



Ciencia Latina
Internacional

Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), enero-febrero 2024,
Volumen 8, Número 1.

DOI de la Revista: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i1

**GENEALOGÍA DEL PECADO Y EL PERDÓN EN
STIFFELIO DE VERDI, UN LEITMOTIVE ENTRE LA
MÚSICA, LA RELIGIÓN Y LA HERMENÉUTICA**

**GENEALOGY OF SIN AND FORGIVENESS IN VERDI'S
STIFFELIO, A LEITMOTIF BETWEEN MUSIC,
RELIGION AND HERMENEUTICS**

Francisco Aranda Espinosa

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

DOI: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i1.10306

Genealogía del Pecado y el Perdón en *Stiffelio* de Verdi, un Leitmotive entre la Música, la Religión y la Hermenéutica

Francisco Aranda Espinosa¹

francisco_aranda@uaeh.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-2582-4431>

Profesor Investigador de Tiempo Completo
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
México

RESUMEN

Este ensayo filosófico interdisciplinario explora la genealogía del pecado y el perdón en la ópera *Stiffelio* de Giuseppe Verdi, destacando la habilidad del compositor para desarrollar personajes complejos y expresar emociones a través de la música. Se defiende a Verdi como un creador inspirado, conectado a grandes obras literarias de su tiempo. Su enfoque audaz en temas sociales y éticos demuestra su profunda comprensión de la condición humana, trascendiendo las imágenes estereotipadas asociadas a sus orígenes e ideología.

Palabras clave: pecado, perdón, ópera, filosofía

¹ Autor principal

Correspondencia: francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Genealogy of Sin and Forgiveness in Verdi's *Stiffelio*, a Leitmotif Between Music, Religion and Hermeneutics

ABSTRACT

This philosophical essay delves into the genealogy of sin and forgiveness in Giuseppe Verdi's opera *Stiffelio*, emphasizing the composer's skill in crafting complex characters and expressing emotions through music. Verdi is defended as an inspired creator, drawing from significant literary works of his time. His bold exploration of social and ethical themes showcases a profound understanding of the human condition, transcending stereotypical images associated with his origins.

Keywords: sin, forgiveness, opera, philosophy

Artículo recibido 25 enero 2024

Aceptado para publicación: 27 febrero 2024

INTRODUCCIÓN

Verdi y las pasiones humanas

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi Uttini (1813–1901), el genio detrás de innumerables obras maestras operísticas, se destacó no sólo por su extraordinaria destreza compositiva musical, sino también por su profunda comprensión de la psique humana. El italiano confirió a sus personajes una notable complejidad psicológica, explorando sus motivaciones, conflictos internos y emociones de una manera que trasciende las convenciones superficiales de la ópera romántica. Ejemplo de ello son los roles de la gitana Azucena, Rigoletto, el afligido bufón de la corte mantovana, o la delicada y apasionada cortesana, Violetta Valéry, figuras marginadas por la sociedad en aquel entonces y que Verdi desarrolló minuciosamente, dotándolos de múltiples capas sensitivas que los constituyen como seres humanos auténticos y veraces, sumamente reconocibles e identificables para la audiencia. Una de las habilidades más importantes del compositor fue su capacidad para expresar los sentimientos a través de la música y el argumento de sus creaciones. Sus composiciones no sólo contienen bellas melodías, colmadas de arias, coros, valeses y cabalettas, sino que transmiten, aunque indirectamente (puesto que la música no transmite *algo* en específico), una amplia gama de proyecciones emocionales: desde la alegría y la pasión hasta el dolor, la angustia y la desesperación.

La música de Verdi resulta no sólo complementaria de la acción que acontece sobre el escenario, sino que también proporciona, al espectador, o al estudioso de su obra, una ventana a los estados mentales de sus protagonistas. En palabras del especialista español José María Martín Triana:

“Verdi (...) sabía caracterizar a sus personajes mediante la música como sólo Monteverdi, Mozart, Rossini, Wagner, Puccini y Strauss han sabido hacerlo. Basta con oír unos cuantos compases referidos a Violetta Valéry o a Amneris, por ejemplo, para identificarlas, no sólo como personajes, sino también a sus sentimientos, formas de reacción, entorno, etc.” (Martín Triana, 2004, p. 160).

