	<i>Semiramis riconosciuta</i>	Leonardo Vinci	Pietro Metastasio	OP
	30	1729	<i>Sémiramis reconnue</i>	Nicolà Porpora	Pietro Metastasio	OP
	31	1730	<i>Mitridate re di Ponto</i>	Nicolà Porpora	A. Zeno y F. Vanstryp	OP
	32	1730	<i>Berenice</i>	Francesco Araia	Antonio Salvi	OP
	33	1730	<i>Semiramide riconosciuta</i>	G. Giacomelli	Pietro Metastasio	OP
	34	1730	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Leonardo Leo	Pietro Metastasio	OP
	35	1733	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Giovanni Porta	Pietro Metastasio	OP
	36	1735	<i>Pharao Tubaetes (Faraón Tubaetes)</i>	Carl H. Graun	J. S. Müller, vs. A. Zeno	OP
	37	1736	<i>Mitridate</i>	Nicolà Porpora	G. da Gabardo	OP
	38	1737	<i>Berenice, queen of Egypt</i>	George F. Haendel	¿Antonio Salvi?	OP
	39	1737	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Francesco Araia	Pietro Metastasio	OP
	40	1738	<i>Xerxes</i>	George F. Haendel	N. Minato y S. Stampiglia	OP
	41	1739	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Nicolà Porpora (2.ª)	Pietro Metastasio	OP
	42	1740	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Bernardo Aliprandi	Pietro Metastasio	OP
	43	1741	<i>Sémiramis reconnue</i>	Niccolò Jommelli	Pietro Metastasio	OP
	44	1741	<i>Semiramide</i>	G. B. Lampugnani	Pietro Metastasio	OP
	45	1742	<i>Cesare e Cleopatra</i>	Carl H. Graun	G. G. Bottarelli	OP
	46	1743	<i>Antigona</i>	Johann A. Hasse	Pietro Metastasio	OP
	47	1744	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Johann A. Hasse	Pietro Metastasio	OP
	48	1746	<i>Semiramide riconosciuta</i>	D. Terradellas	Pietro Metastasio	OP
	49	1747	<i>Les Dieux de l'Égypte</i>	Jean Ph. Rameau	Louis de Cahusac	OP-B
	50	1747	<i>Mitridate</i>	Francesco Araia	G. Bonocchi	OP
51	1748	<i>Sémiramis reconnue</i>	Christoph W. Gluck	Pietro Metastasio	OP	
52	1749	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Baldassare Galuppi	Pietro Metastasio	OP	
53	1750	<i>Il Mitridate</i>	Carl H. Graun	Villati, según J. Racine	OP	
54	1750	<i>Semiramide</i>	David Perez	Pietro Metastasio	OP	
55	1751	<i>La naissance d'Osiris</i>	Jean Ph. Rameau	Louis de Cahusac	OP-B	
56	1751	<i>Sesostris, rey de Egipto</i>	Domènec Terradellas	A. Pariati	OP	
57	1751	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Giuseppe de Majo	Pietro Metastasio	OP	
58	1751	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Giuseppe Scarlatti	Pietro Metastasio	OP	

LA ESTÉTICA DEL ANTIGUO EGIPTO EN LAS ARTES ESCÉNICAS EUROPEAS ENTRE ...

