

‘Voi non capite l’amor mio’: el suplicio de decir la verdad en *Stiffelio*

○ SUSAN RUTHERFORD

El dilema central de la ópera *Stiffelio* de Verdi se resume en el grito apasionado de Lina durante la discusión que mantiene con su marido Stiffelio en el tercer acto: ‘¡Vos no entendéis mi amor!’. Esas palabras reflejan tanto la distancia que en ese momento existe entre la pareja como su cercanía e intimidad en el pasado.

El muro de incompreensión se yergue también entre Lina y el hombre que Stiffelio sospecha que mantiene una relación ilícita con ella, Raffaele. Como el objetivo del melodrama es

llegar a una situación transparente, la ópera se dispone a revelar cada personaje al otro (y al público) con más claridad. Y lo que aflora es que cada uno de los participantes en ese triángulo amoroso tiene un concepto muy distinto, y hasta irreconciliable, del amor.

¿Cómo se había llegado, pues, a esa concatenación de incompreensiones? Consideremos la historia desde la perspectiva de Lina hasta su estallido emocional: durante los largos y solitarios meses de ausencia de Stiffelio, un amigo de la familia, Raffaele, la había estado halagando insistentemente; sin embargo, ella había rechazado sus insinuaciones. Pero una noche Raffaele entra sigilosamente en su habitación para violarla y, cuando vuelve Stiffelio, al comienzo de la ópera, la introvertida actitud de Lina y su incapacidad para explicar la desaparición del anillo que le había regalado (una antigua pertenencia de su madre) le convencen rápidamente de la infidelidad de su esposa. También su padre, Stankar, barajaba esa suposición, y Stiffelio insiste en el divorcio; Lina accede, renuente.

Durante casi toda la ópera, Lina se halla sumergida en angustias y temores, quizá más que ninguna otra heroína verdiana. Ciertamente, no podría encontrarse en un aislamiento peor. Como consecuencia de un terrible

equivoco, es acusada de adulterio, lo que por entonces se consideraba la traición más infame del ideal femenino y de los códigos de honor. Y no sólo ha tenido que sufrir el abuso de Raffaele, sino que tampoco es capaz contar la verdad a su padre o su marido.

A lo largo de toda la Europa del siglo XIX, el adulterio de la mujer se estimaba como “la forma más transgresora de aberración sexual”, en palabras de Lynda Nead. La repulsa social hacia la mujer adúltera se debía principalmente

a las consecuencias de su acto para la estructura familiar, y especialmente para la legitimidad de los herederos. Fue esencialmente una preocupación de la burguesía de clase media: la aristocracia vivía la infidelidad con más relajación, puesto que las disposiciones de propiedad se regían por complejos procedimientos desde hacía mucho tiempo. De hecho, a mediados del siglo XIX, eran los hábitos de las generaciones previas los que constituían en Italia una buena parte del problema. La institución del *cicisbeo*, o sea, la práctica de que la mujer tuviera un amante con el consentimiento del marido, que funcionó entre las clases altas durante los siglos XVIII y principios del XIX, sería condenada tanto por liberales como por moderados en los años 30 y 40, decididos como estaban a construir una nueva sociedad burguesa. Sin embargo, el sistema anterior ofrecía cierto consuelo a la esterilidad emocional de los matrimonios concertados, mientras que la nueva exigencia de fidelidad absoluta entre los cónyuges conducía ineluctablemente hacia el adulterio. Como observa Roberto Bizzocchi, allí donde en el siglo XVIII había una “libertad controlada”, en el *Ottocento* reinaría un “control sin libertad, sólo viable por medio de clandestinas transgresiones”.

Las mujeres cargaron mucho más que los hombres con



el peso de ese “control sin libertad”. El adulterio por parte de la mujer no era sólo una transgresión de las normas sociales, sino también un delito penal. En la mayoría de los estados italianos antes de la Unificación, y en Italia en su conjunto después del Risorgimento, las mujeres podían ser encarceladas por adulterio entre tres meses y dos años (según estipula el art. 308 del *Codice Napoleone il Grande pel regno d'Italia* de 1806); a esto se añadía la distorsión de que el marido podía decidir si la pena sería ejecutada o no. En cambio, en el caso de que fueran las esposas las perjudicadas, no existía para ellas una reparación similar. El *Codice civile* de 1865 estipula que un hombre podía solicitar el divorcio formal sobre la base jurídica de la infidelidad de su mujer, mientras que una mujer podía hacerlo sólo bajo el supuesto de grave violencia doméstica, o de la introducción de la amante en la casa familiar o en una casa cercana. No hubo encarcelamientos de hombres adúlteros hasta 1899 y, desde luego, sólo bajo esos supuestos. Muy significativamente, también, los hombres recibían una pena mucho menor por matar a esposas descarriadas que por asesinato.

