

0.1065
2ej.
1



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**LAS IMAGENES EN LA DRAMATURGIA
DE CHRISTOPHER MARLOWE**

T E S I S

Que para optar por el grado de:
MAESTRA EN LETRAS INGLESAS

P r e s e n t a :

AMELIA GONZALEZ-SARAVIA DE FARRES

México, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1980



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Introducción. | 1 |
| DESARROLLO ARTISTICO | |
| Dido, Queen of Carthage | 13 |
| Tamburlaine | 26 |
| The Jew of Malta | 47 |
| The Massacre at Paris | 59 |
| Edward II | 71 |
| Doctor Faustus | 100 |
| PENSAMIENTO | |
| La Muerte | 120 |
| La Fortuna | 135 |
| Conclusión | 151 |
| Bibliografía | 162 |

INTRODUCCION

El florecimiento extraordinario del teatro en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII, es uno de los fenómenos más interesantes de la historia de la literatura, ya que se logró en muy poco tiempo y a partir de una situación no del todo favorable. Existía un público ansioso de espectáculos, el idioma inglés había alcanzado desde hacía tiempo categoría literaria, pero los dramaturgos carecían de antecedentes que pudieran servirles adecuadamente de modelos. Para afirmarlo tenemos el testimonio de Sir Philip Sidney, quien en su Defence of Poesie (1582), muy a su pesar señala que el teatro no había llegado a tener la calidad que era de desearse. Alude tanto a las obras académicas que se presentaban en las Universidades e "Inns of Court", como a las del teatro popular. Las primeras, derivadas de los clásicos, sobre todo de los latinos; las segundas, de las diversas manifestaciones del teatro medieval.

Sidney reconoce que entre las obras académicas, Gorboduc (1562), la primera tragedia escrita en inglés y en verso blanco (1) tiene un estilo noble, comparable al de Séneca, pero advierte que la estructura dramática es defectuosa. Otras obras son objeto de su crítica, pues, dice, tratan de abarcar demasiado en tiempo y en espacio. A Sidney le parece ridículo que se pretenda presentar batallas famosas

(1) Prefiero usar este término, como lo hace la Dra. Margo Glantz en su Introducción a La tragedia española de Thomas Kyd, que el de "verso libre", empleado también como traducción de "blank verse". - Thomas Kyd, La tragedia española - Traducción en verso, introducción y notas, Margo Glantz - U.N.A.M. Facultad de Filosofía y Letras - C.I.L.M.A.D. México, 1976.

con "cuatro espadas y escudos", en un escenario que momentos antes había figurado un jardín, una roca o una caverna.

Su crítica es aún más severa al referirse a obras populares que no son ni tragedias, ni comedias, donde intervienen reyes y bufones y, lo que es peor, "with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragicomedy obtained." (1)

En términos generales, un dramaturgo tenía, o bien el modelo de Gorboduc o el de la tragicomedia popular. La primera, como dice Sidney, no carece de valor literario, pero el verso es rígido. Además, Sackville y Norton, al escribirla, se empeñaron demasiado en moralizar sobre los males resultantes de una sucesión incierta o debatida. (2) La obra abunda en sentencias graves y solemnes, lo que le confiere "la dignidad de un monumento de mármol". (3)

Un ejemplo de la tragicomedia tan criticada por Sir Philip Sidney puede ser Cambyges (1570), rudimentaria en su planteamiento y carente de elegancia en la expresión, debido en gran parte a la métrica, los "fourteeners", calificados despectivamente por Marlowe como "the jiggling veins of rhyming mother wits."

- (1) Sir Philip Sidney, "Defence of Poesie", en The Oxford Anthology of English Literature - Oxford University Press - New York - London - Toronto - U.S.A. 1973, Vol. I, p. 648.
- (2) Obviamente, la advertencia iba dirigida a la reina Isabel, quien no había contraído matrimonio ni designado sucesor, a pesar de la insistencia de los Comunes. (Ver The Cease of Majesty, de M.M. Reese - Edward Arnold - Publishers - London, 1961, p. 71.
- (3) William A. Armstrong, en The Oxford Companion to the Theatre Ed. Phyllis Hartnoll, London - Oxford University Press - New York, U.S.A. 1975, p. 279