El nombre de Giuseppe Verdi se ha asociado, en más de un (desafortunado) escrito, al *amo de las colinas*, el *campesino de Busseto*, etc. Ante estas imágenes tan artificiosas como inexactas, nos empeñaremos en defender aquí al maestro de Le Roncole como un gran creador de dramas surgidos, en la mayoría de los casos, a partir de poemas épicos o grandes novelas que datan de su misma época o la inmediata anterior. Tal es el caso del poema de Grossi *I Lombardi alla prima crociata*, de 1820, del que

surge en 1843, la ópera homónima de Verdi, estrenada en La Scala de Milán. Años más tarde, el de Busseto presenta *I due Foscari*, un drama en música que toma por modelo a Byron, autor que también servirá a Verdi para *Il Corsaro*; *Alzira* haría lo mismo a partir de Voltaire; *Giovanna d'Arco*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller* y *Don Carlo* fueron adaptadas (al menos una parte proporcional) desde los dramas de Friedrich Schiller; por su parte, dos románticos españoles –Antonio García Gutiérrez y el Duque de Rivas– inspiraron *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, respectivamente; *La Traviata* vio la luz fundamentada en la afamada *Dame aux camélias*, de Alejandro Dumas hijo; *Ernani* fue inspirada en una pieza teatral de Victor Hugo, a quien el compositor leyó en francés original. Más adelante, Verdi lanzará *Rigoletto*, su obra más famosa, basada en *Le roi s'amuse*, del mismo Hugo. También colaboró con Eugène Scribe, en su faceta como libretista, para *Les vêpres siciliennes* [*I vespri siciliani*] y *Un ballo in maschera*. La fascinación del compositor por la genialidad shakespeariana rindió grandes frutos: *Macbeth*, *Otello* y *Falstaff* (la última, adaptación de *Las alegres comadres de Windsor*). Es importante mencionar que, acorde con lo que comenta Pierluigi Petrobelli, el bussetano se interesa por la obra de Shakespeare gracias a la lectura de Victor Hugo:

“(...) Verdi llega a Shakespeare a través de las ideas de Victor Hugo, una de las cuales, sobre todo, sostiene con fuerza: el concepto de lo grotesco, que consiste en la presencia en la misma pieza, en el mismo texto teatral, de aspectos trágicos y de aspectos cómicos” (Petrobelli, 2010, p. 40).

Giuseppe Verdi, conocedor profundo del estilo musical de Bach, Haydn y Mendelssohn, y autodidacta educado a partir de la escucha y estudio de los grandes autores del bel canto italiano (Bellini, Donizetti y Rossini), se convirtió en un creador temerario al abordar temas complejos como controversiales en los argumentos de sus composiciones: plasmó en ellas temas sociales, políticos y morales, profundizando en dilemas éticos que exploran la naturaleza del ser humano en toda su riqueza y complejidad. En palabras de Petrobelli (2010): “Verdi actúa como todas las grandes figuras, no sólo de la música, sino del arte en general. Utiliza distintas experiencias musicales y artísticas, pero no las yuxtapone unas junto a otras, sino que las fusiona, las amalgama, las sintetiza” (p. 44). Cabe entonces preguntarnos si este fenómeno es propio de un campesino ignorante, de un supuesto *amo de las colinas*. Por el contrario, estamos totalmente convencidos que el compositor, a través de sus obras maestras dejó un legado duradero en la historia de la música que sigue y seguirá resonando en el mundo de la ópera,

impactando y conmoviendo a públicos de todo el mundo. Su pericia magistral para entrelazar estas cuestiones dentro de la trama de sus obras permite a la filosofía de la música y al análisis interdisciplinario aquí desarrollado una holgada exploración especulativa de la condición humana.

Eclosión de *Stiffelio*, un nuevo drama en parola scenica

En el océano tumultuoso y maravilloso de la ópera italiana de la primera mitad del 1800, emerge *Stiffelio* de Giuseppe Verdi, una partitura escenificada vibrante de pasiones humanas. La ópera nació a partir de la obra de teatro *Le pasteur ou L'Evangile et le foyer: drame en cinq actes et six parties*, del poeta Émile Souvestre, con apoyo de su pupilo, Eugène Bourgeois (Vid. Souvestre y Bourgeois, 2017). La gestación de *Stiffelio* no fue tarea fácil para Verdi, que, con 37 años de edad, y habiendo rechazado una propuesta de adaptación para musicalizar el *Hamlet* de Shakespeare, ya proyectaba en su cabeza las notas de *Rigoletto*, su ópera consecuente.

Desde el inicio de la composición musical de *Stiffelio* y la nutrida colaboración con el libretista Francesco Maria Piave, hasta la premiere por encargo de Giovanni Ricordi, el 16 de noviembre de 1850, *Stiffelio* estuvo radicalmente marcada por la incomprensión ideológica social y la censura eclesiástica. La primera representación fue fríamente recibida por el público del *San Carlo* de Trieste, lo que, aunado a la complejidad técnica y musical de su partitura y la representación escénica de los personajes, terminó por sumir a la obra en el olvido y el desconocimiento casi total de la misma, hasta su reformada reaparición en 1857. Actualmente, la ópera se representa muy poco: existen, hoy en día, solamente dos versiones destacables en vídeo: la del Covent Garden de Londres y la del Metropolitan Opera House de Nueva York, ambas de 1993, interpretadas, respectivamente por José Carreras y Plácido Domingo.

