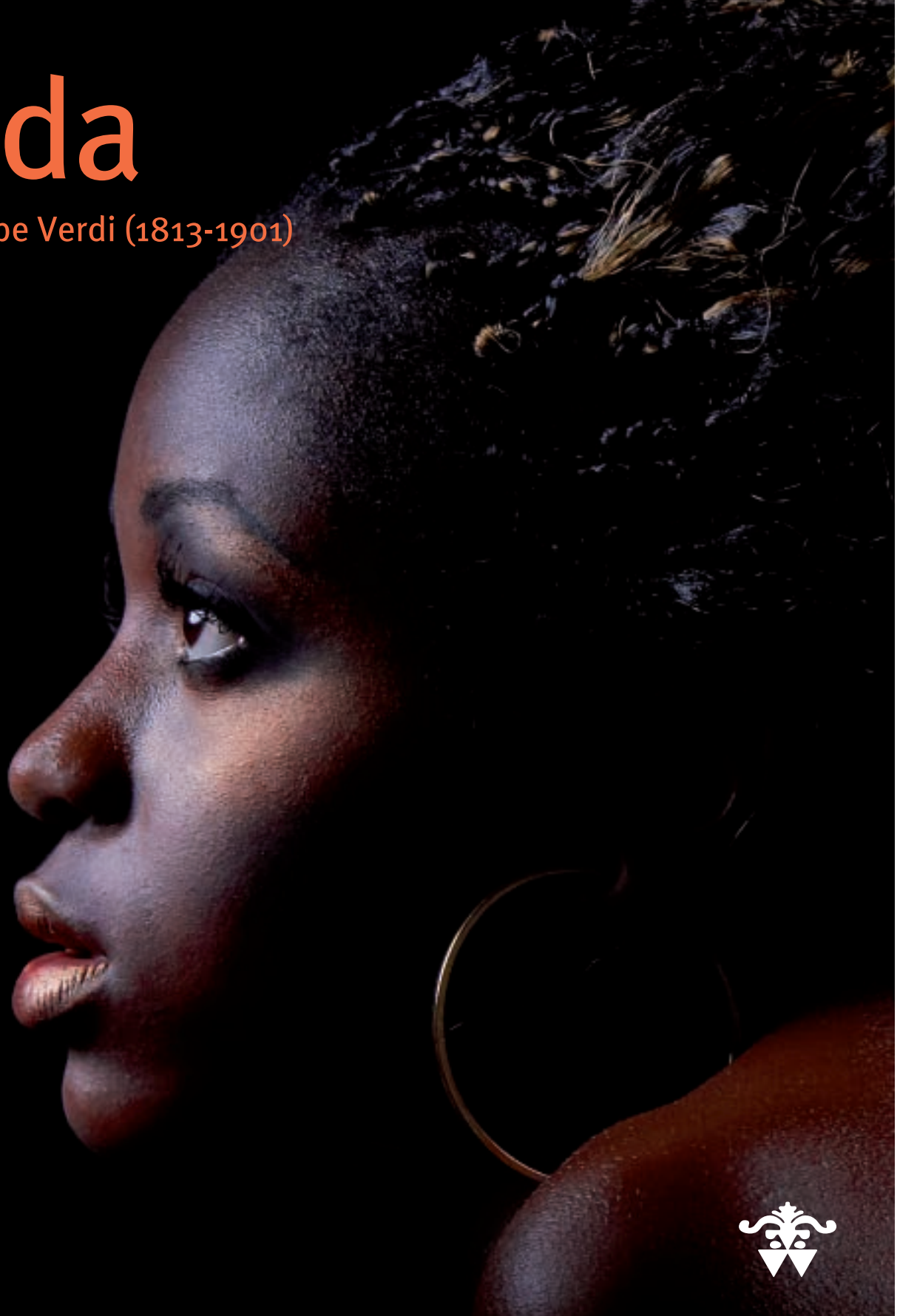


Aida

Giuseppe Verdi (1813-1901)



AIDA

Giuseppe Verdi (1813-1901)

ÓPERA EN CUATRO ACTOS. MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE ANTONIO GHISLANZONI, BASADO EN UN ARGUMENTO (1869) DE AUGUSTE MARIETTE Y CAMILLE DU LOCLE. ESTRENADA EN LA ÓPERA DE EL CAIRO EL 24 DE DICIEMBRE DE 1871. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL EL 12 DE DICIEMBRE DE 1874. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA LYRIC OPERA DE CHICAGO Y EL TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO DE CHILE, BASADA EN LA ORIGINAL DEL TEATRO REAL DE 1998.