Entre las obras basadas en la historia de Inglaterra, King John (1538) es más bien un intermedio entre la moralidad y la obra histórica, pues mezcla personajes históricos y alegorías. Quizá la primera obra histórica-inglesa importante haya sido Richardus Tertius, (1579). Aunque la escribió en latín, Legge tiene el mérito indiscutible de haber tratado un tema de la historia de su país con "the seriousness and lofty purpose hitherto reserved for classical and Biblical themes." (1)

Partiendo de antecedentes tan poco promisorios, unos cuantos dramaturgos logran, en poco tiempo, que ya no se hable de teatro académico por una parte y de teatro popular por la otra. Con elementos de ambos, valiéndose también de literatura no dramática y de algunas fórmulas del teatro medieval, con imaginación, audacia y maestría en el manejo del lenguaje, llegan a crear ese tesoro de la literatura universal que conocemos como el teatro isabelino.

El objeto de este ensayo es el estudio de la obra de uno de estos dramaturgos, de Christopher Marlowe. Ya que todos los críticos coinciden en señalar que él fue el primer gran poeta que escribió para el teatro, se ha enfocado el trabajo al estudio de las imágenes que Marlowe emplea en su dramaturgia, ya que las imágenes son para el poeta "lo que las inflexiones de voz para el que habla". (2)

Ahora bien, el término "imagen" es muy vago; no encontraremos dos definiciones que concuerden exactamente. Para

(1) Frederick S. Boas, University Drama in the Tudor Age, Oxford, Clarendon Press - 1914 - p. 129

(2) Kenneth Muir, Sean O'Loughlin, The Voyage to Illiria, Methuen & Co. Ltd. London, 1937, p. 7

-4-

los propósitos de este trabajo, la más satisfactoria parece ser la de Ezra Pound: "aquello que presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante del tiempo"... "una unificación de ideas dispares". (1) Esta "unificación de ideas dispares" abarca las analogías (metáforas y símiles) y éstas nos revelan la imaginación (la creadora de imágenes) del poeta, lo que lleva dentro y que surge, consciente y aún quizá inconscientemente, en el momento de transmitir ese "complejo intelectual y emotivo". El poeta descubre así lo mismo sus experiencias que sus lecturas, sus emociones y su pensamiento.

Metodología.

Las posibilidades que ofrece el estudio de las imágenes son múltiples. Su importancia ha sido reconocida desde Aristóteles; este recurso poético se consideró siempre uno de los ornamentos más necesarios para lograr un estilo florido en todos los tratados de retórica, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Sin embargo, dice M.B. Smith que no fue sino hasta el siglo XVIII, al discutirse el Tratado de lo sublime, falsamente atribuido a Longino, cuando el tema se consideró desde el punto de vista del lector más que del escritor. Continúa la Dra. Smith (2) su exposición y afirma que el estudio de las fuentes de las imágenes en un poeta es todavía más reciente. Frederick Ives Carpenter, en Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama (Chicago, 1895) hace una evaluación de la calidad, el alcance y las características principales de las imágenes de algunos dramaturgos en particular;

(1) Citado por René Wallek y Austir Warren en Theory of Literature - Penguin Books - Great Britain, 1956, p. 187

(2) M.B. Smith, Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.

no estudia la totalidad de las imágenes de un autor, sino sólo aquellas que considera más características del dramaturgo en cuestión.

Elizabeth Holmes en Aspects of Elizabethan Imagery (Blackwell, Oxford, 1929) estudia imágenes de Shakespeare y sus predecesores en relación con el desarrollo de la poesía "metafísica". G. Wilson Knight en su serie de estudios sobre Shakespeare (The Wheel of Fire, The Imperial Theme, The Shakespearean Tempest, etc. publicados por Oxford University Press) en ocasiones relaciona las imágenes con la personalidad del dramaturgo, pero desde un punto de vista más bien subjetivo.

Rosemond Tuve, en Elizabethan and Metaphysical Imagery (Chicago, 1947) estudia de manera exhaustiva la función de las imágenes desde el punto de vista de su efecto sensorial, su significado y la lógica que determina su uso. Compara poemas no dramáticos de un período que va más o menos de Sidney a Marvell con los poemas de T.S. Eliot, W.B. Yeats, Mc Leish y algunos de Ezra Pound. Este estudio le permite contrastar el papel tan diferente que tiene la poesía en distintas épocas.