Situada cronológicamente al término de los llamados *años de galera* verdianos, entre la aparición de *Luisa Miller* y *Rigoletto*, la de *Stiffelio*, historia de amor, engaño y religión, con tintes belcantistas, muy pronto tuvo que enfrentar la prohibición por autoridades de la Iglesia católica, incluida la intervención del mismo Pío IX. Esta fuerte presión llevó a Verdi a modificar significativamente la obra, retirando, entre otras cosas, todas las referencias a la Biblia. La transformación fue drástica: la ubicación temporal cambió a la Inglaterra del siglo XIII, el título se transformó en *Aroldo*, el personaje principal dejó de ser un pastor luterano para convertirse en un ministro feudal alemán, y se suprimieron o alteraron partes de la pieza que chocaban con las normas morales vigentes en aquel entonces.

La nueva versión de *Aroldo* estuvo basada en dos obras: *The Betrothed*, poema de Walter Scott, y *Harold, the last of the Saxon Kings*, de Edward George Bulwer-Lytton (Vid. Budden, 1984, pp. 335–358). En palabras de Christoph Schwandt, ilustre biógrafo de Verdi, estos fueron los cambios que sufrió la transición de *Stiffelio* en *Aroldo*:

“(...) de Stiffelio surgió Aroldo, un caballero sajón, y de su Lina, una Mina. El escenario de los tres primeros actos fue el condado de Kent; la segunda escena del viejo tercer acto se amplió a un cuarto acto, situado en el lago Lomond. Se agregó un buen cuarto de hora de música y parece que Verdi ya prueba, con el trasfondo de las tierras altas escocesas, los cuadros de género con campesinos y cazadores de La forza del destino (...) y Don Carlo y, con música de tormenta, incluso el comienzo de Othello. En esta escena de tormenta, instrumentada de un modo original y con mucho efecto, con diálogos cortos y fragmentados de metales graves y maderas agudas, al que precede una no menos extraordinaria oración a capella con coro, Mina y su padre son salvados de un naufragio. La repudiada adúltera no será perdonada desde el púlpito, sino sobre una roca, delante de la cueva a la que se ha retirado Aroldo como ermitaño” (Schwandt, 2004, pp. 24-25).

Estas modificaciones forzadas alteraron profundamente la esencia original de la ópera, convirtiéndola en algo prácticamente irreconocible para el propio compositor y sus seguidores. No obstante, con el tiempo, el esfuerzo de la musicóloga Kathleen Kuzmick, plasmado en su edición crítica, publicada por The University of Chicago Press, permitió rescatar la partitura original, tal como Verdi la había concebido (Vid. Kuzmick, 2003). Su labor desenterró la composición de Verdi, devolviendo a *Stiffelio* su autenticidad y brindando a los amantes de la música la oportunidad de apreciar la obra tal como el compositor la había confeccionado en un principio, con su contexto ambiental y significado restaurados en su totalidad.

En el entorno de la ópera verdiana, y particularmente a partir de los años en donde *Stiffelio* vio la luz, surgió el término italiano de *parola scenica*, que se traduce en *palabra escénica*, un género musical innovador cada vez más distante del *melodramma* italiano del Romanticismo. Dicho concepto se refería a la idea de integrar la música, el texto y la acción escénica para crear un efecto teatral completo y coherente. En este, la orquestación ya no acompañará, propiamente, al canto, sino que narrará y vivirá el drama de forma auténtica e independiente. Sin que Verdi deseara imitar, o crear una hibridación

hermanada, la *parola scenica*, concepción integral de música y artes escénicas, tendría su símil en un formato de mayores dimensiones: la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, noción artística aparecida en la contemporaneidad.

Verdi tenía la aspiración de romper con la estructura tradicional de la ópera, donde se alternaban arias, recitativos y *cavalettas*, buscando una forma más unificada en la que la música –propiamente la que transitó (y resultó) del bel canto al *canto de bravura*– y el drama se fusionaran de manera más orgánica. Añade, a estos mismos términos, Martín Triana: “[Verdi fue un] superdotado para plasmar atmósferas y tramas oscuras y melodramáticas, supo darle a través de ellas, carta de naturaleza a un nuevo *canto di bravura* (que sustituyó y destruyó al bel canto de las primeras décadas del siglo XIX, aunque tampoco renunció a usar las características de este último hasta bien encontrada su madurez, y siempre recurrió a ellas cuando las creía justificadas por la acción)” (Martín Triana, 2004, p. 160).

En las óperas de Verdi, la *parola scenica* implicaría mayor atención a la expresión del texto a través de la música, permitiendo que lo musical, en sentido estricto, reflejara y realizara las sensaciones de los actores, los diálogos y el dramatismo implicado en el escenario. Este enfoque técnico y artístico del de Le Roncole comprometería mayor flexibilidad en la composición, donde el canto se adaptaría, fluyendo de manera más natural junto con la acción en la escena, en contraposición a la estructura operística más rígida de arias y recitativos separados. Al respecto señala Marcello Conati, destacado estudioso de la obra verdiana:

“Verdi necesita que se comience inmediatamente a unir el canto a la acción, y él puede ser tanto maestro de actores como de cantantes. Recomienda la máxima naturalidad y con el ojo atento estudia cada movimiento, cada gesto, para tomar aquel que le parece más natural, más verdadero” (Conati, 1997, p. 359).