Para los espectadores italianos del siglo XIX, por tanto, la gravedad de la embarazosa situación de Lina como presunta

adúltera era patente de inmediato. No era un asunto insólito tampoco, pues la ópera era uno de los ambientes en que se escenificaban los argumentarios y las polémicas al respecto. Sin duda, la popularidad del tema reflejaba su interés

social, pero también existían otras razones para su frecuente utilización: la infidelidad matrimonial, rica en conflictos (entre el amante y el marido, entre expectativas sociales y experiencias personales, entre deseo y culpabilidad), ofrecía intensas posibilidades para una forma de arte que ante todo buscaba “situaciones”, como encuentros secretos entre amantes, el descubrimiento de una aventura del cónyuge, o las consecuencias prácticas de haberse enterado de ésta. En nueve de las 27 óperas de Verdi los protagonistas principales son matrimonios: *Macbeth* (1847), *La battaglia di Legnano* (1849), *Stiffelio* (1850) y su revisión *Aroldo* (1857), *Rigoletto* (1851), *Un ballo in maschera* (1859), *Don Carlos* (1867), *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). Y en todas ellas, salvo en *Macbeth*, hay adulterio. Sólo en dos, *Rigoletto* y *Don Carlos*, el adulterio se comete por el marido (y de manera bastante indirecta, además). En *Rigoletto*, la mujer del Duca aparece simplemente como un retrato mudo colgado de la

● Durante casi toda la ópera, Lina se halla sumergida en angustias y temores, quizá más que ninguna otra heroína verdiana



Hubo un tiempo en que se consideraba a los libros como “contenedores” de algo valioso que había que proteger, y por eso se hacían libros con llave. Uno de esos libros juega un importante papel en *Stiffelio*, donde, como si fuera una caja fuerte, se esconde una posible prueba de la infidelidad de Lina.

© Anneka / Shutterstock



Puesto que en una sociedad patriarcal el divorcio deja marcados a sus protagonistas y afecta al honor de sus familias, fue durante mucho tiempo una realidad impensable. Sólo el escenario pudo enfrentarlo en público, aunque fuera incluyéndolo en un planteamiento melodramático.

© Pen Ka Pat / Shutterstock

pared y, en consecuencia, sus reacciones a los repugnantes flirteos de su esposo resultan desconocidas. En *Don Carlos*, Élisabeth se entera de las infidelidades de Philippe a través de su amante, Éboli, y la brusca respuesta del esposo es mandarla a un convento.

El retraimiento respecto al adulterio masculino en Italia, donde muchos maridos de clase media y alta complementaban sus relaciones domésticas con los servicios sexuales de amantes, sirvientas y prostitutas, se refleja en el silencio de esas esposas. El adulterio masculino de ese tipo, es decir, un adulterio controlado que no ponía en peligro la continuidad del matrimonio, se consideraba como máximo moralmente discutible o hasta como encomiable demostración de los sanos apetitos sexuales del hombre. En este sentido, el hincapié que hace *Rigoletto* en “la otra” víctima del adulterio masculino, la amante (Gilda) en lugar de la esposa, admite que ese comportamiento podía tener consecuencias trágicas incluso sin poner en peligro al matrimonio.

El adulterio femenino se dio con mucha más frecuencia en la ópera italiana y, dado el contexto legal, ostentaba un cierto matiz más progresivo: como decíamos, la ley italiana trataba con cierta indulgencia el homicidio de la mujer infiel,

● **Como consecuencia de un terrible equívoco, Lina es acusada de adulterio**

al entenderlo como una comprensible reacción masculina (especialmente cuando la pareja de amantes era descubierta *in fraganti*), pero en el escenario operístico, ese castigo extremo se reservaba sólo para mujeres que hubieran sido acusadas injustamente, como en los *Otello* de Rossini (1816) y Verdi (1887), o en *Beatrice di Tenda* de Bellini (1830). Esas inocentes, asesinadas directa o indirectamente por sus maridos, pagan un precio más alto por la mera sospecha de adulterio que otras heroínas por el acto real. En óperas anteriores a *Pagliacci* de Leoncavallo en 1892, aunque las esposas realmente adúlteras fueron a menudo amenazadas por sus esposos, se descartaba el castigo mortal (como en

Il giuramento de Mercadante en 1837 y *La Gioconda* de Ponchielli en 1876, las dos derivadas de *Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo).

