

ESTAR AL MANDO DE UNA SITUACIÓN NO TE LIBRA DE CONVERTIRTE EN OBJETO

de burla: esta es la lección que Sir John Falstaff aprende cuando uno de sus descabelados planes lo mete en un gran lío o, más precisamente, en el río Támesis, al cual es arrojado desde una ventana en un cesto de ropa sucia. Falstaff fue un personaje tan entrañable que el dramaturgo William Shakespeare lo incluyó en tres de sus obras: las solemnes historias *Enrique IV, partes I y II*, y la mordaz comedia *Las alegres comadres de Windsor*. Pero fue sobre todo la última de estas obras la que inspiró la ópera de Giuseppe Verdi, *Falstaff*. En esta divertida comedia shakespeariana marcada por grandes personalidades y apetitos aún más colosales, Falstaff se eleva por encima de los demás personajes mientras se divierte comiendo, bebiendo y persiguiendo mujeres. Pero no se percata de que las víctimas que tiene en la mira, el astuto grupo de mujeres de Windsor, tiene sus propios tejemanejes.

Para el director Robert Carsen, sin embargo, Falstaff es mucho más que un simple bufón. “*Falstaff* es una celebración de la humanidad”, observa. “Destila en música la grande y cálida alegría que somos capaces de compartir unos con otros”. Incluso cuando las pretendidas víctimas de Falstaff, las alegres comadres, le dan la vuelta a la tortilla, la historia nunca se aleja de la diversión desenfadada. Al final de la ópera, incluso Falstaff, humillado por su despeño, es capaz de reírse de sí mismo. Sin embargo, Verdi y Carsen también reconocen que un buen chiste siempre puede resultar sorprendente. Tras una carrera dedicada a la creación de obras escénicas “serias”, Verdi sorprendió al mundo de la ópera con una aventura farsesca. Al situar a *Falstaff* a mediados del siglo XX, Carsen se burla de las tensiones sociales de la sociedad inglesa después de la Segunda Guerra Mundial y nos pide que consideremos cómo el gran chiste que es Falstaff sigue resonando hoy en día.

Esta guía aborda *Falstaff* como una investigación de cómo la comedia musical puede ser utilizada para hablar de temas sociales, dinámicas de poder y relaciones de todo tipo. El material de las páginas siguientes incluye una guía de la obra de Shakespeare, una introducción al lenguaje musical de Verdi, una mirada al contenido dramático y visual de la puesta en escena del director Robert Carsen y actividades para el aula que darán vida a la música y la historia de la ópera. Al profundizar en la música, el drama y el diseño de *Falstaff*, esta guía forjará conexiones interdisciplinarias en el aula, inspirará el pensamiento crítico y ayudará a los estudiantes a reflexionar sobre su propia sociedad a través de una mirada cómica al estilo de la divertidísima y sentida obra de Verdi.

HYESANG
PARK

PÉREZ



LEMIEUX

JOHNSON
CANO

VOLKOV



VOLLE



MALTMAN

LA OBRA

Música de Giuseppe Verdi

Ópera en tres actos, cantada en italiano

Libreto de Arrigo Boito

Basada en las obras de Shakespeare *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique IV, parte 1* y *Enrique IV, parte 2*

Estrenada el 9 de febrero de 1893 en La Scala de Milán

PRODUCTION

Robert Carsen Producción

Paul Steinberg Escenografía

Brigitte Reiffenstuel Diseño de vestuario

Robert Carsen and Peter Van Praet Diseño de iluminación

PERFORMANCE

The Met: Live in HD

1 de abril del 2023

Hera Hyesang Park Nannetta

Ailyn Pérez Alice Ford

Marie-Nicole Lemieux Mistress Quickly

Jennifer Johnson Cano Meg Page

Bogdan Volkov Fenton

Michael Volle Falstaff

Christopher Maltman Ford

Daniele Rustioni Dirección de orquesta

Una coproducción de The Metropolitan Opera; Royal Opera House, Covent Garden, Londres; Teatro alla Scala, Milán; Compañía Canadiense de Ópera, Toronto; y Ópera Nacional Holandesa, Ámsterdam.

Producción obsequio de la Betsy and Ed Cohen/Areté Foundation Fund for New Production & Revivals y de Harry and Misook Doolittle

Fondos adicionales de The Gilbert S. Kahn & John J. Noffo Kahn Foundation y de Sr. y Sra. William R. Miller

Las guías educativas del Metropolitan Opera ofrecen una introducción creativa e interdisciplinaria a la ópera. Diseñadas para complementar programas de estudio actuales en música, humanidades, ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas (STEM), y las artes, estas guías permitirán que los jóvenes espectadores estén preparados para adentrarse en la ópera sin importar cuál sea su nivel de experiencia previo con esta forma de arte.

En las siguientes páginas encontrará una variedad de materiales diseñados para fomentar el pensamiento crítico, profundizar el conocimiento previo y empoderar a los estudiantes a que interactúen con la ópera. Estos materiales se pueden utilizar en el aula y/o a través de plataformas de aprendizaje remoto, y se pueden mezclar y combinar para satisfacer las necesidades académicas individuales de sus estudiantes.

Sobre todo, esta guía está diseñada para ayudar a los alumnos a explorar Falstaff a través de sus propias experiencias e ideas. Las muchas y diversas perspectivas que los estudiantes traen consigo a la ópera hacen de esta forma de arte algo infinitamente más rico. Esperamos que encuentren en la ópera un espacio donde su confianza pueda crecer y su curiosidad florezca.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN A LA ÓPERA

La historia y la fuente: Una sinopsis para jóvenes lectores, junto con información sobre los antecedentes literarios de la ópera

Quién es Quién en *Falstaff*: Una introducción a los personajes principales de la ópera

TRASFONDO Y CONTEXTO

Cronología: Una o más líneas de tiempo que relacionan la ópera con acontecimientos de la historia mundial

Instante musical: Una breve introducción a un momento operático icónico

Inmersiones profundas: Ensayos interdisciplinarios con perspectivas adicionales

Diez términos musicales esenciales: Palabras de vocabulario para facilitar la discusión

Datos curiosos: Apuntes entretenidos sobre *Falstaff*

ÓPERA EN EL AULA

Exploración activa: Actividades interactivas que relacionan la ópera con temas musicales, humanísticos, científicos, tecnológicos y artísticos

Investigación crítica: Preguntas y ejercicios mentales diseñados para fomentar la reflexión

Reproducibles: Hojas de trabajo listas para ser utilizadas en el aula que brindan apoyo a las actividades en esta guía

Necesitará también selecciones de audio de *Falstaff*, disponibles en línea aquí: metopera.org/falstaffguide

PERSONAJE	PRONUNCIACIÓN	TIPO DE VOZ	DESCRIPCIÓN
Sir John Falstaff Un caballero envejecido y con poca suerte	FAL-staff	barítono	Sir John es un caballero aristocrático que ha atravesado tiempos mejores. Es altivo pero de moral relajada; codicioso pero sorprendentemente sabio; vanidoso y pomposo pero, en última instancia, capaz de reírse de sí mismo y de las situaciones en las que se ve envuelto.
Alice Ford Una mujer lista de Windsor	A-LI-che	soprano	Alice es una de las “alegres comadres”, casada con el honrado pueblerino Ford. Aunque parece una dócil ama de casa, el ingenio y la determinación de Alice están a la altura de cualquier embaucador de Windsor.
Meg Page Amiga de Alice	Meg PEIY (Como en inglés)	mezzo-soprano	Meg es la “alegre esposa” de Page, otro pueblerino importante (pero que nunca aparece en la ópera). Alice y Meg son amigas íntimas, junto con Mistress Quickly. Meg sigue gustosamente el plan para acabar con Sir John.
Mistress Quickly Amiga de Alice y Meg	MIS-tres QÜI-kli (Como en inglés)	mezzo-soprano	Otra de las amigas de Alice, Quickly, es parte esencial de la trampa tendida a Sir John: pone en marcha la artimaña haciendo de intermediaria y coqueteando escandalosamente con el caballero.
Ford El celoso marido de Alice	Ford (Como en inglés)	barítono	Ford es un pueblerino orgulloso y respetable. Protege a su mujer, Alice, y tiene altas expectativas para su hija Nannetta, pero su ego resulta ser su mayor defecto.
Nannetta La hija adolescente de los Ford	Na-NE-ta	soprano	Nannetta es la inocente hija de Alice y Ford. Solo tiene ojos para un hombre, Fenton. Aunque su padre la presiona para que se case con el Dr. Caius, participar en el plan de su madre le da la oportunidad de finalmente reunirse con su verdadero amor.
Fenton Novio de Nannetta	FEN-ton (Como en inglés)	tenor	Un joven en Windsor. Fenton carece del estatus social o del capital necesarios para ser considerado un buen partido por el padre de Nannetta, pero su encanto y su profundo amor por ella acaban por convencer a Ford.
Bardolfo y Pistola Socios de Falstaff	Bar-DOL-fo y Pis-TO-la	tenor y bajo	Las figuras cómicas, Pistola y Bardolfo, son ladronzuelos que, en su afán por conseguir dinero, se ven arrastrados en las turbias aventuras de Sir John.
Dr. Caius La opción de Ford para ser el marido de Nannetta	CA-ius	tenor	Un respetable hombre mayor de Windsor que está enamorado de Nannetta. Es socio de Ford y está confabulado con él para casarse con su hija.

SINOPSIS

ACTO I: *La posada Garter, Windsor, Inglaterra.* Al levantarse el telón, el enfurecido Dr. Caius acusa de ladrones a Bardolfo y Pistola, dos socios del venerable canalla Sir John Falstaff. Con una lógica de embaucador y un ingenio que raya en la condescendencia, Falstaff aleja a Caius. Falstaff tiene problemas financieros y les reprocha a Bardolfo y Pistola que se diviertan a costa suya. Para remediar la situación, Falstaff elabora un plan para timar a dos ricas amas de casa, Alice Ford y Meg Page, enviándoles cartas de amor. Pero Bardolfo y Pistola se niegan a entregarlas, alegando que el plan ofende su sentido del honor. Enfurecido, Falstaff vocifera que “el honor es un concepto sin sentido” y despacha a los ladrones.