A partir de la aparición de *Luisa Miller* y *Stiffelio* en el universo musical, la *parola scenica* se convirtió en un aspecto fundamental de la evolución de la ópera, permitiendo una mayor integración entre la música y el drama, lo que contribuyó a una representación más poderosa y conmovedora. Continúa Conati (1997):

“El dinamismo de la representación se explica en la dramaturgia verdiana también a través de la rapidez impresa al desarrollo de la acción y mediante la síntesis de las situaciones dramáticas. Verdi

posee una extraordinaria capacidad de influir en el espectador en modo directo, sin ningún pasaje; tiene siempre presente el punto de vista de quien ve y escucha, y no pierde tiempo en el desarrollo de la acción dramática. Por lo tanto se preocupa siempre para que todo sea funcional, no sólo para su ópera, a su idea musical del drama, sino también al espectador, al proceso de asimilación de quien está sentado en la sala” (p. 367).

En la estructura de la *parola scenica* de *Stiffelio* rastreamos una suerte de genealogía del castigo y el perdón, entretejidos en las fibras más íntimas del drama y la moralidad. Según la óptica que hemos abordado, esta obra trasciende el común de la ópera decimonónica y las melodías más simples del Romanticismo para explorar los abismos del alma, donde se entrelazan el castigo y el perdón, en una interacción dicotómica y perpetua de la moralidad y la redención. El perdón en *Stiffelio* ocurre de un modo distinto al que Verdi había echado mano en *Nabucco* o *Jerusalem*, en relación con la divinidad, o al perdón fraternal en *Lombardi*, el perdón amoroso en *Alzira* y *Un ballo in maschera*...

Como un alquimista de la música, Verdi desentraña las cadenas de la moral y la redención en *Stiffelio*, en la que examina las complejidades más oscuras y sinuosas de la existencia humana. Esta hermosísima ópera nos sumerge en un drama emocional y moral que refleja el conflicto de la vida y los dilemas éticos en los que habitualmente se debate el individuo a lo largo de su existencia. Dentro de la trama se aprecian varias características distintivas que marcan un cambio notable en el enfoque compositivo de Giuseppe Verdi. Destaca, entre estas, la búsqueda de una mayor concisión dramática, la profunda exploración –y desenvolvimiento– de personajes en grupos más reducidos, así como un mayor énfasis en la psicología individual en lugar de la colectiva.

Stiffelio, el protagonista, debe ser encarnado por un tenor lírico spinto, cuyo desarrollo dramático estará entrelazado con los clímax intensos tanto en los solos como en los números acompañados: dúos, tríos, o incluso en aquellos en donde también actúa el coro. El pastor luterano encarna el conflicto entre las responsabilidades éticas y sus inclinaciones subjetivas, con una sed de venganza, sólo asomada retraídamente. Como cualquier hombre que ha sido traicionado por su mujer, Stiffelio genera, desde el inicio del drama, simpatía y empatía por parte del público. Su proceso de perdón y comprensión final representa la capacidad humana para superar la venganza y abrazar la compasión, pese a la presión social (y la hipocresía de la sociedad), especialmente plasmada en la doble moral coexistente en torno

a las faltas y la capacidad precisa de *perdonar*; todo este conflicto está fundamentado, claro está, en la doctrina cristiana reformada, que se analizará desde una perspectiva hermenéutica en el siguiente apartado.

El rol del tenor en *Stiffelio* no sólo es complicado debido a la cantidad de tiempo que el personaje debe permanecer en escena sino también por la profundidad psíquica y emocional que aportará al desarrollo de la trama y la interpretación de los temas fundamentales dentro de la ópera. Estos temas centrales son, como hemos mencionado líneas arriba: el perdón, la redención y el deseo de superación moral en acato de las normas sociales y religiosas. En manos de un tenor hábil, de voz potente y expresiva, este personaje se convierte en el eje vertebrador, emocional y moral de toda la ópera, clave del análisis que aquí nos hemos propuesto realizar. Para este difícil papel, importantes exégesis musicales han sido las de los españoles José Carreras y Plácido Domingo, y el norteamericano Neil Shicoff, más recientemente. Las arias –o propiamente *ariosos*–, y los demás números tradicionales en los que participa Stiffelio son verdaderos puntos focales en los que se revelan sus tormentos internos y su proceso individual en vías del perdón determinante.