Hasta la última parte del siglo XIX, la actitud de los personajes operísticos hacia la mujer descarriada fue el perdón o la absolución, por reticente que fuese (a condición de que el rival masculino no tuviera ninguna posibilidad de continuar la relación por medio de un duelo, un asesinato o una ejecución). Las esposas se solían reconciliar con sus esposos tras algunas muestras de arrepentimiento, como la amenaza de suicidarse por parte de Eleonora en *Il furioso*



nell'isola di San Domingo de Donizetti (1833). Esa respuesta aparentemente permisiva a la infidelidad femenina en la ópera cosechó las acusaciones de ciertos comentaristas conservadores, especialmente en la prensa católica, de que, en su forma de presentar el adulterio, el escenario conspiraba deliberadamente a favor de la decadencia moral. Pero el tratamiento del adulterio femenino en la ópera servía sobre todo para maximizar el potencial dramático de “la situación”: cuando una esposa inocente se veía injustamente acusada, o cuando un esposo leal luchaba por superar su ira y su pena en relación con una esposa culpable, el patetismo era mayor. Un rasgo habitual en la representación de esposas infieles fue que sus amantes lo habían sido en el pasado, y se consideraban desaparecidos o muertos. La primera composición verdiana de una pasión adúltera estaba basada en esa premisa: en *La battaglia di Legnano*, Lida había jurado a Arrigo un amor inmortal durante su juventud, pero después de su presunta muerte, había contraído matrimonio con el amigo de Arrigo, Rolando, en lo que era una unión claramente feliz hasta que Arrigo regresa inesperadamente. El hecho de que los amantes se hubieran conocido antes creaba un cierto aura de inocencia respecto a la reanudación de su relación, con la implicación de que un hombre que rompe la virginidad femenina, tanto en el sentido físico como emocional, tiene derechos comprensibles, si no legales, sobre la mujer. Este elemento introdujo más estratos de complejidad en la trama: Arrigo está tan indignado a causa de la “traición” de su memoria por parte de Lida como Rolando por su supuesta infidelidad. Y, evidentemente, Lida resulta herida por partida doble.

En este caso, por supuesto, el adulterio es secundario respecto al tema central de la ópera, que es el patriotismo. *La battaglia di Legnano*, estrenada poco antes de la República Romana de 1849, sugiere que hace falta aparcarse hasta la más dolorosa herida emocional entre hombres, el rapto de la mujer de otro, para obtener la victoria. Sin embargo, Verdi trabajaba ya con su libretista Piave en *Stiffelio* casi inmediatamente después. Ésta sería una de las pocas óperas de Verdi basada en un texto contemporáneo, en este caso una obra de teatro hablado de Émile Souvestre y Eugène Bourgeois, basada en una novela del propio Souvestre, *Le pasteur des hommes* de 1838, y representada en los teatros de boulevard en París y también, traducida por el actor Gaetano Vestri, en Italia en los últimos años 40. En este momento, el tema del adulterio ocupa el centro del escenario.

Sin embargo, la trama de *Stiffelio* plantea una cuestión bastante distinta, a saber, ¿en qué circunstancias un adulterio “no es” adulterio? A primera vista, la inocencia de la protagonista estaba menos clara en el caso de Lina que en los de, por ejemplo, Desdemona o Beatrice di Tenda. En *Stiffelio*, la cuestión no era si el acto sexual había tenido lugar, sino la exacta naturaleza de ese acto y el modo de participación de Lina; tanto la censura como las convenciones operísticas

impedían una clara comprensión del hecho y de sus circunstancias. Además, *Stiffelio* demuestra la dificultad de comprimir una larga historia en prosa en forma de libreto: la explicación del aparente adulterio de Lina se va recortando progresivamente en el paso de novela a ópera a través de las dos adaptaciones teatrales para las tablas francesas e italianas.