Director musical: **Nicola Luisotti**

Director de escena, escenógrafo y figurinista: **Hugo de Ana**

Iluminador: **Vinicio Cheli**

Coreógrafa: **Leda Lojodice**

Director del coro: **Andrés Máspero**

El rey: **Soloman Howard**

Amneris: **Violeta Urmana (7, 10, 13, 16, 22, 25 marzo)**
Ekaterina Semenchuk (8, 11, 14, 17, 19, 21, 24 marzo)
Daniela Barcellona (9, 15, 20, 23 marzo)

Aida: **Liudmyla Monastyrskaya (7, 10, 13, 16, 19, 22, 25 marzo)**
Anna Pirozzi (8, 11, 14, 17, 21, 24 marzo)
Lianna Haroutounian (9, 15, 20, 23 marzo)

Radamès: **Gregory Kunde (7, 10, 13, 16, 19, 22, 25 marzo)**
Alfred Kim (8, 11, 14, 17, 21, 24 marzo)
Fabio Sartori (9, 15, 20, 23 marzo)

Ramfis: **Roberto Tagliavini (7, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 22, 23, 25 marzo)**
Rafal Siwek (8, 11, 14, 17, 20, 21, 24 marzo)

Amonasro: **Ambrogio Maestri (7, 10, 13, 16, 19, 22 marzo)**
George Gagnidze (8, 11, 14, 17, 21, 24 marzo)
Ángel Ódena (9, 15, 20, 23, 25 marzo)

Gran sacerdotisa: **Sandra Pastrana**

Un mensajero: **Alejandro del Cerro**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

ARGUMENTO

Aida

Fernando Fraga

El preludio contrapone dos temas, el que representa a Aida y su amor por Radamès y el de la implacable ley impuesta por Ramfis y los sacerdotes egipcios.

Acto I

En Egipto, en el palacio de Memfis el sumo sacerdote Ramfis anuncia a Radamès, joven capitán de la guardia, que ante el ataque de

los etíopes la diosa Isis ya ha designado el oficial encargado de comandar el ejército egipcio (Introducción). Radamès desearía ser él a quien hubiera designado la diosa, aunque esté enamorado de Aida, la esclava etíope favorita de Amneris la hija del Faraón (Aria).

Amneris interrumpe sus pensamientos. Enamorada de Radamès, sospecha que el joven está a su vez enamorado pero de otra mujer y



cuando aparece Aida, por las miradas que se entrecruzan militar y sirvienta, esa conjetura parece confirmarse (Dúo y terceto).

El Faraón y toda la corte se reúne. Un mensajero confirma la invasión de los etíopes al mando de su rey Amonasro que es el padre de Aida, dato que nadie aún conoce en Egipto. El Faraón designa a Radamès como el general que ha de mandar las tropas y Amneris le entrega el estandarte asociado a su mando. Todos desean que Radamès regrese victorioso, incluida Aida (Escena de conjunto).

Sin embargo, una vez se encuentra Aida a solas comprende que la victoria de Radamès será a costa de la derrota de los suyos, de su padre y hermanos, de su pueblo. Un conflicto personal e insoluble que atormenta a la muchacha (Aria).

En el templo de Vulcano, Radamès recibe de Ramfis en solemne ceremonia la acreditación ante Ptah como jefe supremo de las fuerzas egipcias. En medio de danzas de las sacerdotisas y las plegarias, se entrega al soldado la espada con la que ha de derrotar a los enemigos (escena de la consagración y final primero).

Acto II

En sus apartamentos Amneris es atendida y entretenida por sus esclavas y esclavos moros (Introducción y danza). Ella únicamente desea el retorno de Radamès que ha vencido a los etíopes y cuyo regreso victorioso se espera de un momento a otro.

Cuando aparece Aida, las sospechas de Amneris se despiertan de nuevo y urde una trama para averiguar la verdad.

Comparte el dolor de Aida por la derrota sufrida por su pueblo para luego considerar que ello obtuvo una vindicativa compensación: la muerte de Radamès. Aida no puede evitar una aparatosa reacción dolorosa y eso confirma lo que Amneris temía: la esclava y el soldado se aman. Amneris destila su odio y sus amenazas mientras a lo lejos se escuchan los primeros saludos al ejército triunfante (escena y dúo).

Ante las puertas de la ciudad de Tebas, el Faraón, su hija y toda la corte acogen con bailes y generosas muestras de entusiasmo a las tropas que desfilan con Radamès a su cabeza. Este de manos de Amneris acepta el cetro triunfal que corrobora su hazaña.

Pero Radamès se siente compasivo con los derrotados y pide al Faraón que les conserve la vida. Entre los prisioneros Aida reconoce a su padre Amonasro. Este le dice a la hija que oculte su rango.