El jardín de la casa de los Ford. Cuando Meg Page le cuenta emocionada a Alice Ford que ha recibido una nota de amor del viejo caballero Falstaff, se entera de que Alice tiene en su poder una carta idéntica. Las comadres deciden darle una lección a Falstaff. Alice aceptará las insinuaciones de Falstaff para luego desenmascararlo, con la ayuda de la hija de Alice, Nannetta, y su amiga, Mistress Quickly. Mientras tanto, Bardolfo y Pistola acusan a Falstaff ante el marido de Alice, Ford. También están presentes el Dr. Caius, a quien Ford ha elegido como futuro esposo de Nannetta, y el joven Fenton, a quien Nannetta ama. El celoso Ford teme que su esposa ceda ante el cortejo de Falstaff. Ford decide engañar a su rival y poner a prueba la fidelidad de su esposa: planea visitar a Falstaff disfrazado y pedirle que seduzca a Alice. Tres intrigas se desarrollan a la vez: las mujeres y los hombres planean sus maniobras, y Fenton y Nannetta encuentran un momento privado para besarse.

ACTO II: *La posada Garter.* Falstaff celebra una reunión en la posada. Primero, Bardolfo y Pistola fingen pedir perdón y hacen como si se reincorporaran a su servicio. A continuación, llega Mistress Quickly con una invitación de Alice para que la visite en su casa esa tarde. Falstaff está encantado. Bardolfo presenta a “Mister Fontana”, quien en realidad es Ford disfrazado. “Fontana” le ofrece dinero a Falstaff para que seduzca a una tal mujer virtuosa llamada Alice Ford, con el fin de despejar el camino para que Fontana corteje él mismo a Alice. Falstaff le revela que ya ha concertado una cita con ella. Cuando Falstaff va a cambiarse de ropa, Ford estalla de celos.

La casa de los Ford. Mistress Quickly, Alice y Meg se preparan para la visita de Falstaff, aunque Nannetta está alterada porque su padre insiste en que se case con el Dr. Caius. Falstaff llega y comienza su seducción. Alice lo desalienta, diciendo que sabe



La escena final de *Falstaff*
KEN HOWARD / MET OPERA



que también está cortejando a Meg. De repente llega Meg y (como habían planeado) advierte a Alice que Ford se acerca. En ese momento, Quickly entra corriendo con la noticia de que Ford está por llegar. Mientras Ford, el Dr. Caius, Bardolfo, Pistola y Fenton irrumpen en la casa, Falstaff busca desesperadamente un escondite. Las mujeres lo meten en un enorme cesto de ropa sucia mientras los hombres registran el resto de la casa. Nannetta y Fenton consiguen darse otro beso, antes de ser descubiertos por un enfurecido Ford. En medio de la confusión, Alice ordena a sus criados que vacíen el cesto de la ropa sucia por la ventana. Para diversión de todos, Falstaff es arrojado al Támesis.

ACTO III: *Fuera de la posada Garter.* Falstaff, empapado y afligido tras su inesperado baño, ha decidido que el mundo es un lugar perverso, pero un vaso de vino caliente pronto le cambia el ánimo. Aparece Mistress Quickly, disculpándose en nombre de Alice, e invita a Falstaff a otra cita, esa noche en el Gran Parque de Windsor. Alice, Meg, Ford, el Dr. Caius y Nannetta observan sin ser vistos mientras Falstaff acepta la invitación. Alice establece un plan para ridiculizar al caballero: lo asustarán haciéndose pasar por un grupo de hadas, de las que se rumorea rondan el bosque. Ford acepta en secreto que Caius se lleve a Nannetta del bosque para casarse con ella.

Gran Parque de Windsor. Alice, que está al tanto del plan de Ford, se dispone a disfrazar a Bardolfo de Nannetta. De este modo, Caius secuestrará a la persona equivocada y Nannetta podrá casarse con Fenton. Falstaff llega a medianoche para encontrar a Alice, como estaba previsto, pero su encuentro se ve interrumpido por la llegada de las hadas del bosque (en realidad, gente del pueblo disfrazada), que pinchan, pellizcan y se burlan del aterrorizado Falstaff. Al reconocer por fin a Bardolfo, a quien se le ha caído la máscara, Falstaff se da cuenta de que ha sido engañado, pero se lo toma todo con buen humor. El Dr. Caius se acerca con su "novia", mientras Alice acompaña a su hija y a Fenton, ambos disfrazados, a la reunión. La unión de ambas parejas es bendecida por Ford, pero cuando el Dr. Caius levanta el velo de su novia descubre que "ella" es Bardolfo. Ford finalmente acepta a Fenton como su futuro yerno. Falstaff dirige a todos en un conjunto final, declarando que todo cuanto existe en el mundo es un buen chiste.

LA OBRA LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR DE WILLIAM SHAKESPEARE

En 1602, año en que se publicó por primera vez *Las alegres comadres de Windsor*, William Shakespeare ya era un actor y dramaturgo consagrado en Inglaterra, que producía obras para el Globe Theatre de Londres y la compañía de actores conocida como los Lord Chamberlain's Men. Protegidos por el mecenazgo real, ofrecían espectáculos privados a la corte de la reina Isabel I, la monarca reinante, además de actuar ante el público de Londres y en giras por las provincias inglesas. Fue quizás esta conexión real la que nos dio *Las alegres comadres*.

Cuenta la leyenda que la reina Isabel I quedó tan cautivada por el personaje de Sir John Falstaff—retratado por primera vez en las obras históricas *Enrique IV, parte 1*, y *Enrique IV, parte 2* (escritas entre 1596 y 1599)—que le pidió a Shakespeare que escribiera una nueva historia en la que se representara a Falstaff enamorado. El fruto fue *Las alegres comadres de Windsor*, muy probablemente interpretada por primera vez por la compañía de Shakespeare a finales de la década de 1590, y basada vagamente en un relato de la colección “Il Pecorone” (escrito entre 1378 y 1385) del italiano Ser Giobanni Fiorentino. La obra fue un éxito: el público de la Inglaterra isabelina se deleitó con las payasadas de Falstaff, gracias en gran parte a la actuación del actor Will Kemp en el papel principal. Kemp, especializado en papeles cómicos como el de Bottom en *Sueño de una noche de verano*, era el equivalente a un cómico de stand up del siglo XVI. Era conocido por sus rutinas de comedia física y sus comentarios hablados, características que forman parte integral de la representación del corpulento y vanidoso Falstaff. Las rutinas de Kemp también pueden haber desempeñado un papel en el proceso creativo de Shakespeare en *Las alegres comadres*, ya que, en la década de 1590, el cómico era conocido por interpretar la balada “Singing Simkin” (de su propia composición), que habla de un hombre que se esconde en un cofre para escapar de su celosa esposa, un episodio que más tarde se incluiría en la obra de Shakespeare.

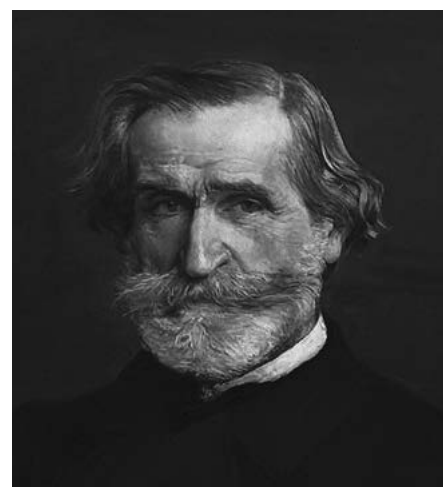
La combinación del talento estelar de Kemp y la gracia del personaje de Falstaff contribuyó al éxito de *Las alegres comadres* en el siglo XVI, pero es posible que la comedia también provocara tensión con los mecenas reales y los censores. Al fin y al cabo, la historia presentaba a un miembro de la nobleza de forma negativa, haciendo hincapié en la avaricia y la moral laxa de Falstaff. Además, la obra estaba ambientada en Windsor, una ciudad inglesa dominada por el castillo real que ha sido ocupado por el monarca británico reinante desde el siglo XI. Si bien el ataque de la obra a la aristocracia podría haber tocado las fibras sensibles de sus mecenas reales, el retrato de los personajes femeninos podría haber tenido un efecto compensatorio.

Alice, Meg, Mistress Quickly y Anne Page (la versión de la obra de Nannetta) aportaron astucia y determinación al escenario en una época en la que la mecenas del teatro por excelencia, la reina Isabel I, era conocida por tener una fuerza y una tenacidad que competían con las del sexo opuesto, supuestamente más fuerte. En un famoso discurso, por ejemplo, Isabel declaró con orgullo que, aunque tenía “el cuerpo de una mujer”, portaba “el corazón y el estómago de un rey”. En una obra en la que un grupo de férreas mujeres vencen a Falstaff y a sus maridos, la reina Isabel I bien podría haber disfrutado de un final triunfal para las maquinadoras y alegres comadres.



LA CREACIÓN DE FALSTAFF

- 1564** Nace William Shakespeare en Stratford-upon-Avon, Inglaterra.
- 1590s** Shakespeare, ya un aclamado dramaturgo, escribe tres obras en las que aparece el personaje de Falstaff: las historias *Enrique IV, parte 1* y *Enrique IV, parte 2*, y la comedia *Las alegres comadres de Windsor*. (Las fechas exactas de publicación son inciertas).
- 1813** Giuseppe Verdi nace el 9 o el 10 de octubre (la fecha exacta es incierta) en Le Roncole, un pequeño pueblo italiano cerca de Parma. Los padres de Verdi son posaderos sin formación musical, pero pronto reconocen el prodigioso talento de su hijo. Recibirá sus primeras lecciones de música a los tres años.
- 1822** Verdi, con solo nueve años, es contratado para tocar el órgano en San Michele, una hermosa iglesia situada frente a la posada de sus padres. Pero la limitada vida musical de Le Roncole no satisface las necesidades de Verdi, que pronto se traslada a la cercana ciudad de Busseto para continuar sus estudios musicales junto con clases de italiano, latín, humanidades y retórica.
- 1832** Verdi, de dieciocho años, viaja a Milán y solicita plaza en el conservatorio. Se le deniega la admisión, en parte por razones burocráticas y en parte por su supuesta idiosincrasia al tocar el piano. Reacio a abandonar sus estudios musicales, Verdi toma clases particulares de composición con Vincenzo Lavigna, que trabajaba como teclista en La Scala.
- 1839** Se estrena *Oberto*, la primera de las veintiséis óperas de Verdi, en La Scala, el teatro de ópera más famoso de Milán. La ópera tiene tanto éxito que Bartolomeo Merelli, empresario a cargo de La Scala, le encarga a Verdi tres óperas más.
- 1840** En marcado contraste con los éxitos de 1839, 1840 es uno de los peores años de la vida de Verdi. Su esposa Margherita muere el 18 de junio, y su segunda ópera, la comedia *Un Giorno di Regno* (Rey por un día), es un fracaso total. Herido por el rechazo, Verdi no escribirá otra comedia hasta *Falstaff*.