Resulta interesante destacar que este papel protagónico verdiano será únicamente equiparable, en dificultad técnica y musical, al protagonista de *Otello*, pues ambos resultan, a nivel vocal, similares en extensión de la tesitura, exigencia técnica y enfoque teatral e interpretativo. El personaje de Stiffelio requiere de un tenor con gran capacidad para transmitir una gama de emociones, desde la serenidad y la devoción más piadosa hasta la ira y el perdón; por otro lado, el protagonista de *Otello* demandará del tenor, mayor agilidad y potencia vocal y *stamina* para lograr con éxito la intensidad dramática y los momentos extremadamente exigentes, tanto del punto de vista vocal como del escénico. Ambos personajes de la madurez verdiana representan facetas diferentes de *lo humano*; no obstante, su ejecución y desarrollo varía significativamente debido a las diferencias en sus historias, ambientes y trayectorias emocionales.

El personaje de Stankar, padre de Lina, y suegro de Stiffelio, representa a un hombre recto, honorable, severo, autoritario e incluso paranoico, lo que lo sitúa en un contexto psicológico entre Miller (de *Luisa Miller*) y Rigoletto, el último, además, más amoroso, gentil y liberal. Por su parte, Raffaele, el seductor, se halla entre Don Juan y Fausto, manifestando una conducta entre el libertinaje y el comportamiento

de un hombre culto y galante. Lina, la mujer adúltera, quiere (y ruega por) el perdón de Stiffelio, no solamente en su carácter de ministro religioso, sino como marido, y como hombre. Esta característica permite, en cierta medida, que la audiencia sienta compasión y empatía hacia Lina, incluso cuando, desde el principio, habría sido juzgada negativamente.

Para el resultado final de *Stiffelio*, Giuseppe Verdi se vio convertido en un consumado arquitecto de la sonoridad, cincelando con talento desbordado las experiencias más personales del ser humano. Su tiempo fue testigo de la agitación sociopolítica en Italia y el fervor por la unificación nacional. Este trasfondo influyó en su creación, donde el anhelo de libertad y justicia se refleja musicalmente de manera sublime. Al analizar de forma interdisciplinaria el *Stiffelio* verdiano, ópera amadísima por el compositor, resulta para nosotros evidente descubrir la presencia de esquemas compositivos y detalles musicales que sugieren conexiones con pasajes específicos de obras posteriores del compositor, como *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* o *La forza del destino*, óperas que, además de desarrollar algunos de estos aspectos musicales, mantendrán un *leitmotive* en tanto a los mecanismos resolutivos de los preceptos y reflexiones filosóficas o religiosas contenidos en sus argumentos.

Del pecado y el perdón en *Stiffelio* a partir del cristianismo reformado de Lutero

A pesar de que su vida estuvo impregnada de la fe católica predominante en Italia, las opiniones de Giuseppe Verdi sobre la religión y la iglesia fueron complejas y a menudo cuestionadoras. El compositor nació en una época en la que la influencia de la Iglesia Católica en la sociedad italiana era innegable; sin embargo, a pesar de este ambiente, Verdi mantuvo una relación ambivalente con la religión institucional pues, aunque algunos aspectos de su vida apuntan a una conexión con la fe católica, su postura ante la institución se mantuvo siempre, en evidente crítica. Verdi tenía una fuerte creencia en la moralidad, pero no necesariamente en la autoridad de la Iglesia para establecerla. Su magistral *Misa de Réquiem*, de 1874, dedicada a Alessandro Manzoni, es clara muestra de su compleja relación con lo sacro. La totalidad de la pieza supone una expresión profunda de la espiritualidad del compositor y las reflexiones sobre la vida, la muerte y la fe. A través de esta obra, Verdi expresó su propia relación con Dios (cristiano), explorando la complejidad del perdón, el juicio y la redención. En cuanto a la relación concomitante del pecado con el perdón, Verdi tenía una visión más humanista y compasiva en comparación con la doctrina religiosa tradicional. Sus personajes (en especial, el

protagonista de *Stiffelio*), a menudo inmersos en conflictos morales, reflejan la contienda entre el Bien y el Mal, la redención y la tragedia de la vida, mostrando una comprensión matizada de la naturaleza del ser humano.

Verdi también mostraba una postura crítica hacia el catolicismo romano y su relación con el Estado. En una época en la que las dos entidades estaban estrechamente vinculadas en Italia, el compositor abogó abiertamente por su separación. Su tercera ópera, *Nabucco*, con el famoso coro *Va, pensiero*, se convirtió en un himno del *Risorgimento* y la unificación italiana, lo que para muchos constituye el símbolo musical de la batalla contra la opresión política y religiosa. En cuanto a su opinión sobre el Papa y la Santa Sede, Verdi mostraba desconfianza hacia el poder político de la Iglesia Católica y su influencia ejercida en la vida pública. Consideraba que la institución se involucraba, en más de una ocasión, en asuntos políticos y sociales que no le atañían, sin atender adecuadamente las necesidades espirituales y morales de los creyentes.