Amonasro hace una convincente defensa de sus actos, producto de su amor por la patria. El Faraón se deja convencer y les otorga la libertad pero, por consejo de Ramfis, han de permanecer en Egipto Amonasro y su hija como garantía de paz. Finalmente, ante la desesperación de Aida, el Faraón otorga a Radamès, estupefacto, la mano de Amneris (gran escena,ailable, aria y final segundo).

Acto III

A orillas del Nilo, junto al templo de Isis, en la víspera de su boda Amneris acude a orar en compañía de Ramfis (introducción y plegaria).

Aida hace acto de presencia ya que ha sido citada allí por Radamès. Triste, llena de los peores presentimientos, evoca su tierra adorada y lejána que quizás nunca vuelva a ver (romanza).

Es sorprendida por la llegada de Amonasro. Este se ha dado cuenta de la relación que une a su hija con Radamès y va a favorecerse de esta situación. El ejército etíope aún está operativo y necesita saber algunos secretos militares de los egipcios.

Aida, horrorizada, se niega a ello pero, ante la maldición paterna, accede finalmente a seguir los planes de Amonasro (dúo).

Radamès está dispuesto a renunciar a la mano de Amneris y esposarse con Aida. Pero esta le disuade de esa decisión: la venganza de la hija del Faraón será terrible. Es mejor que los dos huyan juntos a la bella Etiopía donde serán felices. Radamès duda pero finalmente se deja convencer por las palabras dulces y cariñosas de su amada (dúo).



Para huir utilizarán, dice Radamès, la garganta de Napatá, un sendero que de momento está sin vigilancia. Amonasro, que ha asistido al coloquio escondido, se hace ver exultante al descubrir esa vía militar de acceso, dando así cuenta de su identidad regia.

Radamès comprende que ha revelado un secreto que puede costarle la deshonra y la muerte, mientras Aida le anima a que huya junto a ella y su padre. En esta situación los descubre Amneris y Ramfis quienes de inmediato se hacen cargo de la situación. Ordenan a la guardia que detengan a los tres.

Aida y Amonasro logran huir; solo se rinde al poder de los sacerdotes Radamès que ha impedido además que Amonasro apuñale a Amneris (escena y final tercero).

Acto IV

En una de las estancias del palacio de Menfis, Amneris en un estado de agitación demasiado evidente, espera que se celebre el juicio a Radamès. Ordena a la guardia que traigan al prisionero con quien quiere llegar a un acuerdo:

si Radamès se casa con ella olvidando para siempre a Aida, ella le salvará de la muerte.

Radamès que por boca de la propia Amneris sabe que Aida ha logrado escapar con vida al contrario que su padre, rehúsa toda concesión. Afirma que la suya ha sido una revelación imprudente no dolosa y por tanto es inocente. Amneris lo despide con dolor e indignación (escena y dúo).

Se escucha la voz de Ramfis y las de los sacerdotes acusando a Radamès y exigiéndole una explicación. El guerrero, por tres veces, se niega a responder. Es condenado a muerte, enterrado vivo en la cripta bajo el templo de Vulcano. Amneris, violentamente, maldice a los sacerdotes (escena del juicio).

En la cripta del templo de Vulcano, Radamès espera con resignación su muerte. Sus pensamientos vuelan hacia la amada quien, ante su sorpresa, aparece de entre las sombras. Ha sabido de su condena y se ha reunido con él para morir juntos. Los dos se despiden serenamente de la vida, mientras en el templo Amneris pide al dios la paz para su amado (escena, dúo y final).

SOBRE “AIDA”

Andrés Ruiz Tarazona

Durante una breve visita a París a fines de marzo de 1870, Verdi se entrevistó con Emanuele Muzio, recién llegado de El Cairo. Allí había dirigido la primera temporada del nuevo Teatro de la Ópera Virreinal, inaugurado el año anterior, al mismo tiempo que se producía la apertura del Canal de Suez. Ese canal de 161 kilómetros lograba comunicar el Mar Mediterráneo con el Mar Rojo y había sido realizado a lo largo de diez años según proyecto del ingeniero francés Ferdinand de Lesseps.

Va desde Port Said a Suez y permite a los europeos abreviar enormemente el viaje a la costa oriental de Africa y países del sur de Asia, sin tener que doblar el célebre cabo de las Tormentas tras bordear la costa occidental africana. En 1882, todavía en vida de Verdi, Gran Bretaña se hizo con el control del Canal, manteniéndolo hasta 1954, cuando fue nacionalizado por el gobierno egipcio de Gamal Abdel Nasser.