1842 Arrigo Boito nace en Padua, Italia, el 24 de febrero. El 9 de marzo, La Scala acoge el estreno de la tercera ópera de Verdi, *Nabucco*. Es un éxito extraordinario. Giuseppina Strepponi, una joven soprano deslumbrante que se convertirá primero en su compañera y más tarde en su segunda esposa, interpreta el formidable papel de la anti heroína Abigaille. El éxito de *Nabucco* inaugura un periodo de extraordinaria productividad para Verdi: entre 1844 y 1849 compondrá nada menos que once óperas, entre ellas *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore*.

1848 Revoluciones estallan en toda Europa, arrasando Alemania, Dinamarca, Bélgica, Francia, Irlanda y el extenso Imperio Austrohúngaro, que en ese momento incluye Milán y Venecia. En Milán, Verdi asiste a los “Cinco Días” de insurrección que ayudan a dar inicio a la primera guerra de independencia italiana.



1853 Tras el desastroso estreno de *La Traviata* (Verdi revisará sustancialmente la obra el año siguiente), la producción compositiva de Verdi se desacelera considerablemente. Durante los siguientes dieciocho años, solo compondrá seis óperas nuevas, muchas de ellas escritas para teatros de ópera fuera de Italia. (*Aida*, por ejemplo, es un encargo para celebrar la inauguración de la Ópera Khedival de El Cairo). Verdi también se involucra en producciones de sus óperas en París, Rusia, Londres y Madrid.



Retrato de Giuseppina Strepponi por Karoly Gyurkovich (siglo XIX)
MUSEO CASA BAREZZI.

1859 Verdi se casa con su amada compañera, la soprano ya retirada Giuseppina Strepponi.

1861 Durante siglos, la región que hoy conocemos como Italia ha sido un mosaico político de pequeñas ciudades-estado, principados y ducados. Sin embargo, ciudadanos y pensadores políticos de toda la península comienzan a imaginar una Italia unificada, libre del dominio extranjero. Víctor Manuel II, rey de Cerdeña, es electo posible líder del futuro país, y el nombre de Verdi se convierte en un acrónimo útil para la esperanzadora frase: “Vittorio Emanuele, Re d’Italia” (Víctor Manuel, rey de Italia). En 1861, se declara el Reino de Italia con Vittorio Emanuele II como gobernante. Entre 1861 y 1865, Verdi forma parte del primer parlamento italiano.

1871 Después de tres guerras y más de cincuenta años de agitación política, Roma se convierte en la capital oficial del Reino de Italia y se logra la plena unificación.

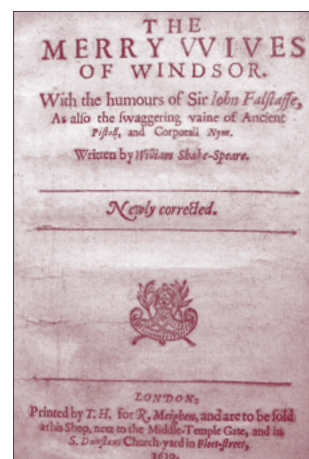
1887 Casi una década después de su último proyecto operístico, Verdi une fuerzas con el libretista Arrigo Boito para crear una ópera basada en la obra de Shakespeare *Othello*. La ópera resultante muestra un claro cambio en el estilo compositivo de Verdi: en lugar de divisiones nítidas entre arias y recitativos, Verdi integra largas transiciones que le permiten crear un flujo dramático de la acción sin interrupciones.

1889 Verdi comienza a trabajar en un proyecto filantrópico a gran escala: la construcción de la Casa di Riposo per Musicisti, un hogar para músicos ancianos. Más tarde escribiría que, de todas sus obras, la Casa di Riposo era la que más placer le producía.

En mayo, Verdi se reúne con Arrigo Boito en Milán y le menciona que hacía tiempo quería escribir otra obra cómica. Boito sugiere como fuente *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, e inmediatamente esboza un esquema para el libreto.

1893 Verdi, que ya tiene ochenta años, asiste al estreno de *Falstaff* en La Scala. Entre el público se encuentran la princesa Letizia Bonaparte y los compositores de ópera italianos Pietro Mascagni y Giacomo Puccini.

1901 Verdi sufre un derrame cerebral el 21 de enero y fallece el 27 de enero. El funeral es pequeño, de acuerdo con los deseos del compositor, pero miles de personas asisten a una procesión pública conmemorativa por las calles de Milán. La procesión está acompañada por un coro de su ópera *Nabucco*, “Va pensiero, sull’ali dorate” (“Ve pensamiento, sobre alas de oro”); el director de orquesta es el joven Arturo Toscanini.



INVESTIGACIÓN CRÍTICA

¿Se te ocurre alguna campaña publicitaria reciente para una obra de arte? ¿Cómo se anunció? ¿Te motivó esta publicidad a ver/leer/etc. la obra? Si tuvieras que publicitar alguna obra de arte favorita, ¿cómo lo harías?



En una carta a Boito del 23 de mayo de 1890, Verdi se refería a John Falstaff como “Gran Barriga”.

EL DESLUMBRANTE ÉXITO DE FALSTAFF: ENSAYOS, ESTRENO, GIRA MUNDIAL

Este ensayo de inmersión profunda es un ejemplo de “historia de la recepción”, un método de investigación que utiliza fuentes primarias para descifrar cómo evaluaba (o “recibía”) la gente las obras de arte en el momento de su creación. Al rastrear la historia de la creación y recepción de una obra, podemos aprender mucho sobre las prioridades y los ideales estéticos de la época y el lugar que originaron el arte que consumimos hoy en día.

Tras haber compuesto *Otello* y *Macbeth* (basadas en dos de las tragedias más calamitosas de Shakespeare), el giro de Verdi hacia *Falstaff* supuso un curioso regreso a la ópera cómica, por primera vez desde el desastroso estreno de *Un Giorno di Regno* (Rey por un día) en 1840. Dado que el público de la época consideraba la comedia un arte popular de baja estofa, esta transición artística implicaba un cierto riesgo. Sin embargo, la intuición de Verdi (y décadas de experiencia como el compositor de ópera más célebre de Italia) no le fallaron: como informó el periódico milanés *L'Italia del Popolo* el 10 de febrero de 1893, el estreno atrajo a un público deslumbrante, que llenó los palcos del teatro de “colores, reflejos y esplendores”.

La ópera de Verdi era sin duda un objeto digno de elogio, pero el éxito inicial de *Falstaff* se debió también a una magistral campaña publicitaria. Ante todo, la ópera debió su triunfo a Giulio Ricordi, editor de la Casa Ricordi (la editorial que imprimió las últimas óperas de Verdi y defensor de la obra de Verdi durante largo tiempo). Tras obtener los derechos exclusivos de *Falstaff*, Ricordi invirtió grandes sumas en la producción de la ópera y, meticuloso en los detalles, no escatimó en gastos para asegurarse de que la puesta en escena de *Falstaff* fuera históricamente fidedigna. Pagó a Adolfo Hohenstein—el célebre escenógrafo y diseñador de vestuario—para que realizara un prolongado viaje a Londres, Windsor y París con el fin de recopilar dibujos de ropa, arquitectura, muebles y utensilios de cocina del siglo XV. Los “bozzetti” (bocetos) al óleo y a la acuarela de Hohenstein se conservan hoy en los archivos de la Casa Ricordi. Ricordi también llevó a cabo una ingeniosa estrategia de marketing y supervisó la extensa publicidad en los medios de comunicación que precedió al estreno, además de documentar su elogiosa acogida alrededor del mundo.

Mientras tanto, la administración de La Scala, el teatro en el que se creó la ópera, tomó la insólita medida de aumentar el precio de las entradas para el estreno de *Falstaff*, convirtiéndolo en un acontecimiento exclusivo al que no podía acceder la gente ordinaria, que normalmente constituía una parte importante de la audiencia operística. Mientras que una entrada en el piso principal costaba normalmente cinco liras, el precio se infló hasta la escalofriante cifra de 150 liras. Sin embargo, la fama de Verdi hizo que se agotaran las entradas, y el público empezó a hacer cola para el estreno desde las 9:30 a.m. Entre los asistentes había aristócratas, funcionarios, artistas y compositores famosos, como Pietro Mascagni y Giacomo Puccini. El propio Verdi apareció en el escenario al final de cada acto, ovacionado por entusiastas exclamaciones

al son de "¡Viva! Viva Verdi!". Como era habitual en la época, se interpretaron besos de los números favoritos (el cuarteto femenino del acto I y "Quand'ero paggio" de Falstaff del acto II). Cuando Verdi regresó al Hotel Milán, cerca de 4.000 admiradores lo esperaban fuera. El compositor, junto con su libretista Arrigo Boito, apareció en el balcón para saludar a la exuberante multitud.

El éxito del estreno continuó en la segunda mitad de la década de 1890: tras veintidós representaciones en La Scala, *Falstaff* recibió elogios durante representaciones internacionales en Génova, Roma, Viena, Berlín, Londres, Buenos Aires, Praga, San Petersburgo, París y, por supuesto, en el Metropolitan Opera, donde se estrenó el 4 de febrero de 1895.



Afiche de la primera producción francesa de *Falstaff* por Adolfo Hohenstein (1894)

INVESTIGACIÓN CRÍTICA

Piensa en novelas, obras de teatro, películas u óperas que se hayan basado en personas reales. ¿Cuáles son algunos de los retos a los que te enfrentarías a la hora de contar una historia real a través de un medio artístico? ¿Qué tipo de licencia creativa deberían de tomarse los autores o compositores a la hora de representar a una persona real?



¿UN SIR JOHN DE VERDAD?

Hoy día, William Shakespeare es sin duda la figura más famosa de la literatura universal. Pero en su época, era uno más de los muchos dramaturgos ingleses que hacían todo lo posible por producir obras taquilleras en un entorno competitivo y altamente politizado. De hecho, si no fuera por las presiones política del Londres isabelino, el Met podría estar presentando una ópera de Verdi titulada *Oldcastle*.