La Dra. Caroline Spurgeon en Shakespeare's Imagery and What it Tells Us lleva a cabo una revisión metódica de todas las imágenes de este dramaturgo. Aunque las conclusiones de la Dra. Spurgeon han sido discutidas, no cabe duda de que al clasificar las imágenes por temas y al tratar cada obra por separado, mostró la importancia de la recurrencia de imágenes y de los agrupamientos de las mismas. Ella señala también la posibilidad de valerse de este estudio para resolver dudas sobre la autenticidad de un texto, sobre la época en que fue escrito y sobre el verdadero autor del mismo.

Quizá el estudio más interesante sobre las imágenes sea el que realizó W. Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery. (1) Sigue la evolución de Shakespeare desde Titus Andronicus, donde el uso de las imágenes es más bien ornamental, hasta las tragedias, donde la metáfora es una parte orgánica de la obra, inseparable e insustituible, o en los "Romanes" donde las metáforas son más sugeridas que explícitas. Aunque el mismo Clemen dice que al abordar el tema de las imágenes desde varios ángulos corrió el riesgo de una presentación no sistemática y tal vez hecha en forma desordenada, muestra, de manera muy convincente, que en la obra de Shakespeare hay una interrelación entre el estilo, la dicción, las imágenes, la anécdota, la caracterización de los personajes y todos los demás elementos que constituyen una obra dramática. (2) Dada esta interrelación, un estudio de las imágenes demasiado especializado, por ejemplo en la forma, distinguiendo entre símiles, metáforas, metonimias y sinécdoques, quizá nos lleve a aislar demasiado la imagen del resto de los elementos del drama. Asimismo un estudio puramente estadístico puede ser útil, pero puede también desorientar. Dice Clemen, "The principal source of error in the statistical method of approach is that a set of statistics gives us the illusion that all the phenomena encompassed by it are equal among themselves." Añade más adelante, "The statistical method can never tell us anything about the relevancy, the degree of significance of the individual image; under the same heading it lists unimportant, mere "padding"-images together with images of the greatest dramatic import." (3)

(1) Wolfgang H. Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery Methuen & Co. Ltd. London, Great Britain, 1963.

(2) W.H. Clemen, op. cit. p. 231

(3) Ibid. p. 8

Estamos de acuerdo con esta observación del Dr. Clemen. En el caso de Marlowe, por ejemplo, según las estadísticas de la Dra. Smith en su obra que ya hemos citado, el 29% de las imágenes de este dramaturgo se derivan de la mitología, pero las encontramos en menos de la tercera parte de su obra total. Por otra parte, las alusiones a Júpiter son mucho más numerosas que las de Icaro y, sin embargo, es este último el que está considerado como un símbolo de los personajes marlovianos.

Sea cual sea el sesgo que se quiera dar al estudio de las imágenes es indispensable una clasificación previa. Dado que el interés de este trabajo se cifraba en observar el uso que hace Marlowe de las imágenes, si las encontramos en momentos cruciales o no, si las pone en boca del protagonista o de un personaje secundario, si en determinada obra hay una imagen o un grupo de imágenes recurrente o dominante, se anotaron los símiles y metáforas según se iban encontrando en las obras dramáticas y se colocaron bajo distintos encabezados. El objeto era clasificarlas por temas, según el término de comparación en el símil y, en la metáfora, lo que I.A. Richards llama el "vehículo". (1)

Los encabezados fueron los siguientes:

Dios - cielos

Mitología - dioses

Fuego - infierno - demonio

Fortuna - destino - astros

Objetos de uso doméstico - substancias

Actividades humanas - movimientos corporales

(1) De acuerdo con I.A. Richards las dos partes de la metáfora son el "tenor" y el "vehículo". El tenor es una idea con la cual se identifica otra idea (El vehículo). Citado en Literary Terms - A Dictionary, de Karl Beckson y Arthur Ganz - Farrar, Straus and Giroux - New York, 1977, p. 142.