La Ópera de El Cairo se inauguró con una representación de “Rigoletto” porque,



aunque el director de la misma, el Bey Draneht, solicitó a Verdi una ópera nueva para la apertura, el maestro italiano había rechazado componer, una “obra de circunstancia” para tan importante ocasión. Sin embargo, Camille du Locle, empresario de la Opera Cómica de París, informó a Verdi de que el Jedive (virrey) Ismail Pasha estaba empeñado en que fuese él quien compusiera expresamente una ópera para ser estrenada en el nuevo teatro del Cairo. A fines de mayo de 1870, Verdi pidió a du Locle que le enviase una sinopsis de piezas teatrales españolas (le interesaban las de García Gutiérrez, el duque de Rivas, José Zorrilla, López de Ayala, Martínez de la Rosa, etc.) pero el astuto empresario le envió en cuatro páginas el resumen de un texto del egiptólogo Auguste Mariette. Este había sido comisionado en 1850 por el Gobierno de Francia para que adquiriese manuscritos de la antigüedad egipcia y se había establecido en Egipto llegando a convertirse en un importante arqueólogo. Ello supuso también espectaculares descubrimientos, como el de las tumbas de los faraones en Abydos, Gizéh y otros lugares de Egipto. Mariette había sido nombrado Conservador de los Monumentos Antiguos y honrado con el título de Bey por el Jedive. Más de un biógrafo de Verdi duda entre si al maestro le interesó ese resumen del tema ideado por Auguste Mariette, o se decidió al conocer una carta de este a du Locle, donde al final le dice: “si el señor Verdi no acepta, Su Alteza pedirá que golpeemos otra puerta... Gounod e incluso Wagner, están siendo considerados. Este último, si aceptase, sería algo realmente grande”.

Verdi no tardó en responder el 26 de mayo: “He leído el asunto egipcio. Está bien trazado. La puesta en escena es espléndida, y allí hay una o dos situaciones que si bien no completamente nuevas, son con certeza muy bellas. Pero ¿quién lo escribe? Tras todo esto parece haber la mano de un experto muy familiarizado con la escena”. El experto que se buscó fue el conocido libretista Antonio Ghislanzoni (1824-1893) el cual ya había visitado a Verdi en Sant’Agata. Poco después fue elegido por el maestro para modificar el final de “*La Forza del destino*” (1869) y más tarde para versificar el tema de “*Aida*”.

Vísperas de “AIDA”

La ópera “Aida”, en cuatro actos, es una de las obras de Verdi trazadas en la feliz etapa en que su música alcanza una admirable madurez. Al comienzo de la década de los 50 inició su célebre trilogía de obras maestras: “*Rigoletto*” (1851), “*Il trovatore*” (1853) y “*La traviata*” (1853). Tras ella surgieron sus obras más logradas: “*Les Vêpres siciliennes*” (1855); “*Aroldo*” (1857), donde rehizo su antigua ópera “*Stiffelio*” (1850), extraída de “*El prometido*” de Walter Scott y “*Harold, el último de los reyes sajones*”, de Edward G. Bulwer-Lytton; “*Simon Boccanegra*” (1857); “*Un ballo in maschera*” (1859); “*La forza del destino*” (1862), con un libreto de Francesco María Piave extraído de “*Don Álvaro o la fuerza del sino*” (1835), de Angel de Saavedra, (duque de Rivas) y “*El campamento de Wallenstein*” (1796), de Friedrich Schiller; luego, la segunda versión de “*Macbeth*” (1874), cuya primera había visto la luz en el Teatro della Pergola, en Florencia, el

año 1847; *“Don Carlos”* (1867), primera versión (hay una segunda de 1884); y una segunda versión, en 1869, de *“La forza del destino”*.

Todo ello plenamente aceptado hoy día y con el mérito grande de que durante esos años, casi tan de “galera” como los así llamados entre 1839 y 1850, Verdi compuso además obras ajenas a la escena. Así varias romanzas y baladas para canto y piano, algunas piezas para piano y los primeros esbozos de la “Messa da Requiem”, concebida a la muerte de Rossini. En las tres décadas que separan “Aida” de su muerte, Verdi todavía creará dos obras maestras en el terreno

de la ópera -”*Otello*” y *“Falstaff”*- y piezas de tanto relieve como el “Cuarteto en Mi menor” (1873) y la “Misa de Requiem” (1874), terminado a la muerte del escritor “Alessandro Manzoni” (1785-1873), el célebre autor de “I promessi sposi” (los novios), la novela sobre la cual Verdi había escrito a la condesa Maffei: Este es un libro “verdadero”; verdadero en cuanto a la “verdad”. Oh, si los artistas pudieran captar una vez lo “verdadero” no habría más músicos “del porvenir” y del pasado; ni pintores puristas, realistas, idealistas; ni poetas clásicos y románticos; sino poetas verdaderos, pintores verdaderos, músicos verdaderos.