En los primeros borradores de las obras de *Enrique IV*, el personaje del gordo y cobarde mentor del joven príncipe Hal se llamaba Sir John Oldcastle. En efecto, había existido un Sir John Oldcastle en la época de los reyes Enrique IV y V, y sus descendientes seguían ejerciendo una influencia considerable en la corte de la reina Isabel I. Cuando se supo del descontento de estos descendientes con la representación que Shakespeare había hecho del hombre que compartía nombre con su antepasado, el dramaturgo lo reemplazó con el nombre de otro cobarde Sir John de una obra anterior, *Enrique IV, parte 1*. Con un giro ortográfico, el personaje menor Sir John Fastolfe (o Fastolf) se convirtió en el eterno pícaro Sir John Falstaff, y *Las alegres comadres* prosiguieron. Shakespeare sabía que la nueva obra, centrada en este personaje, sería popular entre su público y la reina, y añadió una alocución al público en el epílogo de *Enrique IV, parte 2*. Un actor se adelanta y promete una nueva obra protagonizada por Sir John en la que, “por lo que sé, Falstaff morirá de un sudor, a menos que ya haya muerto por vuestras duras opiniones”. Luego, como para borrar cualquier duda que pudiera persistir tras dos obras protagonizadas por un Falstaff, el actor añade: “porque Oldcastle murió mártir, y éste no es ese hombre”.

EL ÚLTIMO EPISODIO

En Verdi, como en Shakespeare, el plan de Sir John para cortejar a dos alegres comadres de Windsor fracasa cómicamente, y las risas continúan con la venganza de las comadres. En la ópera, las mujeres primero sumergen a Falstaff en el Támesis y luego lo asustan de muerte en el bosque de Windsor en plena noche. Verdi y Boito parecen haber pensado que este castigo era suficiente para el caballero, porque omitieron un tercer episodio introducido por Shakespeare para humillar a Sir John aún más.

En el acto IV de *Las alegres comadres de Windsor*, Alice Ford convence por tercera vez a Falstaff de que está abierta a sus proposiciones. Cuando, una vez más, Ford y los hombres de Windsor salen a la caza del caballero errante, Alice y Meg Page lo disfrazan para que salga a hurtadillas de la casa disfrazado de "la gorda de Brentford". Lo que Alice olvida mencionar es que su marido "no soporta a la vieja de Brentford; jura que es una bruja". Así que, en cuanto aparece Falstaff, Ford comienza a golpearlo mientras grita: "¡Fuera de mi puerta, bruja, arpía, saco, turón, mujerzuela!".

La eliminación de este humillante incidente final del libreto de *Falstaff* indica el cuidado que Verdi y Boito pusieron en la construcción de su ópera. Aunque utilizaron *Las alegres comadres de Windsor* como modelo, el compositor y el libretista comprendieron que la obra de Shakespeare es un burlesco incoherente, interpretado para provocar la mayor cantidad de risa posible. Falstaff, en cambio, es un retrato más matizado de una figura multidimensional. El libreto de Boito brinca a un incidente en el que son las propias debilidades de Falstaff las que propician su castigo, y Verdi y su libretista insertan una fuga final en la acción en la que todos los personajes reflexionan sobre sus acciones y su moralidad. En la ópera, las bromas que tan bien sirvieron a los propósitos de Shakespeare en la obra teatral ceden ante una visión más compleja y empática de Falstaff.

INVESTIGACIÓN CRÍTICA

Piensa en una historia que conozcas que haya sido adaptada de un medio a otro (por ejemplo, un libro adaptado a una película). ¿Cómo cambiaron la narración y los personajes al pasar de una forma de expresión artística a otra, y por qué?



LA PRODUCCIÓN

INVESTIGACIÓN CRÍTICA

¿Cómo podrías, en calidad de director, cambiar el entorno de una ópera para subrayar temas de la trama o mostrar la narración bajo una nueva luz? Dentro de la ópera, ¿cómo utilizarías la evolución del vestuario de un personaje para trazar sus emociones cambiantes o su transformación?

La ópera cómica italiana se nutre de contrastes y de dinámicas de poder: los enfrentamientos entre nobles y sirvientes, viejos y jóvenes, cínicos e inocentes generan gran parte de la tensión cómica del género y ofrecen una ruta clara hacia un desenlace inevitablemente feliz. Por ello, las óperas de esta tradición teatral, como *Falstaff* de Verdi o *L'Elisir d'Amore* y *Don Pasquale* de Donizetti, suelen representarse con trajes de época. Los entornos históricos—los cuales suelen representar sociedades con estructuras de clase firmes y expectativas sociales bien definidas—ponen de relieve estos temas clave. Por ejemplo, el montaje clásico de *Falstaff* del director Franco Zeffirelli, creado en el Met en 1964, retrataba suntuosamente la Inglaterra del siglo XVI. Sin embargo, las tramas de Verdi a menudo subvierten estos temas, y en la producción de Robert Carsen del Met del 2013, el cómico enfrentamiento entre la vieja nobleza y el “nuevo dinero” se traslada al terreno más familiar de la Inglaterra suburbana de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Como señala Carsen, transferir a *Falstaff* del reinado de Isabel I (r. 1558-1603) al de Isabel II (r. 1952-2022) permite a la puesta en escena hacer uso de alusiones modernas que informan la tensión social y la comedia situacional de la ópera.



La puesta en escena del *Falstaff* de Carsen evoca la sociedad de Windsor de los años cincuenta. El auge comercial de la época es reconocible en los elementos decorativos de lujo: el opulento restaurante (visible en la **Pista 7 de MOoD**), la exclusiva sala de lectura para caballeros (**Pista 14 de MOoD**) y la perfecta cocina de Alice, que parece sacada de un anuncio de Betty Crocker (**Pista 20 de MOoD**). El vestuario, diseñado por Brigitte Reiffenstuel, refleja el estilo de la alta costura de la época. Las mujeres llevan vestidos inspirados en Dior, y los hombres visten de tweed y “rosados” de caza, vestimentas tradicionales de la aristocracia británica. Incluso Falstaff, cuya mugrienta ropa de casa refleja su caída de gracia y su incipiente penuria, se asegura de vestirse con galas prestadas cuando sale en público. Es evidente que se trata de una sociedad en la que todos están obsesionados por mantener las apariencias.

Pero en el mundo de la posguerra se están gestando nuevas ideas a la vez que se socavan de forma activa certezas sociales largamente arraigadas. Mientras el padre de Nannetta, Ford, quiere que se case con el respetable Dr. Caius, ella está enamorada de Fenton, que en esta producción es un camarero. El abismo entre las clases sociales de los amantes se simboliza en la escena del restaurante, cuando Fenton debe servir a los comensales, incluidas Nannetta y su madre. Verdi procuró darles a la Anne de Shakespeare (Nannetta en la ópera) y a Fenton más tiempo en escena, incluyendo dúos para la pareja en los actos I y II. La puesta en escena de Carsen enfatiza cómo su amor acabará superando los prejuicios de clase. Como el director ha explicado en entrevistas, este entorno destaca tensiones reales de la posguerra, en la que las viejas costumbres de la aristocracia titulada estaban desapareciendo gradualmente en el nuevo mundo mercantil global, permitiendo a los hombres que habían generado su propia fortuna y a las mujeres liberadas, como Fenton, Nannetta, Alice, Meg y Quickly, afirmar su lugar en el mundo.



ESCENA FINAL

Aunque a Verdi no le impresionaban las formas musicales teóricas, a veces optaba por emplearlas en sus óperas para producir determinados efectos dramáticos. Para el final del acto III de *Falstaff*, Verdi compuso un conjunto musical en forma de fuga, una forma musical contrapuntística cuyas raíces históricas se remontan al siglo XIV. El arte de la composición en forma de fuga alcanzó su apogeo en las obras instrumentales y vocales sacras de Johann Sebastian Bach en el siglo XVIII, pero las fugas pueden encontrarse en las obras de muchos compositores posteriores, tanto en la música orquestal como en la ópera, incluyendo *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner (final del acto II) y el prelude del acto I de *Madama Butterfly* de Puccini.

La fuga es un concepto musical complejo. Puede referirse tanto a una técnica compositiva como a una composición con líneas polifónicas instrumentales o vocales. El término deriva de dos palabras latinas que significan “huir” y “perseguir”, reflejando la forma en que los “temas” (ideas musicales) fugados se persiguen figuradamente unos a otros. Una fuga comienza con una sola voz que introduce un tema principal usando la “tónica” o tonalidad inicial. Una vez que se ha tocado o cantado el tema en su totalidad, entra una segunda voz, normalmente una quinta por encima en la tonalidad “dominante”, pero a veces con ligeras variaciones. Esta afirmación en la dominante se llama “respuesta”. A continuación, una tercera y, a menudo, una cuarta voz entra en secuencia, cada una enunciando el tema o la respuesta. Una vez que todas las voces han entrado, la sección de “exposición” de la fuga está completa. En el transcurso de una fuga, el compositor empieza a “desarrollar” los temas, con voces que intervienen en una gama de tonalidades y en variaciones, incluyendo inversión o movimiento retrógrado en la melodía, o aumento y disminución rítmicos. Tras este desarrollo, una fuga clásica suele terminar con una declaración final del tema en la tonalidad inicial. Las fugas se han asociado durante mucho tiempo con el virtuosismo compositivo y, al ser una forma fácilmente audible, sirven para llamar la atención sobre momentos musicales concretos (así como sobre el talento del compositor).

Verdi se basó en la historia musical de la fuga, utilizando la forma con cierta ironía en *Falstaff* y en su ópera anterior, *Macbeth*. Según las cartas del compositor, consideraba que la fuga operística fungía como una broma musical para conocedores cuando la empleó en la escena de la batalla de *Macbeth*: “¿Te reirás cuando veas que he escrito una fuga para la batalla!”, escribió a un amigo. En *Falstaff*, sin embargo, Verdi se deleitó con la idea de utilizar la forma para regocijarse en la comedia propia de la historia. En una carta de 1889 a su libretista, Arrigo Boito, Verdi afirmaba: “Me divierto escribiendo fugas. Sí señor, una fuga: y una fuga cómica que sería apropiada para *Falstaff*”. De hecho, Verdi empleó una fuga para el final del acto III de *Falstaff*, utilizando esta técnica para llamar la atención sobre el verso “Tutto nel mondo è burla” (“Todo en el mundo es un chiste”). En la exposición de esta fuga, *Falstaff* introduce el



DATO CURIOSO

Antes de elegir las obras de Shakespeare como fuente para su última ópera, Verdi pensó en *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (imagen superior). El carácter autoindulgente y sin remordimientos de Don Quijote, al igual que el de Sir John, cautivó al compositor, quizá por su forma de abarcar las múltiples contradicciones de la vida.

tema y Fenton da la primera respuesta. Siguen Quickly y Alice, que intervienen con segundas exposiciones del tema y la respuesta, antes de que se unan otros miembros del reparto y la orquesta.

