

Falstaff

Giuseppe Verdi (1813-1901)



FALSTAFF

Giuseppe Verdi (1813-1901)

COMMEDIA LIRICA EN TRES ACTOS . MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE ARRIGO BOITO, BASADO EN LAS OBRAS DE TEATRO ENRIQUE IV (1597) Y LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR (1601) DE WILLIAM SHAKESPEARE. ESTRENADA EN EL TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN EL 9 DE FEBRERO DE 1893. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 10 DE FEBRERO DE 1894. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON EL THÉÂTRE ROYAL DE LA MONNAIE DE BRUSELAS, LA OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX Y LA TOKYO NIKIKAI OPERA.

Director musical: **Daniele Rustioni**

Director de escena y figurinista: **Laurent Pelly**

Escenógrafa: **Barbara de Limbourg**

Iluminadora: **Duane Schuler**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Sir John Falstaff:	Nicola Alaimo (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Roberto de Candia (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Fenton:	Joel Prieto (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Albert Casals (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Dr. Caius:	Christophe Mortagne
Bardolfo:	Mikeldi Atxalandabaso
Pistola:	Valeriano Lanchas
Mrs. Alice Ford:	Rebecca Evans (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Raquel Lojendio (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Ford:	Simone Piazzola (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Àngel Òdena (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Nannetta:	Ruth Iniesta (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Rocío Pérez (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Mistress Quickly:	Daniela Barcellona (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Marianna Pizzolato (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)
Mrs. Meg Page:	Maite Beaumont (23, 25, 28, 30 de abril; 2, 6, 8 de mayo) Gemma Coma-Alabert (24, 27 de abril; 1, 7 de mayo)

Coro y orquesta titulares del TeatroReal

23, 24, 25, 27, 28, 30 de abril; 1, 2, 6, 7, 8 de mayo / 20.00 h; domingo, 18.00 h

Salida a la venta 10 de diciembre de 2018

ARGUMENTO

Falstaff

La acción transcurre en la ciudad inglesa de Windsor en tiempos de Enrique IV.

Acto I

En la posada de la Jarretetera, Sir John Falstaff está escribiendo dos cartas. Le interrumpe la intempestiva llegada del doctor Caius acusando a sus criados, Pistola y Bardolfo, de haberle emborrachado y luego robado. Estos niegan los hechos burlonamente y a Caius no le queda otro recurso, ya que Falstaff apenas se interesa por su demanda, que marcharse enfadado.

Falstaff hace recuento de sus escasos recursos dinerarios. Entrega las cartas escritas a los criados. Una es para Alice, la esposa del rico burgués Ford; la otra para Meg. Pretende seducir a las dos damas y de paso, quizás, aumentar el caudal de sus carteras. Pistola y Bardolfo se niegan, a

servir de mensajeros ya que son caballeros con una espada a la cintura. Se lo prohíbe su honor. Falstaff irritado envía a su paje Robin con las misivas y se pone a filosofar sarcásticamente sobre ese honor del que hacen tanta gala sus dos sirvientes y cómplices.

En el jardín de la casa de Ford su esposa Alice se encuentra con sus amigas Meg y Quickly comentan las cartas recibidas. Confrontándolas ven que el texto es el mismo; únicamente varían los nombres. Deciden de inmediato castigar al osado galanteador. Mientras preparan la burla, Bardolfo y Pistola informan a Ford de la intención de Falstaff de seducir a su esposa. Nannetta,



hija de Alice y Ford, se encuentra con Fenton e intercambia tiernas palabras de amor.

Ford se aleja con sus informadores a los que se ha unido también Caius, tramitando alguna solución para no ver decorada su frente con dos enormes cuernos.

Entretanto las mujeres ya han organizado un proyecto: Quicky se presentará ante Falstaff en plan alcahueta para fijar una cita, por separado, con las dos mujeres. As mujeres se separan jocosamente, tras repetir con burla la última frase de los mensajes de Falstaff: “tu rostro brillará ante mí como una estrella en la inmensidad”.