En las tres fuentes anteriores a la ópera, Lina es tentada por un lujoso mundo que contrasta con su existencia tranquila y a menudo solitaria como esposa de un pastor protestante. El seductor, por su parte, encarna en lo más profundo de su ser un cierto sentido de atracción diabólica, como revela Lina misma ya en la obra teatral francesa: “él adivina los pensamientos que ni tú mismo has descubierto, acaricia tus fantasías más recónditas, y toda su mente parece estar al servicio de tus deseos”: Raphaël entra en su mente antes que en su cuerpo. Pero para él no basta. Los repetidos rechazos de sus insinuaciones por parte de Lina, y sus declaraciones de fidelidad hacia su marido, sólo encienden más y más su deseo.

En este punto de la historia, la adaptación francesa empieza a divergir de la novela. En la novela, Stankar (aquí el tío de Lina) se despierta repentinamente en mitad de la noche al oír unos extraños gritos. Cuando se dirige al dormitorio de Lina, la encuentra temblorosa y desmejorada. El doctor diagnostica una violenta afección de fiebre, pero el comportamiento de ella sugiere más bien una alteración psicológica. Permanece apática e introvertida durante días; cuando se cruza con Raphaël en compañía de otros, huye de su contacto, y responde a su solicitud de cita con “un movimiento de horror”. Finalmente, se hace evidente que Raphaël había entrado en su dormitorio por la ventana, y utilizando la “sorpresa” y la “violencia”, la había violado. Y además, tiene intención de hacerlo de nuevo.

Sin embargo, en el escenario, la descripción debe ceder el paso a la acción, lo que requiere ciertos cambios al hacer la adaptación. Los espectadores toman conciencia de lo que va a suceder a través de una conversación de Raphaël/Raffaele con un sirviente, en la que se desvela su intención de entrar en la habitación de Lina por un pasaje secreto, y luego experimentan el presunto acto sexual mediante una tormenta (un recurso dramático habitual para señalar situaciones críticas que se desarrollan fuera del escenario, como Verdi mismo había utilizado ya en *Il corsaro*, y como haría otra vez más en *Rigoletto*).

En la ópera de Verdi, todo esto ha sucedido ya antes de que se alce el telón, y la historia empieza en el momento en que Stiffelio vuelve después de su larga ausencia. Por ello, el espectador no es partícipe ni del aburrimiento de Lina en la vida doméstica, ni de sus intentos anteriores de resistir a Raffaele, ni tampoco de las repercusiones de su abuso. En su lugar, Stiffelio, apenas llegado, cuenta cómo unos

- El adulterio por parte de la mujer no era sólo una transgresión de las normas sociales, sino también un delito penal

● **La infidelidad matrimonial, rica en conflictos, ofrecía intensas posibilidades para una forma de arte que ante todo buscaba “situaciones”**

días antes un conocido suyo había visto a un joven saltando desde una ventana de la casa. El jadeo de Lina ‘Oh ciel... che sento!’ (‘¡Oh, cielos, qué oigo!’), que es el primer sonido de ella que se escucha en la ópera, se produce simultáneamente al de Raffaele, lo que hace pensar inmediatamente que la pareja comparte un secreto inconfesable. Esta impresión parece confirmarse por el sentido alivio de Lina cuando Stiffelio quema una carta que el desconocido había dejado atrás, y que habría dado a conocer el nombre de los amantes. Pero el alivio dura poco: en la siguiente escena, Stiffelio se da cuenta de que Lina no lleva el anillo que su madre (de él) le había regalado, y no puede explicar por qué.