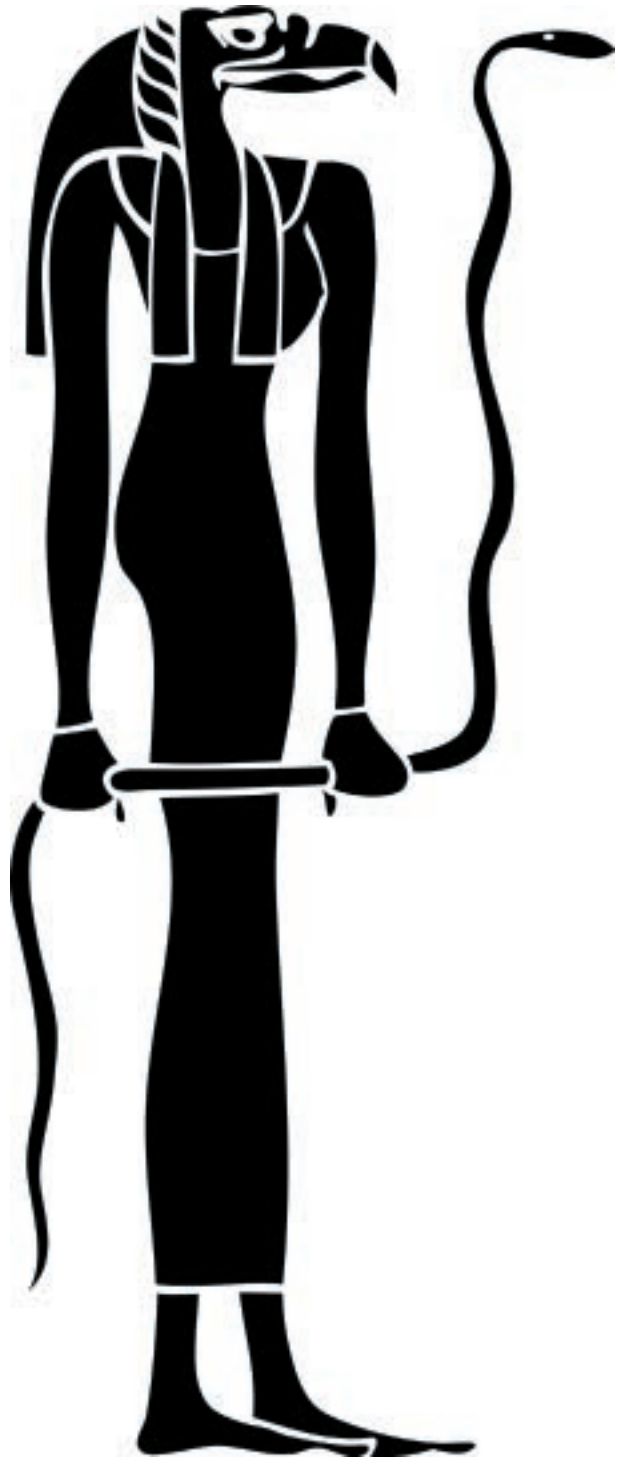
También compuso Verdi las “*Quattro pezzi sacri*” (Cuatro piezas sacras), publicadas por Ricordi en 1898. La primera, “*Ave Maria*” (1895), era para él una obra menor, un pequeño ejercicio escolástico. Dió más importancia a las tres restantes: “*Stabat Mater*”, “*Laudi alla Vergine Maria*” y “*Te Deum*”, estrenadas en París el 7 de abril de 1898. En Italia las dirigió Arturo Toscanini el 25 de mayo de 1898 en el marco de la exposición de Turín, y desde entonces se han tocado por todo el mundo. El director del coro en esa ocasión era Aristide Venturi que, junto a Toscanini y el empresario Depanis, rindió visita a Verdi antes del estreno en Sant’Agata. Depanis ha contado: “Nos recibió en el dormitorio, lleno de bocetos, dibujos, caricaturas... Al piano se sentó Toscanini, y el viejo maestro y el joven director no tardaron en entenderse. Verdi se admiró de la prontitud en la percepción de Toscanini”. De hecho, en el estreno italiano, las tres piezas produjeron una fuerte y favorable impresión al público.