Acto II

“El hombre vuelve al vicio como la gata al tocino”, sentencia Falstaff cuando regresan sus dos criados dispuestos volver a su servicio. De nuevo en la Jarretera, los arrepentidos le presentan al gordinflón una insólita visita. Es Quickly que viene, melíflua y condescendiente, con la embajada de que Alice, entre las dos y las tres aprovechando que a esa hora su marido está ausente, le recibirá en su casa. En cuanto a Meg la cita ha de retrasarse hasta que se produzca la posibilidad de que pueda concretarse. Falstaff es incapaz de ocultar su satisfacción: es viejo pero aún mantiene su poder de seducción sobre el género femenino.

Bardolfo y Pistola ahora dan paso a una nueva visita. Se trata de un cierto señor Fontana (en realidad Ford disfrazado para tantear el terreno) que propone a Falstaff un extraño pero beneficioso convenio. Como está enamorado de Alice

y esta no responde a sus requerimientos, puede que si Falstaff, con su irresistible forma de seducir mujeres, consigue que “la inexpugnable fortaleza femenina caiga”, después tendrá el, Fontana, la misma oportunidad. Viendo la bolsa de dinero que será su recompensa, Falstaff un tanto perplejo ante tan extravagante proposición, acepta, afirmando que tiene ya una cita previa con Alice “entre las dos y las tres”.

Después de acicalarse, momento que Ford aprovecha para dar cuenta de su desesperación, planeando vengarse de la esposa. Al final se van los dos juntos, aparentemente cómplices.

En su casa, Alice y las comadres preparan la escena para la cita con Falstaff. Nannetta está muy triste porque su padre quiera casarla con Caius, pero la madre le promete que eso jamás sucederá.

Alice sola toca el laúd; Falstaff se acerca ceremonioso e insinuante y comienza a hacerle la corte. Según lo previsto, aparece Quickly alterada: Meg se acerca y Falstaff se oculta tras un biombo. A su vez aparece Meg pero, más allá de los planes organizados, con la noticia de que Ford loco de celos viene en compañía de un grupo e personas para pillarla en adulterio.

Las mujeres improvisan rápidamente: ocultan a Falstaff en un enorme cesto de ropa sucia. EN la confusión que se produce con la llegada de Ford y la multitud abigarrada que le acompaña, hurgando por toda la casa en busca de Falstaff, Nannetta y Fenton se ocultan tras el biombo para prodigarse besos y caricias. Estos arrumacos

love

and

see

love

from

Yours





no son los de Falstaff con Alice, pronto descubre Ford que se trata de su hija y de su pretendiente.

Alice ordena a los criados que arrojen el cesto con la ropa sucia al río y dentro de ella se va también Falstaff en medio de una risotada general.

Acto III

Completamente empapado ante la posada de la Jarretera Falstaff se queja del malvado mundo mientras se conforta con una buena dosis de vino caliente. Quickly se le acerca y, a desgana,

acaba intrigado escuchando las disculpas que le trae de parte de Alice. Este le propone a Falstaff una nueva cita, ahora bajo una encina en el bosque de Windsor donde ha de acudir, a medianoche, disfrazado de Cazador Negro. Mientras la comadre charla con Falstaff, los demás espían el diálogo y planean la manera en que se desarrollará a burla. Por su parte Ford dice a Caius que durante esa burla o mascarada le casará con Nannetta. Palabras que no se le escapan a Quickly, quien de inmediata las traslada a las demás comadres poniéndolas en guardia para impedirlo.





De noche, en el bosque de Windsor, Fenton expresa delicado y sensible su amor por Nannetta. Las comadres ultiman más detalles de la burla que preparan.

Dan las doce de la noche y Falstaff apenas puede intercambiar unas palabras con una huidiza Alice que se esconde porque, le dice, se acercan las hadas que pueblan el lugar. Falstaff, sabedor de que la visión de estas hadas según las leyendas puede ocasionarle la muerte, se acurruca bajo la encina. Las hadas cantan junto a su reina que es Nannetta disfrazada. Cuando descubren a Falstaff ovillado en tierra comienzan a patearle, pellizcarlo e insultarle hasta que, de pronto, por su nariz grande y colorada por el alcohol, entre los agresores el gordinflón reconoce a Bardolfo. Todos

entonces se despojan de sus máscaras y Falstaff acepta de buen grado y humor la broma de la que fue objeto.