Al plantear de esta manera la historia, Verdi y Piave hacen que los espectadores tengan que recorrer los mismos pasos que Stiffelio para conferir poco a poco un sentido a lo que ha pasado. El suspense dramático está en la determinación del grado de culpabilidad de Lina, lo que implicará impedir una y otra vez que Lina se exprese. El primer recurso utilizado para esto es hacer hincapié en el sentido de culpabilidad de la propia Lina: en su plegaria, al principio de la tercera escena del primer acto, dice ‘el remordimiento me enmudece’. En su lugar, decide explicar las razones de su extraño comportamiento por medio de una carta a Stiffelio, pero se ve interrumpida por su padre Stankar. Cuando lee la primera frase de la carta interceptada, ‘Rodolfo, di voi non son più degna’, Stankar supone inmediatamente que es una confesión de adulterio. En su despiadada invectiva siguiente argumenta que cualquier conocimiento por parte de Stiffelio de la relación de Lina con Raffaele no sólo distraería al esposo de sus deberes sacerdotales, sino que hasta pondría en peligro su vida. Sólo esta última amenaza consigue acallar a Lina, y la condena a sacrificar sus propios sentimientos y su sentido del honor para proteger a Stiffelio, al precio de verse acusada falsamente de infidelidad. Hay que esperar hasta el segundo acto para que aparezca alguna indicación de que aquí no se trataba de una simple historia de adulterio: cuando Lina rechaza prontamente la alusión de Raffaele al amor ‘Fui sorpresa; non v’ama il mio core’. En la escena de su enfrentamiento en el acto siguiente, el propio Stiffelio se niega a escuchar los intentos de Lina para explicarse, y en su lugar pide repetidamente el divorcio. Ella, horrorizada e insultada, termina firmando los documentos, pero luego, en su momento más importante de asertividad, insiste en que Stiffelio, si no quiere escuchar su historia como marido, al menos debería escuchar su confesión como sacerdote. Así que ahora es ella quien le acusa: ‘Voi non capite il mio amor’. Sin embargo, incluso así, la verdad aparece sólo desdibujadamente. En la obra de teatro francés, Lina contesta ‘avec force’ a la pregunta siguiente de Stiffelio sobre si había consentido su supuesto romance con Raphaël ‘No, j’lo he sufrido, porque ha utilizado la astucia, la sorpresa, la

violencia!’. Lina subraya que había sido sometida a un ataque físico al repetir la palabra ‘violence!’ dos veces, para que no haya malentendidos. Sin embargo, en la adaptación teatral italiana, esta declaración de inocencia quedó notablemente reducida: Lina manifiesta (con vehemencia) ‘Lo he sufrido porque una traición horrorosa...’. Stiffelio contesta ‘Ah! una traición... tengo el derecho, pues, de castigarlo’. Finalmente, el libreto de Piave para Verdi reduce aún más la respuesta de Lina a la pregunta de Stiffelio, hasta dejar un mero ‘Fue una traición’. La frase no destaca en la partitura, además; al contrario, la brusca amenaza de Stiffelio ‘Que se acabe con él... tengo derecho a mandarlo’ llama mucho más la atención con su subida melódica en la palabra ‘spento’. Sin embargo, de las críticas en la prensa y en la literatura posterior se evidencia que este rápido intercambio de palabras no aclaraba el asunto suficientemente, o que esta información no era suficiente para absolver a Lina.

Mucha de esta confusión surge por la ambigua manera en que se definía el concepto de violación en la sociedad italiana de entonces. El breve intercambio de Lina con Raffaele en el segundo acto hace patente una diferencia crucial e inconmensurable de perspectivas. Cuando ella le pregunta: ‘Y el remordimiento que te espera eternamente por ello?’, él contesta: ‘No lo teme quien sirve al amor’. La trivial presentación de la violencia sexual como “amor” por parte de Raffaele habría sido una confusión familiar para el público italiano. Como describe David Kertzer, en la Italia de entonces la “posesión más valiosa” de un hombre era su honor, que dependía de la “pureza sexual” de las mujeres de su familia. Así, los lamentos de Stankar en el tercer acto respecto a su ‘hija culpable’ se refieren a sí mismo, no a ella: ‘¡Estoy deshonrado!... ¡Deshonrado! Y ¿qué puede ser la vida sin honor?’.

La violación de una mujer se consideraba un crimen contra el honor y el valor de su familia en lugar de contra el bienestar psicológico, emocional y físico de la mujer ultrajada. El honor de la víctima y su familia se podía restaurar mediante un matrimonio; de hecho, en el Sur de Italia, un hombre podía utilizar la violación precisamente como medio para imponer el matrimonio con la mujer que le había sido denegada. Si por alguna razón el matrimonio no era una solución viable, las familias se solían considerar autorizadas a matar al fecundador. Por tanto, la amenaza de asesinato de Stiffelio, cumplida por Stankar, habría parecido un acto justificado, o al menos convencional, a los espectadores italianos de entonces. Por el contrario, el castigo judicial y jurisprudencial era más banal. En Bolonia, bajo las leyes pontificales anteriores a la Unificación de Italia, por ejemplo, los tribunales exigían escoger entre tres posibles castigos a los hombres condenados por violación y fecundación: contraer matrimonio con la víctima (en caso de hallarse solteros); el sufragio de todos los gastos del parto y la educación de la criatura; o una estancia en prisión (cuatro



meses en 1832, tres años desde 1857). El hecho de que se considerara el matrimonio como una opción válida para estos casos demuestra que la violación, incluso con la pérdida de la virginidad de la víctima, no se consideraba un impedimento para una relación amorosa posterior. Los casos que aparecieron ante los tribunales demuestran también que algunas mujeres continuaban teniendo relaciones sexuales después de la violación, a veces por temor al perpetrador, otras veces por confusión, y otras porque no tenían otra alternativa si querían recuperar su “honor”.