Es muy posible que Verdi utilizara la fuga para mostrar su vitalidad compositiva en un contexto de finales del siglo XIX en el que su propia estética operística difería notablemente de la representada por Wagner, cuyas óperas eran aclamadas como ejemplos de progreso musical. Sin embargo, la fuga de *Falstaff* es mucho más que un ejercicio de composición. Los elementos musicales de la fuga sirven también para realzar el significado de la ópera y contribuir a su comedia social. Por un lado, aunque a lo largo de la ópera los personajes se han visto divididos por sus diversos planes, el intrincado entramado de voces musicales que forma parte integral de la fuga sugiere que al final se reconcilian, reestableciendo la paz en la sociedad de Windsor. El orden de las voces musicales en la fuga de Verdi ilustra también la forma en que Falstaff ha sido burlado durante la ópera: el personaje titular canta el tema original de apertura, pero esta melodía se va modificando gradualmente a medida que Fenton, Mistress Quickly, Alice y los demás personajes comienzan a cantar, representando la forma en que los planes iniciales de Falstaff para enriquecerse se ven alterados, y finalmente desbaratados, por las mujeres y los jóvenes amantes. El final de la fuga del acto III es también un momento meta-teatral en el que los personajes rompen la cuarta pared para comentar sobre la situación en la que se encuentran. Se trata de una técnica operística clásica, que permite a los personajes salirse de la acción para transmitir al público el mensaje moral de la narración, una técnica que también puede escucharse en las escenas finales de *Don Giovanni* de Mozart y *The Rake's Progress* (*El progreso del libertino*) de Stravinsky, por citar dos ejemplos bien conocidos.

Comienzo de la fuga final del acto III.

LO CÓMICO EN LA MÚSICA DE VERDI

DATO CURIOSO

Las obras de Shakespeare incluían momentos musicales en los que los personajes cantaban baladas contemporáneas populares en las calles de Londres.

“Aunque admiro mucho a Verdi”, escribió Gioachino Rossini, “creo que es incapaz de escribir una ópera cómica”. Viniendo del compositor de ópera italiano más estimado, estas palabras le causaron mucha angustia a Verdi. Además, tras el vergonzoso fracaso de su primer intento de ópera cómica, *Un Giorno di Regno* (*Rey por un día*), de 1840, Verdi tardó más de cincuenta años en intentar escribir otra comedia. “Después de haber masacrado a tantos héroes y heroínas”, observó con ironía, “por fin tengo derecho a reírme un poco”. El resultado fue un éxito inmediato. La partitura de Verdi, llena de ingenio y dinamismo, hace que la trama, ya de por sí divertida, sea aún más imaginativa y demuestra de forma concluyente que Rossini se equivocaba.

No es de extrañar que gran parte del efecto cómico de la música gire en torno al pícaro principal de la ópera. En el acto II, escena 2, Falstaff aparece en casa de Ford para declararle su pasión a Alice. La escena comienza con el barítono Falstaff cantando en el registro agudo de un tenor lírico enamorado (**Pista 21 de MOoD**). Verdi ambienta hábilmente la confesión de Falstaff a Alice, “Alfin t’ho colto raggiante fior” (“Al fin te recojo, radiante flor”), con un acompañamiento de guitarra. Esta composición instrumental cumple dos objetivos a la vez: alude a la serenata y recrea un paisaje sonoro históricamente shakesperiano imitando el timbre de un laúd.

Mientras Falstaff sigue alabando a Alicia, Verdi cambia el tono de la música para transmitir la insinceridad de las intenciones del protagonista. El talante lírico inicial da paso a un tono más animado, con figuras cortas, motivicas y giratorias que asemejan estallidos de risa. Por si esto no fuera suficientemente gracioso, Verdi acompaña este fragmento con el timbre burlón no de uno, sino de dos fagotes. La escena culmina con la canción de Falstaff “Quand’ero paggio” (“Cuando era paje”) (**Pista 22 de MOoD**). Aquí, Falstaff intenta impresionar a Alice recordando sus días de juventud,



Falstaff attempts to seduce Alice in Ford's kitchen.
KEN HOWARD / MET OPERA

cuando servía como paje del duque de Norfolk (un pasaje tomado de *Enrique IV* de Shakespeare). Para resaltar el carácter cómico y, desde luego, irreal de esta historia, Verdi toma prestadas las herramientas musicales del maestro de la ópera buffa italiana, el mismísimo Rossini. Sir John canta una línea staccato vivaz, marcada *leggerissimo* (muy ligera) y acompañada de un tosco acompañamiento 'oom-pah' con un enérgico marcaje de tempo "allegro con brio" (rápido con espíritu). Su voz ya no se parece en nada a la de un barítono lírico. En cambio, sus notas rápidas repetidas y excesivamente articuladas crean un verdadero efecto de bajo cómico rossiniano (como la parte del Dr. Bartolo en *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini). Esta divertida escena era tan importante para Verdi que, dentro del drama musical mayoritariamente ininterrumpido, escribió "Quand'ero paggio" en una breve forma musical ternaria (ABA), dando al aria una estructura autónoma que permitiría a los intérpretes repetirla y extractarla.

LO STESSO TEMPO ♩ = 88
sostenuto

Falstaff

T'im - ma - gi - no fre - gia ta del mio stem - ma,

Orchestra

p

Fal.

Mo - strar fra gem mae gem ma la pom-pa del tuo sen.....

Orch.

Allegro con brio $\text{♩} = 112$
leggerissimo

Falstaff

Quand' e-ro pag - gio del Du-ca di Nor - folk e-ro sot - ti - le, sot-ti - le, sot -

Orchestra

ppp

Fal.

ti-le, E-ro un mi-raggio va - go, leg - gie-ro, gen-ti - le, gen - ti-le, gen - ti-le.

Orch.

Quand'ero paggio
 del Duca di Norfolk
 Ero sottile, sottile, sottile
 Ero un miraggio vago, leggiere,
 gentile, gentile, gentile.

Cuando era paje
 del Duque de Norfolk
 Yo era flaco, flaco, flaco.
 Era un espejismo errante, de figura delgada,
 y gentil, gentil, gentil.

SILLAS FILOSÓFICAS

Sillas filosóficas es una actividad diseñada para fomentar el pensamiento crítico, la indagación activa y el diálogo respetuoso entre los estudiantes. El juego consiste en aceptar o rechazar una serie de afirmaciones, pero el juego no termina ahí. El elemento más crucial es lo que sucede justo después: los participantes discuten sus puntos de vista y pueden cambiar de bando si sus opiniones cambian en el transcurso de la discusión.

Deliberadamente, cada declaración lleva a preguntas abiertas, pero las preguntas se conectan a una serie de temas presentes en *Falstaff*, incluyendo las consecuencias de la mentira y el engaño, las complicaciones de buscar soluciones fáciles y la importancia de la risa. Prepare las condiciones para esta conversación cuidadosamente. Ofrezca a los estudiantes una breve descripción de la trama, el entorno y el contexto de la ópera, y recuérdelos cómo construir un espacio seguro para una conversación productiva. Algunos de los temas pueden ser confusos o difíciles, ¡está bien! A medida que usted y sus alumnos exploren y aprendan sobre *Falstaff*, pueden retornar a estas afirmaciones: ¿Cómo se relacionan con la trama de la ópera? ¿Cómo podrían ayudarnos estas preguntas a explorar la trama, la historia y los temas de la ópera?

AFIRMACIONES

- La percepción que la gente tiene de ti no importa.
- Cuanto mayor te haces, menos te tienes que comportar.
- Las soluciones rápidas resuelven todos los problemas.
- Es aceptable decir mentiras piadosas.
- Embustear a los demás no es mentir.
- El engaño es inmoral.
- Tomar represalias siempre está justificado.
- Los juegos del corazón pueden tener consecuencias devastadoras.
- Solo los arrogantes son orgullosos.
- Está bien reírse a costa de los demás.
- No hay mejor medicina que la risa.
- La vida es demasiado corta para guardar rencor.
- Quien ríe de último, ríe mejor.
- El mundo necesita más Falstaffs.

UNA NOTA PARA LOS FACILITADORES: Entre afirmaciones, aclare por qué se eligió esa afirmación en particular. Explique a los alumnos dónde y cómo aparece cada tema en particular en la ópera, o invite a los alumnos a que ofrezcan sus propias explicaciones.

MATERIALES

Sillas filosóficas
Hoja reproducible

PLAN DE ESTUDIOS COMÚN

CCSS.ELA-Literacy.SL.6–12.1

Participar de manera efectiva en una variedad de debates colaborativos (uno a uno, en grupos y dirigidos por maestros) con diversos compañeros sobre temas, textos y problemas correspondientes a los grados 6 a 12, construyendo sobre las ideas de otros y expresando las propias con claridad.

CCSS.ELA-Literacy.SL.7–12.1e

Tratar de entender otras perspectivas y culturas y comunicarse efectivamente con audiencias o individuos de diversas procedencias.

CCSS.ELA-Literacy.SL.11–12.1d

Responder con tacto a perspectivas diversas; sintetizar comentarios, afirmaciones y evidencia en pro de todos los aspectos de un problema; resolver contradicciones cuando sea posible; y determinar qué información o estudios adicionales se requieren para profundizar la investigación o completar la tarea.

PASO 1. INVESTIGAR

Invite a los alumnos a leer una de las afirmaciones, en voz alta como clase, para sí mismos o en grupos pequeños. Mientras leen, deben preguntarse:

- ¿Entiendo la afirmación?
 - Si la respuesta es no, ¿qué preguntas podría hacer a modo de aclaración?
- ¿Qué es lo primero que me viene a la mente cuando leo la afirmación?
 - ¿Cuál es mi reacción inicial: estoy de acuerdo o en desacuerdo?
- ¿Qué me llevó a esa decisión?
 - ¿Qué opiniones tengo con respecto a esta afirmación?
 - ¿Qué experiencias de vida pueden haberme llevado a pensar de esta manera?

PASO 2. RESPONDER

Pídales a los estudiantes que elijan una posición. Pueden estar de acuerdo o en desacuerdo, pero no pueden escoger un punto intermedio. (Muchos no se sentirán del todo cómodos comprometiéndose con un bando en detrimento del otro; esto es parte del juego. Ayudará a fomentar la conversación y el debate).