Ford, seguidamente, invita a todos a que sirvan de testigos de la boda de la reina de las hadas con un hombre que aún sigue enmascarado, a lo cual Alice propone también la unión de otra pareja asimismo oculta tras un disfraz. Ford bendice a las dos parejas y cuando se quitan los disfraces descubre que ha casado a Caius con Bardolfo y a Nannetta con Fenton. Ford acaba con buenas maneras aceptando lo sucedido, pese a las ironías que le dirige Falstaff. Este inicia el coro final donde todos se suman a su filosofía de la vida: “Todo en el mundo es burla y el hombre ha nacido burlón”.

LO BUFO, SUBLIMADO

Arturo Reverter

Se sabe que Verdi, ya casi al final de su vida, tenía una cierta frustración por no haber escrito más que una ópera cómica, la segunda de su producción, *Un giorno di regno o Il finto Stanislao*, estrenada en La Scala el 5 de septiembre de 1840. La verdad es que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX no habían abundado, al menos no son muchas las que se recuerdan, obras de esta cariz. A vuelapluma podemos recordar, por ejemplo, *Crispino e la comare* de los hermanos

Ricci (1850), *Una follia a Roma* del segundo de ellos (1869) o *Papa Martin* de Cagnoni (1872). Aunque consideraba que ya no estaba para esos y otros trotes en la última etapa de su vida y a pesar de haber rematado hacia poco, gracias a la insistencia de Boito y Ricordi, su magistral *Otello*, el compositor pensaba que tendría que desaparecer de este mundo sin haberse quitado esa vieja espina; como se iría finalmente sin haber dado a luz una antigua pretensión: una ópera en





torno al Rey Lear de Shakespeare, autor de sus entretelas.

El 27 de noviembre de 1890 el *Corriere de la Sera* de Milán publicaba la noticia de que Giuseppe Verdi estaba componiendo una nueva ópera sobre *Falstaff*. El extremo fue confirmado enseguida por el editor Giulio Ricordi en su *Gazzetta Musicale*: “El maestro había exteriorizado en varias ocasiones a algunos íntimos su deseo de escribir una ópera cómica: pero consideraba casi insuperable la dificultad de encontrar un sujeto que tuviera carácter de sobresaliente comicidad. Sabíamos que Verdi había leído multitud de obras

de teatro cómicas italianas y francesas sin encontrar un argumento de su entera satisfacción. Estando Verdi en Milán en el verano de 1889 y hablando con Arrigo Boito precisamente de la ópera cómica, éste le tomó la palabra y propuso a Verdi un asunto; y no sólo se lo propuso, sino que con maravillosa rapidez esbozó y presentó al maestro en pocas horas un cuadro: Falstaff, típico personaje que extrajo de las diversas comedias y dramas en que lo utilizó Shakespeare”.

En agosto de 1879, nos recuerda Piero Nardi en su biografía de Boito, muy poco después de la reunión milanesa en la que éste y Ricordi

engatusaron al compositor para el *Otello*, la *Gazzetta Musicale* difundía un antiguo artículo de Rossini, con una sentencia en la que excluía del músico de Busseto el genio cómico: “... no hará jamás una ópera semiseria como *Linda (di Chamonix)* y mucho menos una bufa como *L'elisir d'amore*”. El enfado de Verdi fue monumental: “... He buscado durante veinte años un libreto de ópera bufa y ahora que se puede decir que lo he encontrado, usted, con este artículo introduce en el público un deseo loco de pitar la ópera, antes incluso de que esté escrita, arruinando así nuestros intereses: los de usted y los míos. Si, pese a ello, llegara a componer esta ópera bufa, no tenga miedo: arruinaré a otro editor.”

Al final todo se arregló. Ricordi contestó de manera inteligente, comentó que la publicación del comentario de Rossini había escapado a su control y que, en cualquier caso, se trataba de algo de dominio público, aparecido años atrás. Además se felicitaba de que Verdi tuviera, en efecto, ya elegido un libreto para esa ópera de carácter cómico. Y concluía: “Que el juicio

rossiniano era erróneo, Verdi lo ha demostrado con creces en *La forza del destino*, donde, con Frate Melitone, creó un tipo humano novísimo, cómico y no cómico, caracterizándolo con una música originalísima que no ha reencontrado en ninguna otra ópera y que muestra bajo un novísimo aspecto al autor de tantas obras maestras.”