Esta indiferencia hacia los sentimientos de las víctimas femeninas de violación aparece también en *Stiffelio*. Una vez que Stankar ha matado a Raffaele, el honor está satisfecho; su padre y su marido no hacen prácticamente ni caso a Lina. Existe, pues, una diferencia notable entre el original de Souvestre y las demás adaptaciones. En la novela, el pastor predica en la iglesia inmediatamente después de descubrir la supuesta aventura de Lina (pero no su violación), y tras amenazar a Raphaël con matarle. Müller (el apellido real del pastor) relata entonces la parábola de la protección que Cristo ofrece a la mujer adúltera, pero cuando llega a la palabra ‘perdón’, dirige hacia Lina una diatriba sobre la traición y la maldice, para derrumbarse finalmente al pie del crucifijo. Algo más tarde, incapaz de soportar la aparente infidelidad de su esposa o el conflicto entre su sed de venganza hacia Raphaël y sus creencias religiosas, Müller toma secretamente un veneno. Después de un agrio altercado con Lina en el que

● **En nueve de las 27 óperas de Verdi los protagonistas principales son matrimonios, y en todas ellas, salvo en *Macbeth*, hay adulterio**

insiste en que su matrimonio ha terminado, pregunta a Raphaël si se casaría con Lina en el caso de que ella fuera libre para hacerlo. Puesto que sólo uno de los dos hombres puede vivir, dice el pastor, está dispuesto a sacrificar su vida para salvar el honor de Lina, asegurando así su felicidad futura. Pero poco después queda claro que Raphaël no está interesado en una relación duradera con Lina. Raphaël

sale, Lina (que ha escuchado todo, incluso la confesión de Müller de que está muriéndose) entra y, desesperada por salvar a su esposo, declara que le ha querido siempre. Es ahora cuando

aflorea toda la verdad. Al enterarse de la violación, el pastor no duda un momento (como sí lo hace en las posteriores adaptaciones teatrales), y estrecha a Lina contra su pecho profesando su amor eterno por ella. Stankar vuelve, con sus pistolas en la mano, para informar de la muerte de Raphaël. Müller abraza a Lina otra vez murmurando ‘palabras de amor y de consuelo’. Poco después muere, pero con una sonrisa en los labios.

La obra teatral francesa cambia el orden de la acción e introduce la idea del divorcio. En lugar de suicidarse, Stiffellius intenta dar fin a su matrimonio. Lina revela haber sido violada sólo después de que Stiffellius insista en divorciarse, y ello ocurre por su insistencia aún más fuerte en que la escuche (como dicen las didascalias, habla ‘avec autorité’). Después del altercado que hemos referido detalladamente más arriba, también aquí aparece Stankar para anunciar la muerte de Raphaël, calificando el hecho no de ‘asesinato’,



El perdón de la mujer adúltera es una recomendación cristiana que Stiffelio no puede olvidar. Aunque quede la duda de si él es capaz de darlo por amor o si lo hace por obediencia a su credo y su papel social.

© Freedom Studio / Shutterstock

sino de 'expiación'. Es sólo ahora cuando Stifellius se dirige hacia la iglesia en donde debe pronunciar su sermón; Lina le sigue, sin que él se dé cuenta. El escenario representa el interior de una iglesia gótica, donde hay un púlpito con una escalera de dos alas. Stifellius sube por la derecha; Lina se arrodilla al pie de la izquierda. Todavía confundido por su agitación emocional, el pastor abre la Biblia y encuentra al azar la perícopa sobre la mujer adúltera y su protección por Jesús. Mientras lee, Lina va subiendo peldaño a peldaño por la escalera, y cuando Stifellius pronuncia las últimas palabras del relato bíblico 'se levantó perdonada', cae a los pies del pastor. Stifellius hace un último gesto de perdón extendiendo su mano hacia ella. La versión italiana de la

● **Si por alguna razón el matrimonio no era una solución viable, las familias se solían considerar autorizadas a matar al fecundador**

obra introduce sólo un corto pero significativo cambio: Stifellius no extiende la mano hacia Lina.