El cristianismo (y sobre todo el protestantismo luterano), cuyos principios y dilemas morales influyeron profundamente en Verdi, se entrelaza con la trama y eclosión de la partitura de *Stiffelio*. Lo anterior, tanto en términos musicales como en lo concerniente al libreto de Piave. La historia del pastor, enfrentado al adulterio de Lina, su esposa, y la confrontación con el perdón, refleja la inclinación subjetiva moral, presente en la cosmovisión del cristianismo, sobre todo a partir de las reformas ideológicas de Martín Lutero (1483–1546).

En la doctrina que sostiene la ideología luterana, los conceptos del castigo y el perdón están profundamente enraizados en la comprensión teológica de la fe, la gracia divina y la esencia humana. El cristianismo protestante se fundamenta en las enseñanzas y señalamientos teoréticos de Lutero, quien desafió las prácticas de la Iglesia Católica en el siglo XVI, dando lugar a la *Reforma Protestante*. Dentro de este contexto, la percepción del castigo y el perdón adquiere una relevancia fundamental en la relación entre Dios y el hombre. Lutero sostuvo la idea central de la justificación por la fe, argumentando que la salvación no se obtiene a través de las obras o méritos humanos, sino a través de la fe en la gracia divina. En este marco, el castigo y el perdón cobran un significado nuevo y particular. Lutero consideraba que el ser humano es inherentemente pecador y está, por tanto, sujeto al castigo divino debido a su condición *caída*, y su incapacidad para alcanzar la perfección moral por sí mismo.

En este sentido, el castigo en el pensamiento luterano se relaciona con la ley divina, que expone la propiedad (natural) pecaminosa del hombre y su separación de Dios. Esta condición del castigo no se limita a una retribución puramente punitiva, sino que se entiende como una *manifestación de la justicia divina* frente al pecado humano. El ser humano, según Lutero, enfrenta el castigo merecido por sus transgresiones, consecuencia natural de la incapacidad del hombre para cumplir con los preceptos divinos.

Como en el argumento de *Stiffelio*, el perdón juega un papel central en la teología luterana: el alemán enfatizó que la gracia divina es la única fuente de perdón y avenencia con Dios, ninguna otra es legítima. A través de la fe en Cristo y su sacrificio redentor en la Cruz, los creyentes pueden recibir, de Dios, el perdón *absoluto* de sus pecados. Este perdón no se gana (ni se obtiene) mediante obras o penitencias, sino que es un regalo gratuito otorgado por la misericordia divina a aquellos que confían en Él. La comprensión cabal del perdón en el contexto luterano implica, antes que ninguna otra cosa, el reconocimiento de la incapacidad humana para redimirse a sí mismo y el aceptar la gracia divina como la única vía de reconciliación con la divinidad.

Para el luteranismo, el perdón no anula la noción del castigo, sino que lo trasciende al afirmar que, a pesar de la intrínseca culpabilidad –y caída– del humano, y la inevitabilidad del castigo por el pecado, la gracia divina ofrece una suerte de *redención reconciliada*, lo que nítidamente ocurre al final del *Stiffelio*, en donde el protagonista, en un acto conmovedor de humanidad y nobleza, perdona (públicamente) a su esposa Lina. Este acto de perdón se convierte en una afirmación de la propia libertad individual de Stiffelio, capacidad para superar las restricciones morales impuestas por la sociedad. El gesto de reconciliación del ministro no sólo redime a la adúltera, quien experimenta la inesperada sanación, sino que también restaura la paz y la integridad moral en el propio pastor.

El final de la ópera no sólo expone la culminación de los conflictos éticos y morales del protagonista, sino que también ofrece un mensaje esperanzador sobre la posibilidad del perdón como camino hacia la renovación moral y la autosuperación. Como en los preceptos del luteranismo, este enfoque, representado genialmente en el *Finale* de la ópera verdiana, resalta la supremacía de la fe como puente entre el hombre y Dios, instando a los adeptos a confiar en la misericordia divina y a reconocer su necesidad constante de perdón. De esta forma, el castigo se relaciona con la justicia divina ante el

pecado humano, mientras que el perdón se presenta como la gracia (inmerecida) de Dios (Padre), accesible a través de la fe en Cristo (Hijo), gratificando la redención del individuo en su totalidad. Esta dinámica entre castigo y perdón enfatiza la centralidad de la gracia divina (o del Espíritu Santo) en la experiencia espiritual y moral del militante luterano.

***Stiffelio*, un crimen sin castigo o la redención a través del perdón. Interpretaciones filosóficas a partir de una óptica nietzscheana**

El conflicto moral de *Stiffelio* es proyectado por Verdi desde el inicio del primer acto, cuando, después de escuchar la bellísima y creativa Obertura nos percatamos, en el *primo tempo*, que Stiffelio regresa de un viaje y encuentra a Lina, su mujer, atormentada por la culpa debido a una aventura amorosa que tuvo mientras él estaba ausente: *‘Di qua varcando sul primo albore’*. El conde Stankar, padre de Lina, ruega a su hija que guarde silencio para evitar causar un dolor inmenso a Stiffelio y para proteger el honor de la familia. De cualquier modo, la verdad casi es descubierta por el ministro Jorg, quien informa a Stiffelio sobre una evidencia –en el *Mesías* de Klopstock– que sugiere el adulterio efectivamente cometido. En medio de una confusión general, Jorg no logra (aún) presentar pruebas contundentes, pero ha sembrado la semilla de la duda en el ministro religioso.