¿Era la ópera bufa que ansiaba Verdi, se pregunta Nardi –soñada en 1849, proyectada en 1889– precisamente un *Falstaff*? En todo caso, sabemos que el compositor estaba leyendo, por ejemplo, en 1888 a Goldoni, lo que podía ser signo de una disposición favorable a la creación cómica. Por supuesto que el asunto falstaffiano había sido tratado ya en obras anteriores firmadas por Adam, Balfe, von Winter, von Dittersdorff,



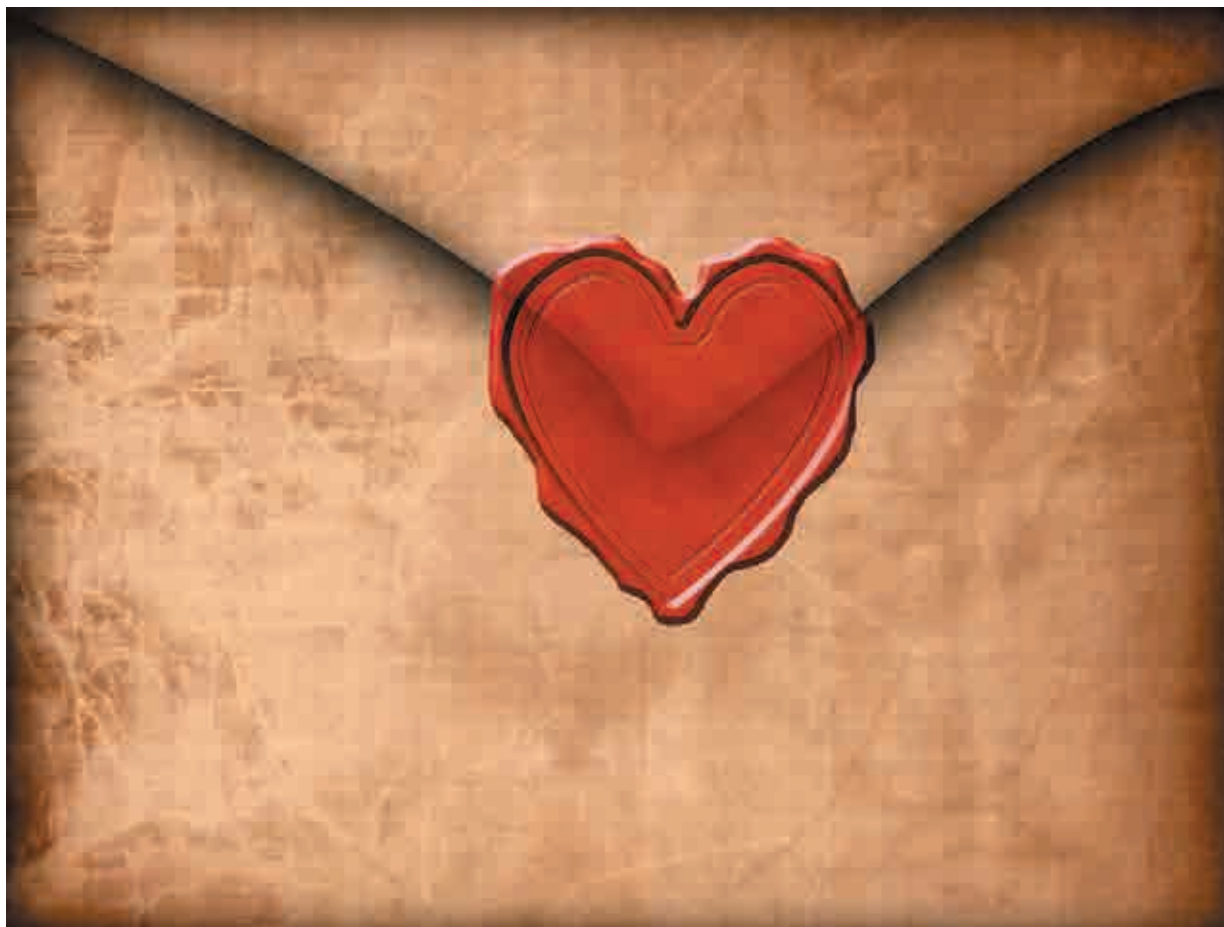
Salieri y Nicolai, entre otros. Con posterioridad Holst (1925) y Vaughan Williams (1929) volverían sobre el sujeto, contemplado también por otro inglés, Elgar, en una suite sinfónica (1913).