El 2 de junio de 1870 se había acordado definitivamente que Verdi sería el compositor de “*Aida*” (ese era el título del drama, desarrollado en el antiguo Egipto de los faraones). Verdi, como autor de la música, recibió por su trabajo 150.000 francos, es decir, cuatro veces más que lo recibido por “*Don Carlos*”. Le dieron, dada la amplitud del libreto, del cual apenas se supo entonces quien era su autor (se dijo que el propio Jive, Ismail Pachá), un tiempo considerable para componer. La realidad es que ese libreto, en cuatro actos, se debe a Antonio Ghislanzoni, ideado el asunto, eso sí, por Auguste Mariette

y elaborado por Camille Du Locle y el propio compositor que, por la extensión del texto y las posibilidades que ofrecía en el plano únicamente sinfónico y también en lo coral, se vio apremiado con el tiempo disponible. Le favoreció el estallido de la guerra francoprusiana en julio de 1870. La derrota francesa en Sedan y el asedio de París entre el mes de septiembre y enero de 1871, interrumpió la comunicación entre París y El Cairo. Verdi entregó dos mil francos para las tareas de cura de los heridos del ejército francés, mientras que la situación en Francia le daba más tiempo para trabajar la partitura y buscar con más tranquilidad a los intérpretes. En este último campo rechazó, por ejemplo, a Marie-Constance Sass, que no le había convencido como Isabel de Valois en *“Don Carlo”* y aceptó para Amneris a Eleonora Grossi. Para el papel de Aida, la esclava etíope amada por el capitán de la guardia egipcia Radamés, eligió a Antonietta Pozzoni.

El tenor Pietro Mongini encarnó a Radamés por hallarse indispuerto Gaetano Fraschini, seleccionado por el propio Verdi. El estreno de Aida en El Cairo el 24 de diciembre de 1871 no tuvo unanimidad de la crítica, de lo cual Verdi jamás se preocupó. Él mismo era a veces su más duro crítico, aunque esta vez no estuvo presente.

En el teatro alla Scala en Milán se presentó el 8 de febrero del año siguiente, con su admirada y ¿amada, amante? Teresa Stolz (1834-1902), excelente soprano checa formada en el Conservatorio de Praga. Sus éxitos en *“El*





trovador”, “*Un baile de máscaras*”, “*Giovanna d’Arco*”, “*Don Carlos*” o “*La forza del destino*” confirmaban su dominio de la escena lírica. En “*Aida*” Verdi pensaba asignar a la Stolz el papel de Amneris y a Antonietta Fricci el de Aida, pero finalmente quien encarnó el papel protagonista que da el título a la ópera fue Teresa Stolz,

mientras la austriaca Maria Waldmann pasó a ser Amneris. Al año siguiente, 1873, la Waldmann sería la contralto en el estreno de la “*Messa da Requiem*”.

Para la presentación en Milán, Verdi había compuesto una obertura para “*Aida*”, pero no le convenció en los ensayos y decidió eliminarla,

substituyéndola por un breve preludio donde se escucha el tema central de la ópera. En El Cairo dirigió el compositor y contrabajista Giovanni Bottesini, que no gustaba nada a Verdi, pero en Milán lo hizo Franco Faccio, este sí apreciado por el ilustre compositor, que admiraba su talento y exigencia con los intérpretes, tanto vocales como instrumentales. Cuando Faccio sustituyó a varios miembros de la orquesta de Padua por otros de mayor nivel artístico, Verdi le escribió diciendo: “*Non bisogna esitare, non bisogna transigere quando si tratta di arte*”.

En Madrid, “*Aida*” se estrenó en el Teatro Real el 12 de diciembre de 1874. Dirigió el

maestro polaco, afincado en España desde su juventud, Juan Daniel Skoczdozpole, quien años antes dirigía en el Teatro del Circo y desde allí pasó al Real en 1851. Skoczdozpole conoció cierta popularidad por su obra “*El jaleo de Jerez*”.

En Barcelona “*Aida*” no se estrenó en el Liceo sino en el Teatro Principal, que le hacía la competencia, el año 1876.

La Música

Una de las mayores dificultades de una ópera como “*Aida*” es que debe combinar las escenas de intimidad, tanto las amorosas como los conflictos entre personajes, con escenas



y sentimientos colectivos, de masas. Y esto lo supo cuidar un Verdi con años de vuelo y extraordinario acierto, especialmente en el estreno de la Sca-la, donde él estuvo presente. Allí tuvo que cuidar no ya los habituales números de uno o varios personajes sino las escenas colectivas, grandiosas en muchos momentos. Tuvo que ocuparse del buen funcionamiento de una orquesta protagonista y de una escena especialmente compleja.

Esa importancia de lo sinfónico podría haber derivado en una clara influencia de Wagner, que tres años antes había presentado “*Los maestros cantores de Nuremberg*” y en 1865, su admirable “*Tristan e Isolda*”.