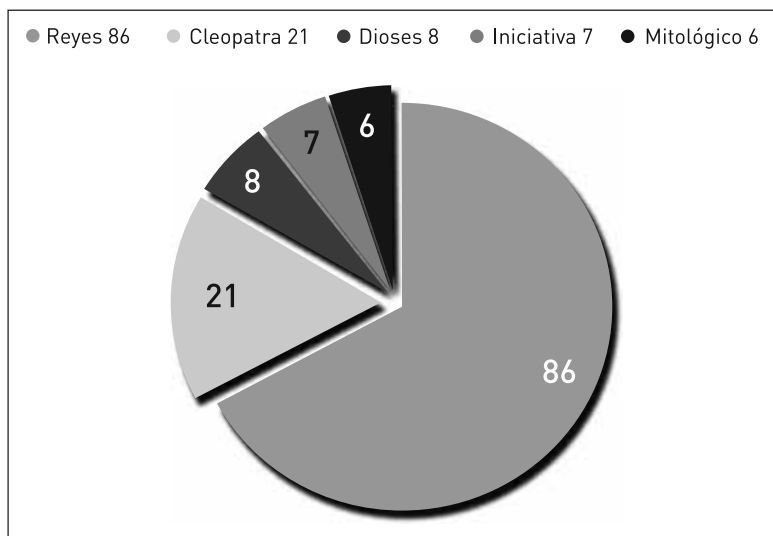
V	N.º	AÑO	TÍTULO	COMPOSITOR	LIBRETO	O
Frederick Ludwig Norden	59	1752	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Gioacchino Cocchi	Pietro Pariati	OP
	60	1752	<i>Semiramis</i>	Johann A. Hasse	François Voltaire	OP
	61	1753	<i>Semiramide</i>	Giovanni M. Rutini	Pietro Metastasio	OP
	62	1753	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Gioacchino Cocchi	Pietro Metastasio	OP
	63	1753	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Nicolò Jommelli (2.ª)	Pietro Metastasio	OP
	64	1754	<i>Semiramide</i>	Carl H. Graun	G. Tagliazucchi, vs. F. Voltaire	OP
	65	1754	<i>Sémiramis</i>	Carl H. Graun	François Voltaire	OP
	66	1754	<i>Sesostri</i>	Ferdinando G. Bertoni	A. Zeno y A. Pariati	OP
	67	1756	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Francesco Brusa	Pietro Metastasio	OP
	68	1757	<i>Sesostri re di Egitto</i>	Baldassare Galuppi	A. Pariati	OP
	69	1759	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Carlo Monza	A. Pariati	OP
	70	1759	<i>Sesostri, re di Egitto</i>	Gregorio Sciroli	A. Pariati	OP
	71	1759	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Domenico Fischietti	Pietro Metastasio	OP
	72	1760	<i>L'Ottavio</i>	Pietro A. Guglielmi	G. Federico	OP
	73	1760	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Vincenzo Manfredini	Pietro Metastasio	OP
	74	1762	<i>Semiramide</i>	Giuseppe Sarti	Pietro Metastasio	OP
	75	1762	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Nicolò Jommelli (3.ª)	Pietro Metastasio	OP
	76	1763	<i>Cesare in Egitto</i>	Giuseppe Sarti	G. Bussani	OP
	77	1764	<i>Sémiramis reconnue</i>	Antonio Sacchini	Pietro Metastasio	OP
	78	1765	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Josef Mysliveček	Pietro Metastasio	OP
	79	1765	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Tommaso Traetta	Pietro Metastasio	OP
	80	1766	<i>La festa d'Iside (Sesostri re di Egitto o)</i>	Pietro A. Guglielmi	A. Pariati	OP
	81	1767	<i>Mitridate re di Ponto</i>	Quirino Gasparini	Cigna-Santi	OP
	82	1767	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Ferdinando G. Bertoni	Pietro Metastasio	OP
	83	1768	<i>Phaëton</i>	Nicolò Jommelli	Mattia Verazi	OC
	84	1770	<i>Mitridate re di Ponto</i>	W. A. Mozart	Cigna-Santi	OP
	85	1773	<i>Thamos, roi d'Égypte</i>	Barón von Gebler	Música no conservada	OM
	86	1775	<i>Cleopatra</i>	Carlo Monza	C. Olivieri	OP
	87	1776	<i>La Semiramide riconosciuta</i>	Pietro A. Guglielmi	Pietro Metastasio	OP
	88	1779	<i>Mitridate a Sinope</i>	Giuseppe Sarti	Anónimo, según A. Zeno	OP
	89	1779	<i>Thamos, rey de Egipto</i>	W. A. Mozart	Tobias P. von Gebler	OP
	90	1779	<i>Cleopatra</i>	Pasquale Anfossi	M. Verazi	OP
	91	1780	<i>Cleopatra</i>	Franz Danzi	L. Neumann	OP
	92	1781	<i>Mitridate a Sinope</i>	Antonio Sacchini	Anónimo, según A. Zeno	OP
	93	1781	<i>Osiride</i>	Johann G. Naumann		OP
	94	1782	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Antonio Salieri	Pietro Metastasio	OP
	95	1784	<i>Les Danaïdes</i>	Antonio Salieri	Leblanc du Roulet y L. T. Tschudy	OC
	96	1784	<i>Semiramide</i>	Michele Mortellari	F. Voltaire	OP
	97	1786	<i>La vendetta di Nino (Semiramide)</i>	Alessio Prati	F. Voltaire	OP
	98	1787	<i>Les Mystifés o Il Conte</i>	Ph. Ch. Keyser	J. W. Goethe, Proyecto de ópera cómica	OP
	99	1789	<i>Nephté, reine d'Égypte</i>	Jean-Bapt. Lemoine	Hoffmann (P. Corneille)	OP
100	1789	<i>La Cleopatra</i>	Domenico Cimarosa	Ferdinando Moretti	OP	
101	1790	<i>La morte de Semiramide</i>	Sebastiano Nasolini	Antonio Sografi	OP	