Rasgos musicales y estructura

Evidentemente, el asunto exigía un planteamiento antirromántico, había que volver grupas y olvidarse de todo lo producido hasta ese momento, abrir la puerta a algo nuevo –aunque retomara elementos muy antiguos–, distinto por

ello al del Verdi anterior, en el que, de todas formas, según matiza Baldini, se daban casos curiosos de autoironía, no solamente los que afectan a Fra' Melitone. Sea como sea, en *Falstaff*, Verdi acaba por cambiar radicalmente la perspectiva tradicional de la ópera cómica. Aquí la locura que engendra la comicidad es más sutil. Lo resalta Gilles de Van, para quien en esta obra se ilustran de un lado los excesos y los peligros y de otro el poder del sueño y la capacidad de fecundar la monotonía de la vida cotidiana. El panzudo es el vencido, el humillado de la historia;





pero también el triunfador: es quien introduce un poco de fantasía en la monotonía cotidiana de los buenos burgueses de Windsor. “Revancha de Rigoletto –concluye de Van-, deviene en la última metáfora del artista, ridículo e irrisorio, pero cuyos delirios suscitan el sueño y cambian la banalidad de la vida normal.”

Por eso *Falstaff* Es la culminación de una larga carrera, un broche cómico muy esperado, la recuperación de un estilo. Verdi, a pesar de las

novedades del lenguaje, de las audacias formales, de los refinamientos sigue conservando sus maneras, eso sí, muy estilizadas, en un planteamiento musical y dramático casi sorprendente, incluso partiendo de los avances de la ópera inmediatamente anterior, *Otello*. Lo paradójico es que en *Falstaff* se dan la mano, en síntesis muy lograda, la forma progresista y la tradición más acendrada. A ello, naturalmente, contribuyó el magnífico libreto de Boito, como siempre capaz



de encauzar la inspiración verdiana por los mejores derroteros, y siempre manteniendo el oportuno y necesario diálogo con el músico. Punto de partida shakespeariano: la comedia *The Merry Wives of Windsor* (hacia 1597) y el drama histórico en dos partes *Henry IV* (1596-1597).

En líneas generales puede estimarse que *Falstaff* es un enorme *Allegro alla breve* constituido por cortas secuencias *scherzantes* unidas entre sí sin solución de continuidad y separadas casi simétricamente, por espacios líricos a cargo de la pareja amorosa. Ventanas

que aparecen en el acto I/II y en el acto II/II. Hay que atender a diversos factores estrictamente musicales, que son los que establecen la base de un discurso imparable, terso, de una energía y de una gracia únicas. En primer lugar el apartado temático o motivico. Aquí no

hay *leitmotiven* en el sentido wagneriano. Lo que hay son breves diseños que reaparecen, que evolucionan sobre sí mismos y que nos recuerdan alguna situación o personaje. No son melodías en sentido estricto; hay demasiadas y se producen muy deprisa.



Entre estas rememoraciones podemos citar como más sobresalientes: la que inaugura la obra en *allegro vivace*, una sucesión descendente de negra-cuatro semicorcheas y dos corcheas *staccato*, enlazada con un diseño ascendente de corcheas y silencios; el *allegro vivace brillante* de corcheas punteadas con las que las maderas abren el segundo cuadro del primer acto; el *allegro* de Alice *E il viso tuo* (lectura de la carta de Falstaff); el *allegro Labbra di foco* de Nanetta y Fenton, melodía de la que derivan todas las efusiones auténticamente líricas de la partitura (como la idílica frase *Bocca baciata non perde ventura*); la irónica frase de *Quickly Reverenza!* (*assai moderato*), su descripción, en el plan para engañar a Falstaff, de Alice como *Povera donna!* (*allegro moderato*), rememoración de un diseño de Violetta en el primer acto de *La traviata* (antes de *Sempre libera!*); el pequeño motivo en tresillos de *Dalle due alle tre* (*allegro moderato*), que hace referencia a la hora en que Alice se queda sola en casa y que aparecerá incluso al final en el contrasujeto de la fuga que cierra la obra; el soliloquio narcisista del protagonista *Va, vecchio John* (*allegro sostenuto*), satisfecho consigo mismo al creer que al fin ha conquistado a Alice; la frase descendente del borrachín *Caro signor Fontana!* (sobrenombre de Ford) (*allegro moderato*)...