Ciencia - arte - geografía

Templos - torres

Historia - literatura

Deportes (caza, pesca, cetrería, juegos)

Biblia

Guerra - armas - destrucción

Amor - belleza

Muerte

Naturaleza, con las siguientes subdivisiones:

mar

animales

árboles y plantas

naturaleza-mitología (cuando el poeta se refiere a fenómenos naturales con su nombre mitológico).

Se hizo la anotación de las imágenes de cada obra siguiendo la cronología más aceptada por los críticos actualmente. (Levin, Leach, Ribner, entre otros). Se consideraron las obras de Marlowe en el siguiente orden: (1) Dido, posiblemente escrita en la época en que Marlowe estudiaba en Cambridge, ya que se especifica en la publicación hecha en 1594 (con su nombre unido al de Nashe) que había sido representada por los Niños de la Capilla Real. No consta que éstos hayan presentado ninguna obra entre 1584 y 1601, fuera de unas representaciones en Ipswich y Norwich en 1586-1587. Se cree que Marlowe y Nashe, estudiantes en ese tiempo, prepararon la obra para que fuera representada en esos lugares, no muy distantes de Cambridge.

(1) Los datos para fundamentar esta cronología se han tomado principalmente de la Introducción de Irving Ribner a la edición de The Complete Plays of Christopher Marlowe, edited, with an Introduction and Notes by Irving Ribner - The Odyssey Press Inc. New York, U.S.A. 1963

Tamburlaine I y II en 1587.

The Jew of Malta, entre el 23 de diciembre de 1588, fecha del asesinato del Duque de Guisa, al que se alude en el Prólogo, y el 26 de febrero de 1592, cuando Philip Henslowe anota en su diario una representación de esta obra.

The Massacre at Paris nunca fue registrada, pero tiene que haber sido escrita después de la muerte de Enrique III de Francia en 1589, pues el asesinato del monarca francés se presenta en la última escena de la obra. Por otra parte, Henslowe se refiere a la obra como "nueva" en enero 26 de 1592/3.

Edward II en 1591 ó 1592.

Doctor Faustus, probablemente a fines de 1592 o principios de 1593, ya que la leyenda alemana en que está basada esta obra fue publicada en inglés en 1592 y hay razones para afirmar que Marlowe usó la traducción inglesa y no el original alemán. (1)

Siguiendo este orden se hizo la clasificación de las imágenes por tema; como advierte la Dra. Spurgeon en su obra Shakespeare's Imagery, no es fácil determinar siempre la clasificación de una imagen; algunas pueden encontrarse bajo dos (o más) encabezados. (2) Por ejemplo, en la Primera Parte de Tamburlaine, V, 11, 375, dice el protagonista:

"Which my sword hath ere this been bathed in streams
of blood
As vast and deep as Euphrates or Nile."

Este símil podría ponerse en Naturaleza (ríos) o en Alusiones geográficas.

(1) Creemos que también puede aceptarse como prueba de que Doctor Faustus fue escrita después de Edward II, las palabras del Coro en el Prólogo de Doctor Faustus: "Nor sporting in the dalliance of love/ In courts of kings where state is overturned", pues parecen referirse al tema de Edward II y Marlowe es, generalmente, explícito en sus prólogos.

(2) Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery and what it Tells Us - Cambridge - University Press, U.S.A. 1975, p.359

En otras ocasiones encontramos en una estrofa y hasta en una línea temas clasificables en distintas secciones. En Doctor Faustus, II, 11, 154-157, dice Mefistófeles:

"Were she as chaste as was Penelope
As wise as Saba, or as beautiful
As was bright Lucifer before his fall..." (1)

Aquí encontramos alusiones literarias, históricas y bíblicas. Es otra razón por la que un estudio estadístico no podría ser muy exacto, ya que la clasificación, en muchos casos, depende del criterio personal para decidir cuál es el término más importante. Además de anotar los símiles y metáforas que, como dijimos, son las imágenes más reveladoras de la imaginación del poeta, añadimos una figura retórica: la hipérbole, ya que este recurso estilístico es inseparable de Marlowe. Recordemos la explicación de Harry Levin; dice que Puttenham, en su afán de dar nombres ingleses a las antiguas categorías retóricas, llamó "the overreacher" a la hipérbole. De ahí que Levin diera este título a su magnífico libro sobre Marlowe; es el término exacto para calificar, tanto el estilo del dramaturgo como a los protagonistas de sus obras. (2)

Al terminar el trabajo de clasificación saltaba a simple vista que después de Tamburlaine había una notable disminución en el número de imágenes y que Marlowe casi abandonaba las de tema mitológico, las más numerosas en Dido y

(1) Las citas de las obras de Marlowe que aparecen en este trabajo están tomadas de The Complete Plays of Christopher Marlowe, edited with an Introduction and Notes by Irving Ribner. - The Odyssey Press, Inc. New York, 1963.