RAFAEL PÉREZ ARROYO

V	N.º	AÑO	TÍTULO	COMPOSITOR	LIBRETO	O
James Bruce	102	1790	<i>La morte di Semiramide</i>	Sebastiano Nasolini	F. Voltaire	OP
	103	1790	<i>La vendetta di Nino, ossia Semiramide</i>	Francesco Bianchi	F. Voltaire	OP
	104	1791	<i>Le Grand Cophte</i>		J. W. Goethe	OP
	105	1791	<i>Die Zauberflöte</i>	W. A. Mozart	Emanuel Schikaneder	OP
	106	1791	<i>La morte di Cleopatra</i>	Sebastiano Nasolini	Antonio Sografi	OP
	107	1791	<i>La morte di Semiramide</i>	Giovanni B. Borgui	F. Voltaire	OP
	108	1793	<i>Tito e Berenice</i>	Sebastiano Nasolini	Foppa	OP
	109	1794	<i>La festa d'Iside o Sesostris</i>	Sebastiano Nasolini	Gaetano Rossi	OP
Louis François Cassas	110	1795	<i>Koptiches Lied</i>	Jean-Frédéric Reichardt	2 arias de <i>Les Mystifiés</i> de Goethe	OC
	111	1795	<i>La morte di Semiramide</i>	Friedrich H. Himmel	F. Voltaire	OP
	112	1796	<i>La morte de Mitridate</i>	Sebastiano Nasolini	Antonio Sografi	OP
	113	1796	<i>La morte di Cleopatra</i>	Pietro A. Guglielmi	Antonio Sografi	OP
	114	1799	<i>Semiramide</i>	(?) D. Cimarosa	Pietro Metastasio	OP
	115	1800	<i>La morte di Cleopatra</i>	Gaetano Marinelli y Giuseppe Nicolini	A. Sografi y G. Rossi	OP
	116	1801	<i>Les Mystères d'Isis</i>	W. A. Mozart	Morel de Chédeville adapt. <i>Die Zauberflöte</i>	OP
	117	1801	<i>La morte di Cleopatra</i>	Francesco Bianchi	S. Buonaiuti	OP
	118	1801	<i>La morte di Semiramide</i>	Marcos A. Portugal	F. Voltaire	OP
Dominique Vivant Denon	119	1802	<i>Semiramide</i>	Charles Simon Catel	F. Voltaire	OP
	120	1805	<i>Cesare in Egitto</i>	Giacomo Tritto	G. Schmidt	OP
	121	1807	<i>Cleopatra</i>	Joseph Weigl	L. Romanelli	OP
	122	1808	<i>Les amours d'Antoine et de Cléopâtre</i>	Rodolphe Kreutzer	Coreografía de Jean-Pierre Aumer	BL
	123	1808	<i>Cléopâtre</i>	Ferdinando Paer	C. Olivieri	OP
	124	1809	<i>César en Egipto</i>	Gaetano Gioia	<i>Cor.:</i> Gaetano Gioia	BL
	125	1810	<i>Cagliostro</i>	Antoine Reicha	Victor Dourlen	OP
	126	1813	<i>Sésostris, roi d'Egypte</i>	Nasolini ¹		OP
	127	1814	<i>Cesare in Egitto</i>	Ertolè Paganini	Luigi Andrioli	OP
	128	1819	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Giacomo Meyerbeer	Pietro Metastasio	OP