En lo rítmico, encontramos una gran variedad de metros, que se suceden y se combinan ágilmente y se corresponden con la disparidad de las situaciones: 2/2, 2/4, 4/4, 3/4, 6/8. Este último compás sobre todo. Es significativa a este respecto la construcción inexorable del último gran

conjunto del segundo cuadro del acto primero, que juega nada menos que con nueve voces: *Del tuo barbaro diagnostico*. En él se superponen los compases de 2/2 (hombres) y de 6/8 (mujeres).

No es menos importante e ilustrativa, por su audacia y refinamiento, la armonía. Verdi llega a su alto techo solamente tras pasado por él mismo en parte de sus postreras *Cuatro piezas sacras*, en particular el *Te Deum*. El empleo de la modulación expresiva, el uso de una u otra tonalidad en la búsqueda del color más adecuado a la situación, a la idea poética, al personaje, alcanzan grados de auténtica exquisitez. Do mayor, el de, por ejemplo, *Così fan tutte* de Mozart, se erige en el tono básico. Esta clara tonalidad abre y cierra la obra y se instala asimismo en la escena primera del acto primero.

El músico hace un verdadero alarde de una armonía específicamente latina, decididamente alejada de la wagneriana, pese a lo que a veces se ha dicho. Verdiana, diáfana, diatónica. Sol mayor y mi mayor para las comadres, la bemol mayor o mi bemol mayor para las efusiones de los enamorados, la natural para la secuencia de las hadas. No hay tonos menores, como tampoco, por ejemplo, en Los maestros cantores de Wagner, de un contrapuntismo nada verdiano por cierto. Grados secundarios: terceras, sextas, séptimas. Este último, que el compositor germano empleaba para resaltar la pena o el dolor, es aplicado por el italiano a momentos decididamente cómicos. Hay a veces sorprendentes inversiones de acordes de sexta, doble inversión de séptimas de dominante. Notable fantasía, como vemos.

Un procedimiento en el que Verdi es maestro y que destaca Hepokoski es el de crear tensiones entre las líneas vocales y los acordes que las soportan. Ejemplo claro lo tenemos en la expansiva melodía en mi mayor de Alice, expuesta en el momento en el que lee la carta de Falstaff (I/II). La frase, netamente diatónica, *E il viso tuo su me risplenderà*, antes mencionada, aparece armonizada de forma cromática contrastante, lo que otorga al momento un color y una incisividad

estimulantes, favorecedores de su recreación con caricatura, como paradójicamente pide el compositor. Este modo de hacer provoca una suerte de armónico claroscuro, de punzante pero equilibrado colorido sólidamente anclado, como se ha dicho, en las bases diatónicas de la línea vocal, eje central de la composición, al contrario de lo que sucede en Wagner. En todo caso, el italiano, ante cualquier posible asomo de ambigüedad, siempre recurre a las cadencias perfectas.