PASO 3. DISCUTIR

¡Compartan! Use las siguientes preguntas para guiar la discusión:

- ¿Alguien se siente completamente cómodo apoyando un lado u el otro? ¿Por qué o por qué no?
- ¿Alguien se siente en conflicto? ¿Por qué o por qué no?
- Expresa lo que pensaste durante el primer paso:
 - ¿Qué me llevó a tomar mi decisión?
 - ¿Qué opiniones tengo respecto a esta afirmación?
 - ¿Qué experiencia de vida puede haberme llevado a pensar de esta manera?
- ¿Qué podría no haber considerado originalmente que otros ahora están mencionando en la discusión?
- ¿Surgieron nuevas preguntas durante la discusión?

A medida que continúa la conversación, los estudiantes pueden cambiar de opinión sobre si están o no de acuerdo con la afirmación, o desarrollar una perspectiva más matizada.

Repita los pasos 1 a 3 para cada afirmación.

PISTA DE RISA

Verdi comenzó a componer *Falstaff* a la avanzada edad de ochenta años, sin saber si viviría para terminarla y luchando contra intermitentes ataques de depresión. Su determinación por terminar la obra solo fue superada por su increíble habilidad para escribirla. Sumérgete en la última composición operística de Verdi (¡una comedia!) y piensa rápido con un juego de “PowerPoint Karaoke” inspirado en las travesuras de los extravagantes personajes de *Falstaff*.

PASO 1. CALENTAMIENTO

Comenzaremos con un divertido y gracioso calentamiento para levantarnos y empezar a improvisar. Sigue los siguientes pasos para jugar a un divertido juego de “Terribles regalos”. Trabajen para mantenerse comprometidos como clase y apoyen a los demás en el aula adhiriéndose a las “Reglas del teatro en el aula” que se enumeran aquí. Lean las reglas como clase y añadan cualquier otra norma que el grupo considere importante.

Reglas del teatro en el aula

1. Colabora con tus compañeros
2. Ten una mentalidad de “sí, y”
3. Respeta las normas escolares en cuanto a lenguaje y contenido
4. Sé creativo. Piensa más allá de lo establecido.

Ahora que ya conocemos algunos de los componentes básicos del teatro improvisado en el aula, ha llegado el momento de ponernos en marcha y perfeccionar nuestras dotes de persuasión.

“Regalos terribles”

Para empezar, el grupo debe colocarse en círculo. El primer jugador del círculo (el que quiera ir primero) hará la mímica de entregar un “regalo” a la persona que tiene al lado. Esta persona debe abrir el regalo y decir al grupo lo que ha recibido. Lo que se le ocurra es excelente, cuanto más extraño, mejor (por ejemplo: “¡Oh, genial! ¡Oh, genial! ¡Un sándwich rancio! ¡Justo lo que quería!”). Luego deben hacer la mímica de volver a empaquetar el regalo y entregárselo a la siguiente persona del círculo, que repetirá el proceso con un “regalo” diferente. Puntos extra por mantener la cara seria.

CONEXIONES CURRICULARES

Teatro, Música coral, Música instrumental

MATERIALES

Los folletos reproducibles para esta actividad

Tecnología para presentar un PowerPoint a la clase

Ordenadores portátiles y acceso a Google Slides, Canva, PowerPoint u otra plataforma de presentación de diapositivas

Cualquier objeto del aula que pueda hacer ruido (¡sé creativo!)



PLAN DE ESTUDIOS COMÚN

CCSS.ELA-Literacy.RI.6.7

Integrar información presentada en diferentes medios o formatos (por ejemplo, visualmente, cuantitativamente) así como en palabras para desarrollar una interpretación coherente de un tema o asunto.

CCSS.ELA-Literacy.RL.7.9

Comparar y contrastar un retrato ficticio de una época, lugar o personaje y un relato histórico del mismo período para comprender cómo los autores de ficción utilizan o alteran la historia.



PASO 2. KARAOKE EN POWERPOINT SINOPSIS DEL ARGUMENTO

La última ópera de Verdi se distingue enormemente de las veintisiete óperas que la precedieron. Uno de los elementos que destaca es la comedia física inherente a la narración de la historia. Los actores recurren a la comedia física, las expresiones faciales exageradas y las acrobacias para transmitir los puntos clave de la trama. En lugar de tocar las melodías largas y tarareables por las que Verdi es más conocido en sus otras óperas, la orquesta participa activamente en la narración. Más parecida a la banda sonora de una película moderna que a una ópera del siglo XVIII, la orquestación de Verdi participa en el humor del espectáculo con giros humorísticos en las cuerdas y risitas en los metales, por ejemplo. Es todo un cambio en comparación con otras óperas de Verdi, en muchas de las cuales los personajes principales mueren. En 1887, Verdi dijo: “Después de haber masacrado sin descanso a tantos héroes y heroínas, por fin tengo derecho a reír un poco”. ¡Creo que estarán de acuerdo!

El hilo argumental de *Falstaff* fue creado combinando elementos de *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique IV* de Shakespeare. Verdi y su libretista Boito utilizaron la trama básica de *Las alegres comadres* como argumento principal de *Falstaff*, y luego ampliaron y dieron cuerpo a los personajes con elementos tomados de *Enrique IV*. Combinadas, las dos obras cuentan la cómica historia de John Falstaff, un hombre desesperado por hacerse rico a través del matrimonio, y de los inventivos personajes que traman para frustrar su plan.

Ahora es el momento de aprender el argumento básico del espectáculo. Utilizaremos un juego de improvisación de “Karaoke en PowerPoint” para contar la trama. Lee las reglas a continuación.

Karaoke en PowerPoint

1. Divida la clase en tres grupos, uno para cada acto del espectáculo.
2. Seleccione a dos miembros de cada equipo para que presenten a la clase. Los otros miembros de su equipo serán los encargados de crear los efectos de sonido.
3. Conceda cinco minutos para que el equipo de efectos de sonido recopile los materiales que podrían utilizar para crear sonidos que apoyen o amplíen la presentación. (Ejemplo: golpear lápices en la mesa, hacer chirriar un zapato en el suelo, hacer sonidos de besos, efectos de bocina de aire desde el teléfono móvil, etc.) Asegúrense de practicar la creación de cada sonido para saber si se producirá fácilmente cuando lo necesiten.

4. El grupo del acto I irá primero. Pida a los dos presentadores que pasen al frente de la clase para que puedan presentar. Utilice las diapositivas del acto I proporcionadas para contar la historia del acto I de Falstaff. Los presentadores no pueden mirar las diapositivas de antemano, sino que deben improvisar la trama basándose en lo que ven en cada diapositiva. Atención: algunas diapositivas contienen muy pocas palabras o elementos.
5. Durante la presentación, los miembros del equipo de efectos de sonido del acto I añadirán sonidos a la narración improvisada cuando lo consideren oportuno.
6. Al final de la presentación del acto I, los presentadores leerán la sinopsis real del acto I. Los alumnos debatirán las diferencias entre sus ideas improvisadas y los detalles reales de la trama.

Repita los pasos 4 a 6 hasta haber presentado la totalidad de la trama.

PASO 3. AMPLIAR

Discuta en clase las siguientes preguntas:

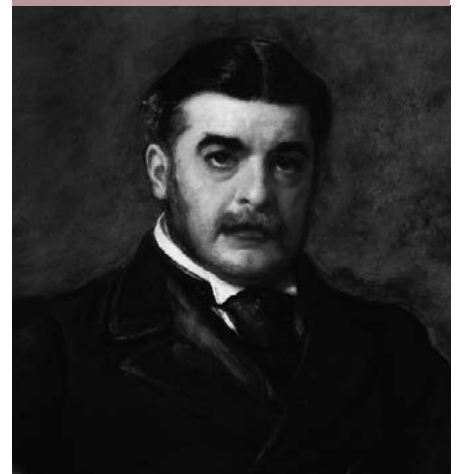
1. ¿Cuáles fueron los principales elementos de la trama que se conservaron tanto en la representación improvisada como en la real?
2. ¿Qué partes del argumento real se omitieron en la versión de PowerPoint?
3. ¿Cómo contribuyeron los efectos de sonido a la narración?
4. ¿Cómo perjudicaron los efectos a la narración?
5. ¿Podría una orquesta imitar alguno de los efectos de sonido realizados en clase con objetos misceláneos? En caso afirmativo, ¿cómo podría la orquestación plasmar la intención original del efecto de sonido?
6. Ahora que ya conoces el argumento completo, ¿cómo ajustarías los efectos de sonido, si es que lo harías?

INMERSIÓN MÁS PROFUNDA

Amplíe esta actividad invitando a los alumnos a escuchar el breve clip en el canal de YouTube del Met (solo tiene que buscar “Falstaff, m’ha canzonata metropolitan opera”). Presten atención al modo en que la orquesta crea efectos de sonido que complementan el humor del texto y la acción escénica. Compartan sus reflexiones con su grupo.

DATO CURIOSO

Arthur Sullivan, compositor británico conocido por sus operetas producidas en colaboración con el dramaturgo William S. Gilbert, escribió la música incidental de la obra *Las alegres comadres de Windsor* para una producción de 1874 en Londres.



CONEXIONES CURRICULARES

Teatro, Música coral, Música instrumental

MATERIALES

Los materiales reproducibles para esta actividad

Papel y bolígrafos para la lluvia de ideas

Un dispositivo tecnológico personal

REESCRITURA DE COMEDIA

El *Falstaff* de Verdi está lleno de momentos graciosos mezclados con conjuntos apasionantes y complicados. Repletas de texto rápido, las escenas de esta producción muestran la habilidad de los actores cantantes para hacer reír al público. Aprende sobre los diferentes estilos de actuación cómica y, a continuación, representa una escena de *Falstaff*.

PASO 1. REYES DE LA COMEDIA

Al igual que hay muchas formas de hacer reír, hay muchos géneros diferentes de comedia a los que los actores pueden recurrir a la hora de diseñar una escena para su personaje. Algunos actores llegan a especializarse en un estilo de comedia, mientras que otros son maestros en muchas formas de hacer reír. El proceso exploratorio de aprender un papel ayuda a los actores a encontrar diferentes maneras de atraer al público, y muchos cambian las cosas de una representación a otra para no perder la frescura.

Empiecen por hacer una lluvia de ideas en clase: ¿Quién te hace gracia? ¿Qué tipo de humor te resulta más divertido? ¿Qué tipo de humor no te parece gracioso? ¿Qué tipo de humor crees que aparecerá en *Falstaff*?

Ahora, lee sobre algunos de los muchos tipos de comedia. Discutan cada uno de ellos en clase y hagan una lluvia de ideas con nombres de actores, cantantes y cómicos que se ajusten a cada descripción.