En la ópera de Verdi, los cambios de esta escena final fueron significativos, subrayando sus aspectos más extremos. Aquí, Lina va subiendo la escalera muy lentamente y de

rodillas, es decir, de manera humillante, exponiendo lo que sin duda es una de las representaciones más degradantes de "la mujer caída". Pero por otra parte, cuando Stiffelio canta las últimas

palabras de perdón con la mano sobre la Biblia, Lina se pone de pie, levanta sus manos al cielo, como añade Verdi mismo de su puño y letra en las didascalias, y exclama 'Gran Dio!'. En la música, Verdi apuntala esta serie de acciones mediante la cuádruple repetición de la palabra 'perdonata' con creciente intensidad, marcando la última vez 'tutta forza', para terminar en la sanción final '¡Dios lo proclamó!', y ratificando además la absolución al hacer repetir la misma secuencia de manera emocionante al coro y la orquesta. La ascensión física hacia la rehabilitación se manifiesta sonoramente en los últimos compases mediante un do de pecho agudo en 'Gran Dio!', y luego cae el telón. Al menos, esta fue la intención de Verdi: en la primera producción de la ópera en Trieste, los censores no permitieron esta *mise-en-scène*. Aunque la música permaneció igual, la lectura de la perícopa bíblica sobre la mujer adúltera fue cambiada por una declaración más general relativa al perdón y la clemencia; en el cuadro final, Lina permanece de rodillas en un gesto penitencial, sin alzarse ni extender sus manos hacia arriba. Y, lo que podría ser más inquietante, quizá: Stiffelio 'se aleja de ella'.

En combinación con esta ambigua puesta en escena, el desplazamiento del sermón hasta después de la revelación de la violación plantearía sin duda algunas preguntas para los espectadores de la época. ¿Por qué era tan culpable Lina? ¿Por qué era Stiffelio tan inmisericorde? Los críticos lucharon por comprenderlo. El *Diavoletto*, que vapuleó la obra por otros defectos, resumía la historia de la ópera con sorna: "un jefe de la secta *assasveriana* [una denominación imaginaria] descubre las infidelidades de su mujer, su seductor muere asesinado a manos del padre de la seducida, y el marido humillado la perdona después de varios cambios de humor, pero de modo tan ambiguo que el público queda boquiabierto... ¡Estupendo golpe de efecto!". Nueve años después del estreno, Abramo Basevi identificó el origen de la confusión: "No queda muy claro cómo podría haber



La estrategia dramática de Verdi y Piave en *Stiffelio* pasa por silenciar permanentemente a Lina. Haciéndolo así, la convierten en metáfora de la situación matrimonial de muchas mujeres.

© Oleg Golovnev / Shutterstock



pecado Lina por astucia y traición ajenas... Al contrario, a la luz de algunas expresiones, parece más bien que en algún momento tendría que haber sentido algún tipo de afecto por su seductor. Para convencer al oyente, el amor que Lina confiesa después haber sentido siempre por su marido Stiffelio necesitaría un desarrollo y una demostración más amplias”.

Estas sospechas se alimentaron sin duda con la expresión de una aguda culpabilidad por parte de Lina, reafirmada en la ópera por una escena y aria doble en el segundo acto ('Oh cielo!... dove son io!'), que no se basa ni en las obras de teatro correspondientes ni en la novela original, y que en la ópera se desarrolla en el cementerio en donde hasta las tumbas esculpen 'en horribles jeroglíficos' su 'delito'. Quedaba completamente dentro de las convenciones operísticas incluir un aria ostentosa para la *prima donna*, pero la decisión de Verdi y Piave de focalizar esa aria en esta acusación de actos criminales a sí misma significa que en la ópera Lina podría ser más responsable de su violación que en la novela o las obras de teatro. Las actuaciones posteriores de Stankar y Stiffelio reafirman esta perspectiva, según la cual Lina debe ser "perdonada" más que entendida y apoyada como inocente víctima de la violencia de Raffaele, enfocándola hacia la idea de la muerte como castigo apropiado por "su delito". En ese cementerio envuelto en un halo de misterio, la tumba de su madre hace tanto de reproche como de refugio; es un lugar donde Lina compara su manchada vida con la pureza de su madre, y donde reza por la clemencia divina. Cuando poco después Stiffelio descubre la relación entre Lina y Raffaele (sobre la que ya había sospechado antes), ella se dice a sí misma: 'Y lo que me queda de vida / Será una muerte lenta para mí'. Más tarde, en el momento de su enfrentamiento, Lina responde al intento de Stiffelio de divorciarse con 'Destrozadme... matadme... / ¡Moriré por vuestro amor!', demostrando su disposición a entregarse a una violencia que Verdi eliminaría siete años después en *Aroldo*, la revisión de *Stiffelio*. Esta insistencia en el reproche hacia sí misma en *Stiffelio* plantea dudas sobre lo que podría haberlo motivado.