Tipos vocales

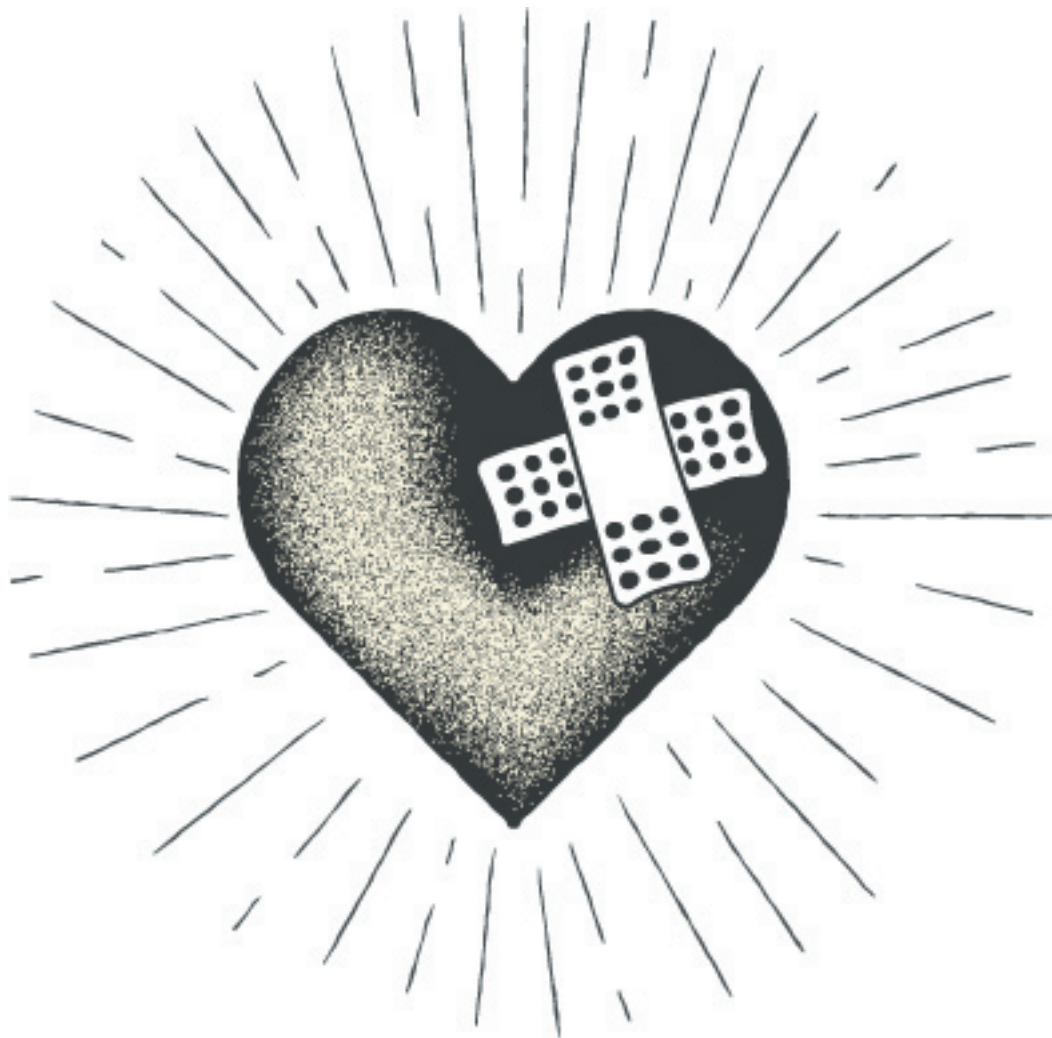
Tócanos ya referirnos a la tipología vocal de *Falstaff*. Nos centraremos fundamentalmente, por razones de espacio, y con toda lógica, en el protagonista. Tanto él como Ford han de ser barítonos, más líricos que dramáticos, dotados de flexibilidad y buena extensión (dos octavas el primero, casi dos octavas el segundo, con límite sol 3 por arriba en ambos casos); actores-cantantes de cuerpo entero, como sin duda lo eran Victor Maurel y Antonio Pini-Corsi, los creadores. No hay que olvidar lo que el compositor decía a propósito de la manera de interpretar éstos y los demás personajes: “La música no es difícil, pero es preciso cantarla de forma muy distinta a la empleada en otras óperas cómicas modernas o que la aplicada a antiguas obras bufas... No se puede cantar *Falstaff* ni como *Carmen* ni como *Don Pasquale* y menos como *Il matrimonio segreto*.” Porque esta ópera de Verdi, cómica si se quiere, es otra cosa, una obra aislada que sólo conecta, si acaso, con Mozart. “Hay mucho que trabajar porque nuestros cantantes emiten la voz de forma muy grosera y no poseen agilidad y flexibilidad ni finura y elegancia de pronunciación e, incluso, frecuentemente, están faltos de aliento.”