Pero Verdi, aunque conocía alguna partitura primeriza del maestro alemán, apenas había escuchado su obra, pues solo en los años posteriores a “*Aida*”, comenzó a representarse Wagner en Italia. Y aún conociendo la producción contemporánea de su mayor adversario en lo que concierne al drama musical, no quiso Verdi abandonar su manera en los últimos años; un estilo precursor de la producción de Puccini, Leoncavallo, Mascagni y tantos otros, que sería llamado “*verismo*” por expresar lo duro de la existencia de tantos seres humanos, y por ello más verdadero que las vidas felices y despreocupadas.

Hay que insistir en el tratamiento de la orquesta, más potente e incisivo que aquellos de los primeros románticos— Bellini, Donizetti y hasta el joven Verdi— llevados a su mayor exigencia por el Verdi maduro en “*Otello*”, aunque siempre ajenos al influjo wagneriano.

Por otra parte, dada la gran extensión de “*Aida*”, Verdi acude en muchos momentos a un esquemático uso de la orquesta muy de agradecer.

Ya en el breve “*Preludio*” aparece el lírico tema de amor que luego introducirá el aria de Aida “*Ritorna vincitor*”, en el momento de cantar aquello: “*E l’amor mio? Dunque scordar poss’io / questo fervido amore che, / oppressa e schiava, / come raggio di sol qui me beava?*” (¿Y mi amor? / ¿Acaso puedo olvidar / este ferviente amor que, / oprimida y esclava, / como un rayo de sol me hacia feliz?)

Aida, hija de Amonasro, rey de Etiopia, es ahora una esclava del rey de Egipto, quien, tras vencer a los etíopes, la entregó a su hija Amneris. Es por tanto Aida hija del mayor enemigo del faraón, pero está enamorada de Radamés, el caudillo que ahora manda el ejército egipcio, en continua lucha con los etíopes. Por otra parte, su dueña y señora es la hija del faraón, Amneris, enamorada también de Radamés, aunque este solo tiene ojos para Aida. Pronto sabemos del amor de Radamés por la hija de su enemigo en la bella romanza “*Celeste Aida*”, anunciada con trompetas guerreras y un recitativo del valiente capitán. La guerra va a comenzar y Radamés se dispone a la lucha. En el aria “*Ritorna vincitor*”, Aida expresa su amor a Radamés, pese a que este va a enfrentarse a un país en el cual reina Amonasro, su padre. Es un aria extensa y llena de tensión, por cuanto Aida teme la muerte de los dos caudillos enfrentados, Amonasro y Radamés. El amor que Aida siente por este último vuelve a subrayarse con el tema de amor del prelude, que



reaparece en el dúo entre Amneris y Radamés, cada uno inquieto porque se descubra, en ella, la pasión por el caudillo egipcio, y en este, la que siente por la esclava de ella. Radamés gana en ese duelo amoroso porque Aida le ama, pero el amor llevará finalmente a ambos a la muerte. En ese dúo, firme y autoritario como corresponde a un militar, en el momento de acercarse Aida, Radamés exclama para sí “*iElla!*” (Dessa!) apareciendo de nuevo el tema de amor del preludio. “*Ritorna vincitor*” se inicia de modo heroico,

como corresponde al deseo inicial de Aida y supone un desafío a la voz de cuantas han encarnado tan difícil papel, con ese desgarrador “*Numi pietá*” en su conclusión.

Es interesante la escena segunda en el interior del templo de Vulcano, con Ramfis, máxima autoridad religiosa y los sacerdotes y sacerdotisas. El ritmo al comienzo es insistente en el



arpa y otorga el recogimiento del rito antes de la sencilla “*danza sagrada*” de las sacerdotisas. Ramfis anuncia la elección de Radamés, allí presente, para combatir a los enemigos de Egipto.

El acto segundo se inicia en una sala de las habitaciones de Amneris, allí rodeada de sus esclavas. Si la danza anterior de las sacerdotisas tenía mucho de andaluza, el canto de las esclavas tiene una breve y bella melodía central.

El Verdi sinfónico se mueve con soltura en la danza de los esclavos moros y en los coros de esclavas.

La llegada de Aida obliga a Amneris a ocultar su odio y sospecha sobre la relación de aquella con Radamés. Se muestra compasiva con la desgracia de Aida, lejos de su patria y su familia. En un aparte, Aida expresa el gozo y el tormento que le causa el amor por quien va a atacar a su patria y su propio padre. Vuelve a escucharse en ese momento, más apasionado, el tema amoroso del prelude de la ópera. Con este intenso dúo



de las dos protagonistas se cierra la primera escena del acto segundo, tan desesperanzado en el “*Numi, pietá*” de Aida.