(2) Harry Levin, Christopher Marlowe: The Overreacher - Faber & Faber Ltd. London - 1973, p.42. Levin cita también un comentario anterior a Puttenham, que el diccionario de Oxford fecha en 1579, en el que hipérbole se traduce como "overreaching speech" Levin añade, "It could not have been more happily inspired to throw its illumination upon Marlowe -upon his style, which is so emphatically himself, and on his protagonists, overreachers all."

Tamburlaine. Se decidió seguir en cada obra el tipo de imágenes o grupos dominantes, señalando si se encontraban en momentos cruciales o no. En ese trabajo resultó evidente que Marlowe muestra un desarrollo artístico innegable; fue usando imágenes más adecuadas para una obra dramática de una manera más efectiva que en sus primeras obras.

Al elaborar el trabajo hubo que hacer referencia también a un recurso visual de que Marlowe se vale con mucha frecuencia, las que podríamos llamar "imágenes emblemáticas". Recordemos que en el siglo XVI fueron muy populares los libros de emblemas, o sea, representaciones de figuras, al pie de las cuales se escribía un verso o lema que declaraba el concepto o enseñanza que encerraba. (1) El emblema se distingue del símbolo en que éste "tiene carácter más universal y una real analogía con lo que representa o aquello a que se refiere, mientras que el emblema suele establecerse por una decisión particular." (2) El emblema empleado en heráldica se llama "divisa" y tenemos un ejemplo muy claro de ello en las divisas de los escudos de Lancaster y Mortimer en Edward II, descritas en la segunda escena del Acto II.

Las escenas emblemáticas tienen mucha importancia en la obra de Marlowe, ya que, como veremos al estudiar cada una de las obras, en ocasiones subrayan los parlamentos, pero en otras neutralizan el efecto de la poesía. Llegan a tener un papel tan relevante en Doctor Faustus, que no fue posible llevar a cabo el estudio de esta obra siguiendo únicamente las imágenes poéticas.

(1) Ver The World of Shakespeare and his Contemporaries. A Visual Approach, de Maurice Hussey - Heinemann, London. - H. Levin menciona también A Choice of Emblems de George Whitney, al cual se hace referencia en la conclusión de este ensayo.

(2) Diccionario Enciclopédico Salvat - Salvat Editores - Barcelona, 1964.

Es tan rica la obra de Marlowe en analogías, hipérbolos y escenas emblemáticas que no es posible referirse a todas. En cada una de las obras se eligieron las que parecen ilustrar mejor el desarrollo de las mismas. En ocasiones, como en The Jew of Malta y The Massacre at Paris, se comentaron las imágenes por grupos; en otras, como en Dido y Tamburlaine se fue siguiendo la obra comentando las imágenes que usa Marlowe en momentos importantes; se siguió el mismo procedimiento en Doctor Faustus, pero utilizando en mayor medida los recursos visuales, ya que éstos predominan en la obra. En Edward II se detalla el orden que se siguió en el estudio al empezar el capítulo relativo a esa obra. (Está estructurada en dos movimientos y resulta más complicado el trabajo sobre ella).

Ahora bien, se encuentran también elementos constantes en la obra de Marlowe. Esto llevó a dividir esta tesis en dos partes; en la primera se sigue el desarrollo artístico del dramaturgo comentando cada una de sus obras; en la segunda se estudia el pensamiento de Marlowe, con el apoyo de esos elementos constantes en el conjunto de sus obras. Por ello, en los capítulos sobre el desarrollo artístico casi no hay comentarios, a veces ni siquiera menciones, de las imágenes que se refieren a la muerte, ni tampoco a las de la fortuna, pues son la base de la segunda parte de este ensayo.