¹ Según Dewachter (2004:49).

Gráfico 1. Recuento de obras clasificadas por «subgéneros», entre 1593 y 1819.



VIII. CONCLUSIONES

La aportación de 77 nuevos títulos a la relación de obras deja patente la importancia y necesidad de investigar en este campo multidisciplinar en el que se relacionan la egiptología, las artes escénicas, la estética, la arquitectura efímera y la historia del arte. Se demuestra, asimismo, la envergadura del repertorio, hasta ahora muy desconocido, que solo entre 1593 y 1819 contabiliza 128 obras enmarcadas en el lejano Egipto.

Hoy por hoy, son pocas las publicaciones que han tratado la escenografía de obras ambientadas en Egipto. No obstante, se comprueba la escasa influencia de los exploradores, viajeros y eruditos, y la dificultad para los artistas de la época de representar objetivamente el arte egipcio, por estar aún alejados de una visión historicista. Los decorados del citado periodo se basan en un conocimiento superficial, pero nunca se percibe un intento de reconstrucción histórica basada en los descubrimientos. El Antiguo Egipto se muestra como un mundo exótico, misterioso y oculto en el que se mezclan elementos clásicos, obeliscos, pirámides, esfinges, templos y signos jeroglíficos indescifrables.

A lo largo de los siglos XVI al XVIII, según se constata en los argumentos de las obras seleccionadas, los libretistas se inspiran en las fuentes grecorromanas y sitúan a los personajes en un marco mitológico y hermético, pero la mayoría de las veces con tramas alejadas de la historia e impermeables a los avances de la arqueología (Dewachter: 2004). Sí conservan, en cambio, las estructuras narrativas «de éxito» consolidadas en el barroco por Voltaire y Metastasio, en las que se evidencia el peso de los relatos de faraones, reyes y reinas, como también la aparición a finales del siglo XVIII de cierta influencia de la novela oriental.