Aunque Stiffelio es recibido a su regreso con suma alegría por sus adeptos, su mente está plagada de inquietudes morales y dudas sobre la integridad de su mujer. A lo largo de la primera escena hay pistas (aunque no muy claras) para Stiffelio sobre la infidelidad de Lina: *‘Vidi dovunque gemere/Ah no, il perdono è facile/Allor dunque sorridimi’*. En todo el primer cuadro subyace una intensa presencia del concepto de honor, especialmente representado por el personaje de Stankar, quien parece dispuesto a tomar medidas drásticas con tal de preservar el honor de Lina y su familia.

Para el segundo acto, Stiffelio lucha por reconciliar sus sentimientos encontrados hacia su esposa y su reprimido deseo de venganza: *‘Ah! dagli scanni eterei/Perder dunque voi volete’*. Mientras tanto, Raffaele, el inmoral, intenta persuadir a Lina para que huyan juntos. La mujer de Stiffelio se siente consumida por la culpa y busca la redención confesándose con su marido, quien no sabe cómo actuar a partir de los hechos. A pesar de sus sentimientos, Stiffelio se ve presionado por la sociedad y su posición religiosa.

El acto tercero inicia con la fantástica aria *‘Lina, pensai che un angelo’*, cantada por Stankar, quizá el número más bello de toda la ópera, junto con la Obertura. Este *andante cantabile* exhibe la maestría de Verdi en la ya familiar línea de barítonos líricos, preludiando el icónico rol de Rigoletto. A este momento musical le sucede *‘O gioia inesprimibile’*, *cavaletta* que se distingue por su ejecución casi todo el tiempo en *sotto voce*, técnica vocal que ya anticipa las armonías y el ambiente del Conde de Luna de *Il Trovatore*. Para el siguiente cuadro, la situación se complica aún más cuando el pastor descubre que su padre, un hombre justo y recto, ha decidido vengar su honor, desafiando a Raffaele en un duelo mortal: *‘Nobil conte Raffaello, tu non sei che un trovatello!’*. Stiffelio intenta detener el enfrentamiento, pero su padre muere en la confrontación. Este evento lleva a una segunda crisis espiritual para Stiffelio, quien finalmente logra encontrar la compasión en su corazón: *‘Opposto è il calle/Non allo sposo/Egli un patto proponeva/Ah si, voliamo al tempio’*.

El acto de perdón de Stiffelio resulta sorpresivo para el espectador si se considera la trayectoria verdiana, colmada de venganzas, castigos y finales dramáticos. *Stiffelio*, la única de las obras de Verdi en donde perdonado y perdonador continúan con vida, concluye cuando el luterano opta por hacer público este *perdón*, dejando de lado el castigo y la venganza hacia Lina. Esta sinópsis dramática de *Stiffelio* –o el subsecuente *Aroldo*–, no muy distinta a otras del compositor, resulta un tanto inverosímil, a lo que George Martin, uno de los mejores historiógrafos de Verdi, comenta en tono escéptico:

“La traducción de la pieza teatral Stiffelius, ha sido presentada hace poco, en los teatros italianos. Pero una pieza puede más fácilmente representar un ambiente extraño y conferir verosimilitud a los personajes poco usuales que lo que es el caso de una ópera que, a causa de la música, se desarrolla más lentamente. Además, Verdi no sabía componer música en un estilo extranjero. Su Macbeth nada tiene de escocés y su Ernani nada de español; tampoco pudo componer en Stiffelio nada que recordase a la sensibilidad alemana o protestante. El resultado fue una ópera italiana en la cual se pedía al público que creyese primero que los sacerdotes podían casarse, y después que podían divorciarse, y finalmente que era una virtud cristiana que el marido no odiase al hombre que había seducido a su esposa. Sin embargo, el público entero sabía que un marido virtuoso odiaba a su rival, se las ingeniaba para matarlo y después acudía a su sacerdote para ser absuelto o expiar la culpa en que había

incurrido por una causa justa. Eso significaba ser virtuoso; eso era el cristianismo” (Martin, 1984, p. 214).