1. **Golpe y porrazo (slapstick):** El golpe y porrazo o “slapstick”, en inglés, implica comedia física, expresiones faciales exageradas y acrobacias. Este estilo de humor puede ser caricaturesco y subido de tono, manteniendo al mismo tiempo un espíritu ligero. A menudo los personajes se hacen daño a sí mismos o a otros.
2. **Humor inexpresivo (deadpan):** También conocido como humor seco. Este estilo de comedia seca evoca la risa a través de una falta intencionada de emoción. Los actores cuentan chistes sin variar la expresión facial y evitando un cambio visible de emoción.
3. **La parodia:** Al igual que la sátira, la parodia es una obra que imita deliberadamente a otra para conseguir un efecto cómico. Las parodias pueden centrarse en personajes famosos, políticos, autores, compositores o cualquier otro tema interesante. A veces las parodias transmiten un mensaje al comentar un tema, una tendencia o un estilo.
4. **Comedia de utilería (prop comedy):** Los actores utilizan objetos graciosos de forma normal u objetos normales de forma graciosa. Se basa en accesorios cuidadosamente seleccionados o incluso marionetas. La comedia de utilería es una rama de la comedia física y la ventriloquia.

PASO 2. INVESTIGACIÓN RÁPIDA

¡Conozcamos las fuentes de risa favoritas de los demás! Dispondrás de tres a cinco minutos para utilizar tu tecnología personal para investigar sobre tus cómicos favoritos (actores, cantantes, bailarines que te hacen reír). Una vez que sepas quién es tu bromista favorito, elige un género de comedia de la lista anterior que creas que se adapta mejor a su tipo de humor (por ejemplo, Jim Carey es un cómico de slapstick). Compártelo con la clase.

PASO 3. INTERPRETAR LA ESCENA

Ahora es el momento de poner en práctica nuestras habilidades cómicas con un poco de exploración de escena. En la hoja reproducible encontrarás los diálogos traducidos de dos escenas de *Falstaff* (**Pistas 7 y 8 de MOoD; MOoD 14-15**). Divídanse en grupos, seleccionen una escena y represéntenla usando como actores a miembros de su clase. Asegúrense de que todas las personas de la clase estén en una escena. Cada actor de la escena debe seleccionar un estilo de comedia que influya en su caracterización en la escena (por ejemplo, Nannetta utiliza la comedia física y lo demuestra tropezando al entrar en escena, etc.).

Dispondrán de 20 minutos para preparar su escena para la representación. Una vez finalizado el tiempo de trabajo, representarán su escena para la clase, que adivinará qué estilo de comedia eligió cada actor para influir en la interpretación de su personaje. En colaboración con sus compañeros de escena, preparen la escena de acuerdo con las especificaciones que aparecen a continuación.

1. Cada actor debe estar comprometido y concentrado durante toda la escena y permanecer en personaje.
2. Cada actor debe seleccionar un estilo de comedia en el que basar su personaje (reflexiona sobre los diferentes estilos de comedia que hemos estudiado anteriormente). Trabajen para hacer representaciones exageradas de sea cual sea el estilo de actuación que elijan para que la audiencia sea capaz de adivinar qué estilo han elegido.
3. No es necesario que los actores sean del mismo sexo que el personaje que interpretan.
4. Los actores reciben crédito extra si actúan con acento inglés, ya que *Falstaff* está basada en una obra original de Shakespeare.

Al finalizar la representación de cada escena, la clase debatirá las preguntas que se plantean a continuación.

1. ¿Qué estilo de comedia utilizaba cada actor? ¿Cómo lo supieron?
2. ¿Funciona que cada actor se centre en un estilo diferente de comedia? ¿Por qué sí o por qué no?
3. ¿Qué habría aportado o restado la música a cada una de estas escenas?



"Falstaff at Herne's Oak" (Shakespeare, *Las alegres comadres de Windsor*, acto 5, escena 5), varios artistas, (1793)
MUSEO METROPOLITANO DE ARTE

PASO 4. OBSERVA CÓMO LO HACEN LOS PROFESIONALES

Ahora vean las dos escenas de una función anterior de *Live in HD* (**Pistas 7 y 8 de MOoD; MOoD 14-15**). Presten atención a las diferentes formas en que los actores cantantes utilizan el ritmo cómico, la fisicalización y la expresión facial para hacer reír al público.

INMERSIÓN MÁS PROFUNDA

Trabajen como clase para crear una lista de sus momentos cómicos favoritos de ópera, televisión, cine o stand up. Pida a cada miembro de la clase que envíe un breve videoclip (vía YouTube) de su momento cómico favorito de un determinado programa o presentación. Asegúrense de respetar las normas escolares sobre el lenguaje y el contenido del vídeo que envíen. Una vez que todos hayan enviado su momento cómico favorito, véanlos todos uno tras otro en una especie de festival de la comedia.

Aria

Número independiente para voz solista, normalmente con acompañamiento orquestal. Las arias forman una parte importante de obras mayores, como óperas, oratorios o cantatas.

Conjunto

A la inversa de un aria, un conjunto es un número musical en el que cantan varios personajes a la vez. Los conjuntos se suelen clasificar por el número de personajes que incluyen: dúos (dos cantantes), tríos (tres cantantes), cuartetos (cuatro cantantes), etc. Las escenas de conjunto son una característica especial de la ópera cómica, donde se utilizan a menudo para crear interacciones humorísticas entre los personajes.

Contrapunto

Término histórico que se remonta al siglo XIV, utilizado para describir las técnicas musicales mediante las cuales se combinan diferentes voces musicales. En su forma más simple, el término puede traducirse literalmente como el arte de escribir "puntos" (notas) unos contra otros para crear efectos armónicos y melódicos. Los compositores del Renacimiento, el Barroco y el Clasicismo debían seguir una serie de reglas compositivas para crear un contrapunto "correcto", guiándose por tratados que ofrecían ejemplos e instrucciones, como el *Gradus Ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux.

Fuga

Tipo de composición polifónica basada en un tema breve, o "sujeto", y su imitación a través de múltiples voces de una composición. Las fugas pueden ser interpretadas por cantantes, instrumentos o una combinación de ambos. Las fugas corales suelen asociarse a la música religiosa, sobre todo a la obra de compositores de los siglos XVII y XVIII, como J.S. Bach. Consideradas una de las formas más complejas de la escritura polifónica, las fugas han sido utilizadas a menudo por los compositores para mostrar sus habilidades compositivas.

Libreto

Texto de una ópera o de un drama musical escenificado, que comprende todas las palabras habladas y las indicaciones escénicas. Literalmente "pequeño libro" en italiano, la palabra hace referencia a la práctica centenaria de imprimir un pequeño libro con el texto de una ópera, el cual se ponía a la venta antes de una representación. Una palabra relacionada, "libretista", se refiere al artista que crea las palabras para que el compositor les ponga música, ya sea adaptándolas de una fuente existente o escribiendo material original. A menudo, un libretista termina su trabajo antes de que el compositor empiece a ponerle música, pero también han sido muchos los compositores y libretistas que han colaborado de forma cercana.

Meta-teatro

Técnica teatral que acentúa el artificio del teatro, llamando atención a la naturaleza interpretativa del escenario en lugar del realismo. Se pueden utilizar diversas técnicas para llamar la atención sobre la "irrealidad" de una obra de teatro o una ópera. Entre ellas se incluyen: una obra de teatro dentro de otra obra de teatro (como en la obra de Shakespeare *Hamlet* y la reciente adaptación operística de Brett Dean); la representación de personajes que son a su vez intérpretes (como Tosca, la cantante de ópera titular de Puccini); escenas en las que la música es escuchada o cantada por los propios personajes como música (las escenas de la lección de música en *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y *La Fille du Régiment* de Donizetti, o "Voi che sapete" de Cherubino en *Le Nozze di Figaro* de Mozart); o personajes que "rompen la cuarta pared" y hablan directamente al público.

Polifonía

Textura musical en la que varios instrumentos o voces tocan o cantan diferentes melodías al mismo tiempo. La mayor parte de la música para orquesta o coro es polifónica. Dado que la música polifónica se abordó por primera vez en un contexto coral, cada línea musical individual se denomina "voz", aunque la toque un instrumento. Todo lo que tenga dos o más voces contrastadas se considera "polifonía"; las texturas de tres a seis voces son las más comunes en la música coral. A veces, sin embargo, los compositores escriben para grupos corales mucho mayores: el compositor inglés del siglo XVI Thomas Tallis escribió un motete, "Spem in alium", para cuarenta voces.

Puesta en escena

Término genérico que engloba todo lo que contribuye al aspecto visual de una representación operística, incluidos los decorados, la utilería, el vestuario y, sobre todo, las acciones y movimientos de los cantantes sobre el escenario. Mientras que la música de una ópera es casi siempre la misma, la puesta en escena cambia con cada nuevo director.

Tónica y dominante

En la música tonal, las distintas notas de cada tonalidad tienen diferente "peso". La quinta nota de la escala, llamada dominante, es la siguiente en esta jerarquía después de la tónica. En D menor, por ejemplo, D es la tónica y A es la dominante. Tenga en cuenta que "tónica" y "dominante" también pueden referirse a las tríadas construidas sobre estas notas.

Verismo

Movimiento del teatro y la ópera italianos de finales del siglo XIX que adoptó el realismo y exploró áreas de la sociedad anteriormente ignoradas sobre el escenario: los pobres, la clase baja, los marginados y los criminales. Los personajes de las óperas veristas a menudo desafían la razón, la moral y, en ocasiones, la ley. Para reflejar estos extremos emocionales, los compositores desarrollaron un estilo musical que comunica pasiones crudas y desenfrenadas. Antes de ser explorada en el escenario operístico, la estética del verismo se desarrolló en el ámbito de la literatura.

SILLAS FILOSÓFICAS

El escuchar de modo activo, el pensamiento crítico y el diálogo respetuoso son habilidades aprendidas: cualquier persona puede adquirirlas y nadie puede perfeccionarlas sin practicar. Sillas filosóficas es una sección diseñada para ayudarnos a desarrollar estas habilidades mientras aprendemos sobre la ópera.

Puede que estas afirmaciones te parezcan desafiantes y puede ser difícil conversar con alguien cuyas opiniones difieren de las tuyas. ¡Ese es el punto! Tómate tu tiempo con cada afirmación, acepta la incertidumbre y ten en cuenta que cambiar de opinión a medida que aprendes información nueva es una señal de fortaleza. Antes de comenzar la discusión, tómate un tiempo para revisar las reglas del juego:

Asegúrate de entender la afirmación. Si algo no está claro, ¡pregunta!