Siempre recomendaba el maestro la entrega justa, que no perjudicara la técnica de control y emisión: “Un cantante que está preso de la acción dramática y que vibra en cada fibra de su cuerpo, que se ensimisma totalmente en el papel que representa, no encontrará el tono justo. Puede que durante un minuto, pero en el in-

mediato medio minuto cantará en falso y la voz le comenzará a fallar. Para la acción y el canto raramente son suficientes fuertes pulmones. Por tanto, soy de la opinión de que en la ópera la voz tiene sobre todo el derecho de ser escuchada. Sin voz no hay canto justo.” Una máxima que más de uno tendría que aplicarse.

Barítono, pues, actor, *fraseggiatore*, elegante y vivo, irónico y variado, capaz para la media voz y el falsete. No es raro que los mejores Iagos hayan sido a veces muy buenos Falstaff. Es una cuestión de medida, de calibraciones y gradaciones. Canto a flor de labio, sutil pero firme. No hay que caer en el histrionismo ni en la caricatura, en la exageración o en la gruesa comicidad. Por eso Maurel era un gran panzudo, aunque su voz no tuviera los quilates de otros de sus colegas menos apropiados a la parte. En esa línea primigenia situamos a Mariano Stabile, que tampoco poseía un gran instrumento –el suyo era además tirando a nasal-, pero que decía con intención y matizaba con sutileza. Se conservan dos grabaciones suyas, una de Salzburgo con Toscanini (1936) y otra de La Scala con De Sabata (1951), ambas en vivo. Suena mejor la segunda, aunque en ella la voz está ya algo averiada.

En esos parámetros, pero con un aire más gracioso y hasta cierto punto chusco, se movía Giuseppe Valdengo en su registro casi coetáneo de un año antes. La voz es más importante que la de Stabile y está sometido a la férula prodigiosa de Toscanini. La calidad es muy superior a la de la citada grabación salzburguesa. Por inteligencia y dicción, peligrosamente cercano a lo



histriónico, se ubicaba Tito Gobbi en la imponente versión de Karajan de 1956. Monumental, ligeramente pasado de rosca, Giuseppe Taddei, asimismo con Karajan en el foso, en la incisión de 1980. Mucho mejor y más en su sitio con Serafin 22 años atrás.

Si hablamos de matizaciones, hemos de mencionar a Fischer-Dieskau, el rey de los

reguladores, de los acentos delicados, de los detalles inesperados. Ligeramente bufo, domina el papel a su antojo, aunque esté lejos de la naturalidad fraseológica de un Valdengo. Y la voz, ya se sabe, tenía sus problemas de emisión y colorido. Aparece apoyado magistralmente por la batuta de Bernstein (1966). Renato Bruson con Giulini es otro nombre a retener por su saber estar, su sentido musical y su grato timbre de lírico. Algo



falto de vis cómica. Joan Pons probó con Muti en 1993 y logró una muy loable caracterización, pero no posee los recursos actorales ni vocales de algunos de los citados. Mencionemos también a Bryn Terfel que con Abbado consigue una excelente prestación, aunque su timbre nos parezca en exceso oscuro y su estilo, pese a varios efectos teatrales –en algún caso “plateales”- de buen cuño, algo rígido. Ambrogio Maestri es uno de los Falstaff más en boga de hoy en día. Sin tener nada del otro jueves sabe desempeñarse con discreción. Como Nicola Alaimo, el gordinflas del primer reparto del Real; quizá demasiado joven e inmaduro todavía para ese desempeño. Recordémoslo, en el mismo escenario, como Don Pasquale o Gianni Schicchi.

Las demás voces de esta ópera, en la que tanta o mayor importancia tienen la orquesta y la batuta, acogen, dentro de un lirismo muy controlado, a una notable variedad de caracteres: soprano lírica ancha, dúctil, ágil, para Alice (que alcanza el do 5); soprano lírico-ligera dulce, de timbre fresco y cálida dicción (cosas que pide la nada fácil *Serenata de la Reina de las hadas*) para Nannetta, que tiene el mismo techo superior; mezzo o contralto, una voz ancha pero flexible, con zona aguda sin problemas y una franja grave muy sólida (desciende hasta un mi 2) para Quickly; mezzo menos comprometida para Meg; tenor lírico o lírico-ligero para Fenton, que apura por arriba hasta el si 3. Pistola es un bajo o bajo-barítono, Bardolfo y Cajus, tenores líricos o ligeros de más o menos carácter.