Lámina 1. Grabado de Jean I Berain. «Apotheosis Final» de la ópera *ISIS* (1677).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, R., 1995. *Diccionario de instrumentos musicales*, Bibliograf, Barcelona.
- ANTHONY, J. R., 1965. «The French opéra-ballet in the Early Eighteenth Century: Problems of Definition and Classification». *Journal of the American Musicological Society, JAMS*, XVIII, 197-206.
- ASSMANN, J., 2004. «Prólogo». Maulana KARENGA, *Maat. The Moral Ideal in Ancient Egypt. A Study in Classical African Ethics*, xvii, Routledge, Londres y Nueva York.
- ASSMANN, J., 2006. *La flauta mágica. Ópera y misterio*, Akal, Madrid.
- BALTRUSAITIS, J., 1996. *En busca de Isis. Introducción a la egiptomanía*, Siruela, Madrid.
- BAUMAN, T., 1994. «The XVIII Century». *TOIHO*, OUP, Oxford y Nueva York.
- BEAUCOUR, F., LAISSUS, Y., y ORGOGOZO, C., 1990. *The Discovery of Egypt*, (prólogo Lise MANNICHE), París.
- BOETZKES, M., 1993. «VIII Stage Design». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (ed.: S. SADIE), vol. XIII, 617-624, Macmillan, Londres y Nueva York.
- BOETZKES, M., y BAKER, E., 1997. «Stage design». *The New Grove Dictionary of Opera*, (ed.: S. SADIE), vol. IV, 491-499, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- BORSAL, I., 1968. «A la recherche de l'ancienne musique pharaonique». *Cahiers d'histoire égyptienne*, XI, 25-41, El Cairo.
- BOUCHER, T.-G., 1983. «Rameau et les théâtres de la cour (1745-64)». *Jean-Philippe Rameau*, Dijon.
- BRUCE, J., 1790. *Travels to Discover the Source of the Nile on the years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 & 1773*, Edimburgo.
- CARRÉ, J. M., 1956. *Voyageurs et écrivains français en Égypte*. 2 vols. Institut Français d'Archéologie Orientale, (IFAO), París.
- CARTER, T., 1992. «Intermedi». *The New Grove Dictionary of Opera* (TNGDO), vol. II, 805-807, OUP, Oxford y Nueva York.
- CARTER, T., 1994. «The XVII Century». *The Oxford Illustrated History of Opera*, (ed.: R. PARKER), Oxford University Press, Oxford.
- CASAUBON, I., 1614. *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI. Ad Cardinalis Baronii Prolegomena in Annales*, Londres.
- CASIO, D., 2011. «Libro LI». *Historia romana, Libros L-LX*. (Traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete), Gredos, N.º 395, Madrid.
- CASSAS, L. F., 1795. *Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, ... et de la Basse Égypte*, París.
- CERF DE LA VIÉVILLE, J. L. 1704-1706. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas.
- CHRISTOUT, M.-F., 1967. *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*, París.
- CHRISTOUT, M.-F., 1987. *The Ballet de Cour in the Seventeenth Century*, Ginebra.
- CIRLOT, J. E., 1997. «Obelisco». *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
- CLAYTON, P. A., 1982. *The Rediscovery of Ancient Egypt: artists and travellers in the nineteenth century*, Thames and Hudson, Londres.
- CLAYTON, P. A., 1985. *The Rediscovery of Ancient Egypt*, Thames and Hudson, Londres.
- COTTE, R., 1987. *La musique maçonnique et ses musiciens*, Braine-le-Comte, (1.ª ed. 1975).
- COUTANCE, G., 1976. «Eléments de scénographie». *L'Avant-Scène Opéra*, N.º 1 – *La Flûte enchantée*, (Enero-Febrero), 102-108, París.