La representación del exceso de culpabilidad de Lina estaba influenciada, o por lo menos enmarcada, por la más perdurable narración en la literatura italiana de la violación de una esposa fiel: el abuso por parte de Sextus Tarquinius sobre Lucretia el año 509 aC, recogida incontables veces a lo largo de los siglos desde los relatos de Livio y Ovidio, y pasando por la *Divina Comedia* de Dante en el siglo XIV, la obra de teatro leído de Giovanni Dolfin en el siglo XVII, obras teatrales como *Lucrezia* de Francesco Cadelago (1843), o la traducción del drama *Lucrece* de François Ponsard (1843) por Giuseppe Arcangeli (1844), sin mencionar los innumerables relatos históricos y voces enciclopédicas sobre el tema. La historia de Lucretia mantuvo su interés no sólo por la representación de lo que se suponía que era el

honor femenino (una mujer intachable que se siente tan avergonzada por su violación que se suicida), sino también porque su muerte originó una rebelión que llevaría

al fin del último monarca hereditario de Roma, Lucius Tarquinius Superbus, todo lo cual marcó el comienzo de la historia republicana de Roma. En las distintas versiones de este tema, Lucretia se atormenta en secreto una y otra vez sobre las consecuencias de la violación, las burlas de su violador porque nadie la creería si le acusaba, y su sentido de la culpabilidad y deshonor antes de llegar a su fatídica decisión.

Si la insistencia en la similar angustia de Lina estaba diseñada para evocar recuerdos de Lucretia, su interpretación, al contrario, fue muy distinta. Ninguna de las críticas de los periódicos y revistas de la época presentó a Lina como algo más que una simple adúltera, en el peor de los casos, o como una mujer débil y errónea, en el mejor. Incluso a finales del siglo XX hay críticos que continúan considerándola como una hipócrita y una manipuladora, prestando poco crédito a su afirmación de 'tradimento', y preguntándose por qué Verdi intentaría defenderla. Silenciada en la ópera excepto por su momento fugaz de revelación, su voz seguiría siendo silenciada durante más de un siglo; no fueron sólo Stiffelio, Stankar y Raffaele, pues, quienes desconocieron la naturaleza de su amor. En este sentido, el objetivo de lograr una transparencia máxima en el melodrama no fue conseguido. Sin embargo, las preguntas que las experiencias de Lina plantean son tan importantes hoy como cuando se formularon en 1850. ¿De qué manera se puede revelar un delito sexual? ¿A quién se da crédito? Si queda constancia de alguna relación entre el violador y su víctima, ¿hasta qué punto influye esto en la evaluación de la supuesta responsabilidad de la víctima? ¿Cómo se deben plantear esas temáticas? ¿Cuáles son las consecuencias de un código de "honor" basado en una doble moral para hombres y mujeres? ¿Qué consecuencias tendría aplicar a todos y todas por igual un concepto de honor basado en la verdad y la justicia?

Verdi, por su parte, continuaría forcejeando con estas preguntas en su ópera siguiente, *Rigoletto*.

● ¿Por qué era tan culpable Lina? ¿Por qué era Stiffelio tan inmisericorde?

● SUSAN RUTHERFORD



Senior Lecturer en la University of Manchester, Pauline Alderman Prize (IAWM) por sus investigaciones sobre mujeres y música, y Premio Internazionale Giuseppe Verdi del Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Es autora de varios libros sobre las mujeres en la ópera y de numerosos artículos sobre temas operísticos. En la actualidad desarrolla una investigación sobre la historia del canto en Gran Bretaña gracias a una Leverhulme Major Research Fellowship.