La escena segunda es la que ha dado más fama a la ópera, y se halla entre lo más popular que haya salido de la mente y el trabajo de Verdi. Nos referimos a la célebre marcha que la inicia. En ella coros y orquesta entonan la gloria al Egipto y a Isis, y también a su rey, padre de Amneris. La marcha se ha hecho tan célebre como para que la trompetería sea cantada en los estadios de fútbol por los aficionados, (sobre todo en San Mamés).

Todo son alabanzas y mercedes para Radamés, el vencedor de la guerra contra los etíopes. Amonasro ha sido hecho prisionero y Radamés se inclina ante Amneris, que le ofrece la corona del vencedor. Aida pide al rey que sea clemente con los vencidos, pero Amneris pide rigor en el castigo, aunque el pueblo requiere que el rey sea clemente. También Radamés solicita la vida y libertad de los prisioneros. El primer sacerdote pide que, como prenda de paz, no sacrifiquen a Amonasro ni a su hija Aida. Amneris pide, en su interior, que aparezca ante ella su esclava Aida, si es tan atrevida. Y esta, en un aparte, dirá: “*A él la gloria, el trono. A mí el olvido, las lágrimas de un amor sin esperanza*”.

El acto tercero se abre en el templo de Isis a orillas del Nilo. Amneris espera la llegada de Radamés en la víspera de su boda con él. Aida entra silenciosa en el templo y entona su delicada aria “*O patria mia*”, de íntimo recogimiento.

Se inicia entonces el dúo entre ella y su padre, el rey etíope Amonasro que, espantado ante la idea de que su hija ame a quien ha aniquilado a los etíopes, entona furioso su breve “*Su dunque!*”.

Aida solo desea que triunfe la piedad. Repite una y otra vez su “*Pietà, pietá*”, pero también expresa el deseo de ser digna de su patria. Y en eso aparece Radamés. Cuando se acerca a Aida para abrazarla ella le pide que se detenga, pues, como etíope, se siente traicionada. Radamés insiste en un dúo intenso, donde ella le pregunta si no teme la reacción de Amneris, su novia oficial. Pero Radamés está dispuesto a todo para unirse a ella, que ya está pidiendo la huida, juntos a una tierra en cuyos bosques vírgenes encuentren la felicidad.

En un momento de este dúo de amor, Radamés parece dudar. ¡Abandonar la patria, los altares de nuestros dioses! - exclama. Pero Aida tiene una idea sublime del verdadero amor y le acusa de no amarle, diciéndole: “*ivete, vete!*”

Radamés reacciona y entona su difícilísimo “*Ah no! Fuggiamo!*”, que ella contesta con la misma energía, en uno de los dúos más apasionados concebidos por Verdi. Amonasro les ha escuchado y revela al caudillo egipcio su identidad, la de rey de Etiopía y padre de Aida. Radamés se siente culpable de haber traicionado a su patria. Pero Aida y Amonasro le piden que huya con ellos. En ese momento Amonasro se lanza contra Amneris y Radamés se interpone, facilitando la huida de Aida y Amonasro. Luego se entrega al Sumo Sacerdote.



La escena primera del cuarto y último acto se desarrolla en el palacio del faraón. Amneris, pese a saber que Radamés ama a Aida, intenta convencerle vuelva a ser un patriota y se retracte de la más que amistad que parece unirle a la hija del rey etíope.

Amneris pide el perdón para Radamés si este renuncia al amor de Aida, pero él mantendrá su fidelidad a la bella esclava. En ese momento, la hija del faraón arremete contra los sacerdotes, que no han movido un dedo a su favor.

La escena final de la ópera presenta el escenario dividido entre el templo de Vulcano en la parte superior y un sótano totalmente incomunicado, en el cual se halla Radamés enterrado vivo. Está pensando en su amada Aida cuando, de pronto, la joven etíope aparece ante él. Ella

sospechaba que su amado iba a sufrir condena en esa cueva espantosa hasta la muerte y entró allí a escondidas para compartir la agonía de quien despertó el amor, la alegría y la emoción en su ingrata vida de esclavitud.

El dúo final. “*O terra addio*”, en forma de “*cabaletta*”, con acentos patéticos y apacible calma, muestra en su transcurso una mística melodía que despeja la oscuridad de la cueva a los amantes condenados. Mientras, la desdichada Amneris pide la paz y el cielo para ellos, ya unidos en lo eterno por los cielos del inmenso Ptah.

Un final absolutamente sereno y a la vez un *bellísimo* canto al verdadero amor, ese que Verdi buscó toda su vida y no estamos seguros si consiguió alcanzarlo plenamente.