- DEWACHTER, M., 2004. *L'Égypte et l'Opéra. Un imaginaire et ses interprètes de Jean-Baptiste Lully à Philip Glass 1677-1983*, Le Capucin, Carcassonne.
- DIODORO de Sicilia, 2001. «Libro II». *Biblioteca Histórica, Libros I-III*, (Introducción, traducción y notas de Francisco Parreu Alasá), Gredos N.º 294, Madrid.
- MAHON, D., PULINI, M., y SGARBI, V., 2003. *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, Agostini.
- EBELING, F., 2005. *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos – Eine Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*, Múnich.
- ESTRABÓN, 1991. «Libro II». *Geografía, Libros I-II*, (Traducción y notas de J. L. García Blanco, y J. García Blanco), Gredos, N.º 159, Madrid
- FÉLIBIEN, A., 1676. *Les Divertissemens de Versailles*, París.
- FENLON, I., 1980. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge.
- FLUDD, R., 1979. *Escritos sobre música*, (Prólogo: ROBLEDO, L.), Editora Nacional, Madrid.
- FOWDEN, G., 1986. *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton.
- FRANCESCHI, F., 1778. *Apologia delle opere drammatiche di Pietro Metastasio*, Lucca.
- GALLI-BIBIENA, F., 1732. *Direzioni delle prospettive teoriche*, Bologna.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 1990. *Athanasius Kircher*, Siruela, Madrid.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., y PÉREZ LARGACHA, A., 1997. *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*, Alianza, Madrid.
- GORCE, J. de la, 1983. «Décors et machines à l'Opéra de Paris au temps de Rameau», *Recherches sur la musique française classique*, XXI.
- GORCE, J. de la., 1986. *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, París.
- GORCE, J. de la., 1991. *Lully: un âge d'or de l'opéra français*, París;
- GORCE, J. de la., 2005. «Berain, Jean». *TNGDO*, vol. I, 412, OUP, Oxford y Nueva York.
- GORCE, J. de la., 2005. *Carlo Vigarini: intendant des plaisirs de Louis XIV*, Librairie académique Perrin, colección «Les métiers de Versailles», París.
- GROUT, D. J., 1988. *A Short History of Opera*, Londres y Nueva York.
- GUILLOT, G., y PRUDHOMMEAU, G., 1974. *Gramática de la danza clásica*, Hachette, Buenos Aires.
- HERÓDOTO, 1992. «Libro I». *Historia, Libros I-II*, (Introducción: F. Rodríguez Adrados; traducción y notas de C. Schraeder; revisado: M. Jufresa Muñoz), Gredos, N.º 3, Madrid.
- HICKMANN, H., 1987. *Musicologie Pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, vol. 34, Baden-Baden & Bouxwiller.
- HOUGH, D. J., y WILD, N., 1997. «Servandoni, Giovanni Nicolò», *TNGDO*, vol. IV, 329-330, OUP, Oxford y Nueva York.
- HUMBERT, J.-M., 1989. *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, ACR, París.
- KERNODLE, E., 1975. «Perspective Scenary: Science and Symbol». *Theatre Studies*, XXII, 5-15.
- KINTZLER, C., 1988. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, París, (1.ª ed. 1983).
- KIRCHER, A., 1652-54. *Oedipus aegyptiacus*. vols. 1-4, Roma.
- LATTES, S., 1980. «Canazzi, Antonio». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, 678, Macmillan, Londres y Nueva York.
- LAWRENSON, T. E., 1985. *The French Stage in the 17th Century: a Study in the Advent of the Italian Order*, Manchester.

- LECLANT, J., 1985. «De l'égyptophilie à l'égyptologie: érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes». *CRAIBL*, 630-647, París.
- LULLY, J.-B., 1676. «Isis», Manuscrito original.
- MCGOWAN, M. M., 1963. *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, París.
- MERINO PERAL, E., 2011. *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MEULENAERE, H., 1992. *L'Égypte ancienne dans la peinture du XIX^e siècle*, Knokke-Zoute, Berko.
- MONTFAUCON, D. B. de., 1719-1724. *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, vols. 1-15, París.
- MORALES BORRERO, C., 1972. *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Patrimonio Nacional, Madrid. (Incluye un estudio del manuscrito de Carlos Broschi que se encuentra en la biblioteca del Palacio Real de Madrid).
- MORENZ, S., 1952. *Die Zauberflöte: eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten – Antike – Abendland*, Münster, Böhlau (Colonia).
- NAGLER, A. M., 1964. *Theatre Festivals of the Medici: 1539–1637*, New Haven y Londres.
- NEVILLE, D., 1994. «Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura)», *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- NEVILLE, D., 1997. «Semiramide riconosciuta». *TNGDO*, vol. IV, 311, OUP, Oxford y Nueva York.
- NEWMAN, J. E. W., 1979. *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques*, Ann Arbor.
- NORDEN, F. L., 1751/55/95. *Voyage d'Égypte et de Nubie (1738)*, Copenhague y París.
- OENSLAGER, D., 1975. *Stage Design*, Londres.
- PALISCA, C. V., 1968. *Baroque Music*, Prentice-Hall, Nueva Jersey.
- PALISCA, C. V., 1979. «The Musical Humanism of Giovanni Bardi». *Poesia e musica nell'estetica del xvi e xvii secolo*, (ed., H. MEYVALIAN), Florencia.
- PANOFKY, E., 1972. *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid (1.^a ed. 1939).
- PANOFKY, E., 1973. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona (1.^a ed. 1924).
- PARKER, R. (ed.), 1994. *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- PÉREZ ARROYO, R., 2001. *La música en la era de las pirámides*, Centro de Estudios Egipcios, Madrid.
- PINNOCK, F., 2006. *Semiramide e le sue sorelle. Immagini di donne nell'antica Mesopotamia*, Roma.
- PIRROTTA, N., 1982. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge.
- PIRROTTA, N., 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge, MA.
- PLUTARCO., 2009. «Antonio». *Vidas Paralelas, vol. VII*. (Introducción, traducción y notas de Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González,), Gredos, N.º 379, Madrid.
- PRISSE D'AVENNES, A. E., 1878. *Histoire de l'art égyptien*, París.
- PRUNIÈRES, H., 1914. *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, París.
- QUESTA, C., 1989. *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodrama*, Urbino.
- REVILLA, F., 2012. «Fama». *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid.
- REVILLA, F., 2012. «Obelisco». *Diccionario de iconografía y simbología*, (8.^a ed.), Cátedra, Madrid.
- ROBINSON, M. F., 1997. «Semiramide riconosciuta». *TNGDO*, vol. IV, 311, OUP, Oxford y Nueva York.