CONCLUSIÓN

Stiffelio de Giuseppe Verdi es un despunte en el campo de la exploración filosófica donde convergen múltiples dimensiones de la esencia humana. Esta obra, desbordante y rica en dilemas morales y tensiones éticas, se sumerge en el tortuoso viaje del individuo hacia la redención y la comprensión en un mundo de emociones y problemas encontrados. Como hemos observado a través de esta investigación, el perdón, en toda su magnitud, pone en entredicho las convenciones sociales y religiosas de la época en la que la ópera está representada, pues se torna en un acto de valentía y humanidad, desafiando las normas preestablecidas por la religión y los principios sociales. La dialéctica entre el castigo y el perdón, aquí desglosada en un intento genealógico, refleja el conflicto moral del sujeto con la justicia social (colectiva) y la búsqueda (individual) de redención. Esto supone, para la lente filosófica, un reflejo de la complejidad moral de la psicología del ser humano, donde la música de Verdi se convierte en un catalizador de estos dilemas éticos y emocionales, capturando y representando la idiosincrasia y sensibilidad del pastor luterano.

Desde lo que supondría la perspectiva de Nietzsche, la ópera puede interpretarse como un intento de representación del conflicto por trascender los valores convencionales. El de *Stiffelio* se conforma como el sujeto más puro del conato interno por alcanzar una moralidad *superior*. En otras palabras: la búsqueda de la realización del *ultrahombre* según la doctrina nietzscheana, que, al encontrar un eco en las vicisitudes de *Stiffelio*, buscaría su grandeza *más allá* de las restricciones impuestas por la moral más tradicional. El ultrahombre y *Stiffelio* simulan dos corrientes de un mismo río que fluyen en direcciones cercanas, aunque finalmente divergentes. El primero aspira a la *superación* (en el sentido dialéctico hegeliano) del hombre, persiguiendo un estado superior de conciencia, abrazando y asimilando la individualidad más subjetiva, creación –evolutiva y redefinida– de los valores propios; en las propias palabras de Nietzsche:

“[...] el hombre [como *Stiffelio*] es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre– es una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un

peligroso estremecerse y pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es un tránsito y un ocaso” (Nietzsche, 2016, p. 49).

Por otra parte, el protagonista verdiano se cuestionará vehementemente –sin tregua, durante toda la acción–, intentando hallar la paz interna. No obstante lo anterior, no se debe perder de vista que esta idea constituye una mera especulación por nuestra parte ya que el Stiffelio de Verdi no podrá convertirse (al menos totalmente) en un ultrahombre: el pastor permanece atrapado en el conflicto moral interno, tratando de reconciliar sus convicciones religiosas sin acceder a la libertad absoluta, clave de autorrealización y fundamento de la voluntad de poder en la cosmovisión nietzscheana, desarrollada sobre todo en el *Zaratustra* (Vid. Nietzsche, 2016). En última instancia, esta analogía del ultrahombre de Nietzsche y el protagonista de Stiffelio ilustra la búsqueda humana incesante de *trascendencia*: eterna tensión entre la conformidad y el anhelo de verdad absoluta (subjetiva, única, individual).

Por lo tratado desde diversas miradas, a través de estas líneas, consideramos lícito afirmar que *Stiffelio* de Giuseppe Verdi modela una suerte de tejido artístico donde se entrelazan los hilos de la reflexión ética y moral desde distintas ópticas filosóficas, religiosas y hermenéuticas. La ópera del “Maestro” de Sant’Agata brinda un espacio amplio para explorar los dilemas humanos, revelando cómo la música, apoyada en la narrativa, se convierte en un vehículo sumamente poderoso para comprender y ahondar en la complejidad de la existencia y la moralidad en su expresión más profunda. Invitamos aquí al interesado a escucharla, a conocerla de fondo, a seguirla muy de cerca, y, con ello, a reivindicar la figura de Verdi como uno de los grandes maestros de la ópera, ostentando ese distintivo desde la aparición de *Stiffelio*, incluso antes de componer su afamada trilogía integrada por *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*.

Leamos, para terminar, las últimas palabras que pronuncia Stiffelio desde el altar: “*Quegli di voi che non peccò, la prima pietra scagli (...) E la donna...la donna perdonata s'alzò (...) Perdonata... perdonata... perdonata Iddio...lo pronunziò*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Budden, J. (1984). Aroldo, en *The Operas of Verdi*, vol. 2. Londres: Cassell, Ltd.

Conati, M. (1997) “Se l’opera è di getto, l’idea è una, Il pensiero di Verdi sull’interpretazione”, *Atti del convegno internazionale*. 24 enero – 1 febrero 2001. Florencia.



- Kuzmick, K. (2003). *Giuseppe Verdi: Stiffelio (Opera in three acts)*. Chicago: Chicago University Press.
- Martin, G. (1984). *Verdi*, trad. Aníbal Leal. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Martín Triana, J. M. (2004). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2016). *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sáncuez Pascual. Madrid: Alianza editorial.
- Petrobelli, P. (2010), “Verdi, ese desconocido”, El humanismo en la ópera. J. A. Vela del Campo (editor). Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética.
- Schwandt, C. (2004), *Giuseppe Verdi. Una biografía*, trad. Irene Merzari. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Souvestre, É.y Bourgeois, E.(2017). *Le pasteur, ou l'évangile et le foyer : drame en cinq actes et six parties*. París: Hachette.