Mírense el uno al otro. El lenguaje corporal ayuda a mostrar que estás escuchando.

Solo un orador a la vez. Todos tendrán su turno para hablar.

Piensa antes de hablar. Asegúrate de que lo que vas a decir es lo que realmente quieres decir, y recuerda que es posible estar en desacuerdo con alguien y aun así ser amables.

Resume los comentarios de la persona anterior antes de expresar tus puntos de vista. Esto demostrará que has escuchado sus opiniones y estás respondiendo cuidadosamente a lo que dijeron. También ayudará a evitar malentendidos y suposiciones erróneas.

Refiérete a las ideas, no a la persona. Desafiar ideas o afirmaciones es genial, pero solo si respetamos la individualidad y el valor inherente de la persona que las expresó.

Tres antes que yo. Después de que hayas hablado, no puedes hacer otro comentario hasta que otras tres personas hayan compartido sus ideas.

AFIRMACIONES

- La percepción que la gente tiene de ti no importa.
- Cuanto mayor te haces, menos te tienes que comportar.
- Las soluciones rápidas resuelven todos los problemas.
- Es aceptable decir mentiras piadosas.
- Embustear a los demás no es mentir.
- El engaño es inmoral.
- Tomar represalias siempre está justificado.
- Los juegos del corazón pueden tener consecuencias devastadoras.
- Solo los arrogantes son orgullosos.
- Está bien reírse a costa de los demás.
- No hay mejor medicina que la risa.
- La vida es demasiado corta para guardar rencor.
- Quien ríe de último, ríe mejor.
- El mundo necesita más Falstaffs.

REESCRITURA DE COMEDIA (TRADUCCIÓN DE ESCENAS)

OPCIÓN 1

ACTO I, ESCENA 2 (MEG, ALICE, QUICKLY, Y NANNETTA)

MEG

Saludando a su amiga
Alice.

ALICE

También saludando
Meg.

MEG

Saludando de nuevo
Nannetta.

ALICE

A Meg
Debo compartir algo divertido contigo.

A Mistress Quickly

Buenos días, querida.

QUICKLY

Que Dios te bendiga.

Acariciando la mejilla de Nannetta

¡Bonito botón de rosa!

ALICE

Todavía a Meg
Has llegado en un buen momento.
Me ha ocurrido algo increíble.

MEG

Y a mí.

QUICKLY

Quien hablaba con Nannetta
y ahora se acerca con curiosidad
¿Qué?

NANNETTA

Acercándose
¿Qué?

ALICE

A Meg
Tú primero.

MEG

Tú primero.

ALICE

Prométanme que no se lo dirán a nadie.

MEG

¿Crees que lo haríamos?!

QUICKLY

¡Dios mío! Claro que no.

ALICE

Entonces: si cediera a la tentación del diablo,
me ascenderían a dama de caballero.

MEG

A mí también.

ALICE

Estás bromeando.

MEG

Sacando una carta de su bolsillo
No perdamos el tiempo. Tengo una carta.

ALICE

Revelando una carta
Yo también

NANNETTA, QUICKLY

¡Oh!

ALICE

Dando la carta a Meg
Léela

MEG

Intercambiando las cartas
Léela

Leyendo la carta de Alice

"¡Radiante Alice! Te doy mi amor..."

No me lo creo. ¿Qué dice?

Aparte del nombre, las palabras son las mismas.

ALICE

Leyendo la carta de Meg

"¡Radiante Meg! Te doy mi amor..."

MEG

Continuando la lectura de la carta de Alice

"Anhelo el amor"

ALICE

Aquí "Meg", allí "Alice".

MEG

Son la misma

Citando de nuevo

"No preguntes por qué, pero dime ..."

ALICE

Citando la carta de Meg

"Que me quieres". Nunca lo he alentado.

MEG

Es todo muy extraño.

*Todas las mujeres están en grupo, comparando las cartas
y pasándoselas de mano en mano con curiosidad.*

QUICKLY

Vamos a mirarlas detenidamente.

MEG

Los mismos versos.

ALICE

La misma tinta.

QUICKLY

La misma letra.

ANNE

La misma firma.

ALICE, MEG

Leyendo sus propias cartas

"Tú eres la alegre esposa, yo soy el alegre esposo,
y juntos formamos una gran pareja".

ALICE

Efectivamente.

NANNETTA

Él, ella, tú...

QUICKLY

¡Tres son multitud!

ALICE

"Volvámonos uno a través del feliz emparejamiento de un
hermoso hombre y su esposa..."

ALL

Qué llamativo.

ALICE

"Y tu rostro brillará sobre mí como una estrella en los cielos".

ALL

Riendo

¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

ALICE

Continuando

"Responde a tu pretendiente, John Falstaff, Caballero".

QUICKLY

¡Monstruo!

ALICE

Tenemos que vengarnos de él.

NANNETTA

Y deshonrarlo.

ALICE

Y dejarlo en ridículo.

NANNETTA

¡Oh! ¡Oh! ¡Qué gracioso!

QUICKLY

¡Qué divertido!

MEG

¡Qué venganza!

OPCIÓN 2 ACTO II, ESCENA 1 (FALSTAFF, BARDOLFO, PISTOLA, Y QUICKLY)

BARDOLFO, PISTOLA

Cantando juntos y golpeándose el pecho en señal de arrepentimiento

Estamos arrepentidos y apenados.

FALSTAFF

Casi sin mirarlos

El hombre vuelve a sus malos caminos como el gato a la nata.

BARDOLFO, PISTOLA

Y volvemos a vuestro servicio.

BARDOLFO

Maestro, hay una mujer afuera que ha pedido hablar con usted.

FALSTAFF

Hazla pasar.

Bardolfo sale por la izquierda y vuelve con Mistress Quickly.

QUICKLY

Haciendo una profunda reverencia a Falstaff, que sigue sentado
Señoría.

FALSTAFF

Buenos días, buena mujer.

QUICKLY

Si Vuestra Excelencia acepta, me gustaría hablar con usted en secreto.

FALSTAFF

Te concederé una audiencia.

A Bardolfo y Pistola, que merodean al fondo, espiando
Fuera.

Se marchan, haciendo muecas a Falstaff

QUICKLY

Reverenciando de nuevo
Señoría

En voz baja

La Sra. Alice Ford...

FALSTAFF

Levantándose y acercándose a Quickly pensativo
¿Sí?

QUICKLY

¡Ay! ¡Pobre mujer! ¡Eres un gran seductor!

FALSTAFF

Inmediatamente

Ya lo sé. Continúa.

QUICKLY

Alice está muy afligida por su amor hacia usted. Le agradece su carta y quiere que sepa que su marido está siempre fuera entre las dos y las tres...

FALSTAFF

¿Entre las dos y las tres?

QUICKLY

Señoría, a esa hora podrá usted entrar libremente en su casa. ¡La bella Alice! ¡Pobre mujer! ¡Qué cruel tormento sufre! ¡Tiene un marido tan celoso!

FALSTAFF

Reflexionando sobre las palabras de Quickly

De dos a tres. Dile que espero la hora con impaciencia. No faltaré a mi deber.

QUICKLY

Bien dicho. Pero hay otro mensaje para su señoría.

FALSTAFF

Dímelo.

QUICKLY

La bella Meg (un ángel del que cualquiera se enamoraría en cuanto la viera) también lo saluda cariñosamente. Pero dice que su marido rara vez está ausente. ¡Pobre mujer! Un verdadero lirio de pureza y fidelidad. Usted las hechiza a todas.

FALSTAFF

No hay brujería de por medio. Es el resultado de mis encantos personales. Dime: ¿las dos mujeres saben la una de la otra?

QUICKLY

¡Querido señor! Las mujeres nacen astutas. Pero no tenga miedo.

FALSTAFF

Buscando en su bolsa

Te recompensaré...

QUICKLY

Quien siembra bondad cosecha amor.

FALSTAFF

Extrayendo una moneda y entregándosela a Quickly

Toma esto, mi mujer Mercurio.

Despidiéndola con el gesto

Saluda a tus damas.

QUICKLY

Su Señoría.

RESEÑA DE LA ÓPERA: Falstaff

Fecha de la actuación:
Crítica escrita por:

¿Alguna vez has querido ser crítico de música y teatro? Esta es tu oportunidad.

Mientras ves *Falstaff*, utiliza el espacio proporcionado abajo para anotar tus pensamientos y opiniones. ¿Qué te gusta de la representación? ¿Qué no te ha gustado? Si estuvieras a cargo, ¿qué habrías hecho de forma diferente? Piensa detenidamente en la acción, la música y la escenografía, y valora a cada uno de los cantantes protagonistas. Después de la ópera, comparte tus opiniones con tus amigos, compañeros de clase y cualquier otra persona que quiera saber más sobre la ópera y esta puesta en escena en el Met.

LA ACTUACIÓN, ESCENA POR ESCENA	ACCIÓN	MÚSICA	ESCENOGRAFÍA/ PUESTA EN ESCENA
El Dr. Caius intenta recuperar su dinero. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff le responde a Caius. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff acusa a Bardolfo y Pistola de gastar en exceso. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff tiene un plan para recaudar dinero. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Bardolfo y Pistola contestan. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff tiene opiniones sobre el honor. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Las alegres comadres de Windsor discuten las cartas de Falstaff. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆

LA ACTUACIÓN, ESCENA POR ESCENA	ACCIÓN	MÚSICA	ESCENOGRAFÍA/ PUESTA EN ESCENA
Bardolfo y Pistola informan del plan de Falstaff. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Las esposas y los maridos traman por separado. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Nannetta y Fenton tienen un momento romántico. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Mistress Quickly visita a Falstaff. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff conoce al "Sr. Brook". MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Ford emite opiniones sobre los celos. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff llega a encontrarse con Alice. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Los maridos irrumpen. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff "escapa". MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆

LA ACTUACIÓN, ESCENA POR ESCENA	ACCIÓN	MÚSICA	ESCENOGRAFÍA/ PUESTA EN ESCENA
Falstaff reflexiona sobre la experiencia de ser abandonado. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff recibe una nueva invitación. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Alice tiene un nuevo plan. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Todos se reúnen en el bosque. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Falstaff se percata de la verdad. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Se celebran dos bodas sorpresa. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆
Todos ríen una última vez. MI OPINIÓN DE ESTA ESCENA:	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆	☆☆☆☆☆

Utiliza este espacio para escribir una breve reseña de la ópera como un todo:

[illegible]