- ROSOW, L., 1997. «Isis». *TNGDO*, vol. II, 827, OUP, Oxford y Nueva York.
- ROSOW, L., 1997. «Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista]». *TNGDO*, vol. III, 82-92, OUP, Oxford y Nueva York.
- ROSOW, L., 1997. «Quinault, Philippe». *TNGDO*, vol. III, 1203-1205, OUP, Oxford y Nueva York.
- SADIE, S. (ed.), 1997. *The New Grove Dictionary of Opera*, vols. I-IV, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- SADLER, G., 1997. «Cahusac, (Jean-) Louis de». *TNGDO*, vol. I, 680-681, OUP, Oxford y Nueva York.
- SADLER, G., 1997. «Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, Les». *TNGDO*, vol. II, 173-174, OUP, Oxford y Nueva York.
- SADLER, G., 1997. «La Naissance d'Osiris, ou La fête Famille». *TNGDO*, vol. III, 548, OUP, Oxford y Nueva York.
- SAUNERON, S., 1971. *La Egiptología*, Barcelona.
- SCHINKEL, K. F., 1819-24. *Decorationen auf den beiden königlichen Theatern in Berlin*, Berlín.
- SCHMIDT, C. B., 1997. «Cesti, Antonio», *TNGDO*, vol. I, 807-810, OUP, Oxford y Nueva York.
- SCOTT, B., 1973. *Lully: the Founder of French Opera*, Londres.
- SCOTT, W., 1924-36. *Hermetica. The Ancient Greek and Latin Writings which contain religious or philosophic teachings ascribed to Hermes Trismegistus*, Oxford.
- SOMMI, L. de', 1556. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, MS (ed.: F. MAROTTI, 1968), Milán.
- TEYSSÈDRE, B., 1973. *El arte del siglo de Luis XIV*, vol. 1, Labor, Barcelona.
- THEVENOT, J., 1665/74/84. *Relation d'un Voyage fait au Levant*, París.
- VANUXEM, J., 1957. «Les Divertissements de la cour au XVII^e siècle». *Cahiers de l'Association des Études françaises*, N.º 9 (junio).
- WALKER, F., 1951. «A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora». *Italian Studies*, VI, 29-62.
- WALKER, S., y ASHTON, R.-A., 2006. «Coda: The Meaning of Cleopatra's Death». *Cleopatra*, Gerald Duckworth, Londres.
- WARBURG, A., 2005. *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza Forma, Madrid.
- WEIGERT, R.-A., 1937. *Jean I Berain: Dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711)*, París.
- WEIGERT, R.-A., 1937. *Jean I Berain: l'Oeuvre gravé*, N.º 220, París.