El seguir el desarrollo artístico y el pensamiento de Marlowe a través de las imágenes en su obra dramática resultó un trabajo muy interesante, pero la redacción de este ensayo presenta la dificultad del uso obligado de numerosas citas, pero parece no haber otra forma de probar la importancia de las imágenes en la obra de Marlowe si no es reproduciendo por lo menos las más ilustrativas.

PRIMERA PARTE

DESARROLLO ARTISTICO

DIDO, QUEEN OF CARTHAGE

Dido, la primera obra dramática de Marlowe, está basada en los libros I, II y IV de la Eneida. Para hacer de la narración de Virgilio una obra teatral Marlowe suprime algunos sucesos, resume otros y también añade algo al relato de Virgilio. El resultado, como dice Rowse, no es despreciable: "In my opinion the prentice-playwright, still at Cambridge, was much more successful than is usually allowed; and this makes the triumph of his first appearance with a work for the popular stage, Tamburlaine, more understandable." (1)

A pesar de que, como indica Rowse, muchos críticos han subestimado esta obra, es interesante por más de un concepto. La reina de Cartago es el único personaje femenino protagonista en una obra dramática de Marlowe. Sin cambiar los hechos esenciales de la Eneida Marlowe logra darle otro enfoque; en su tragedia, el sufrimiento de Dido es más importante que la misión de Eneas.

En Dido Marlowe usa las imágenes con profusión; las más numerosas son, como es lógico, las de la mitología; hay también un buen número de referencias a fenómenos naturales dándoles el nombre de la deidad correspondiente. Es notorio asimismo que los términos de comparación que con mayor frecuencia toma nuestro dramaturgo de la naturaleza

- (1) A.L. Rowse, Christopher Marlowe - His Life and Work - The Universal Library - Grosset & Dunlap - New York, U.S.A. 1966, p. 44

son los que dan idea de inmensidad: el mar y el firmamento. Siguiendo el desarrollo de la obra veremos que en todos los momentos cruciales Marlowe recurre a estos tipos de imágenes.

Las numerosas alusiones a la mitología y a los clásicos no sólo se deben a la fuente de Dido; revelan también al universitario empapado en el estudio de los clásicos. Por otra parte, este tipo de imágenes contribuye, de manera indudable, a crear un marco grandioso, rico y espectacular. De esto dice J.B. Steane: "It is the setting made for man: the magnificence which the world offers to the human being great enough to take it." (1)

Entre los personajes, la reina de Cartago es la que usa un mayor número de imágenes, siempre para expresar su amor o su sufrimiento, lo cual pone de relieve la importancia de las emociones humanas en ese marco de dimensiones cósmicas, en el que se mueven los protagonistas, así como los dioses. (2)

Tenemos un ejemplo muy claro del propósito que priva en la obra de realzar las pasiones humanas, especialmente el amor y el sufrimiento (en este caso el último) en la primera escena, en la que se establece la intervención de los dioses. Hay en ella un contraste entre el jugueteo de Júpiter y Ganimedes y la solemnidad en la súplica de Venus en favor de Eneas, su hijo. En su discurso, la diosa llama a los elementos naturales con el nombre de las

(1) J.B. Steane, Marlowe, A Critical Study - Cambridge University Press - Great Britain, 1974, p. 31.

(2) Quizá también contribuya a realzar la importancia de lo humano el hecho de que Júpiter aparece en una actitud frívola y Juno en mesquina rivalidad con Venus.

deidades correspondientes y, al mismo tiempo, compara la lucha de Eneas contra la tempestad con sucesos de la guerra de Troya:

"Then gan the winds break ope their brazen doors
And All Aeolia to be up in arms.
Poor Troy must now be sacked upon the sea,
And Neptune's waves be envious men of war;
Epeus' horse, to Aetna's hill transformed
Prepared stands to wrack their wooden walls,
And Aeolus, like Agamemnon, sounds
The surges, his fierce soldiers, to the spoil.
See how the night, Ulysses-like, comes forth
And intercepts the day, as Dolon erst.
Ay me! The stars surprised, like Rhesus' steeds,
Are drawn by darkness forth Astraeus' tents."

(I, 1, 63-73)

En este cuadro cósmico lo importante es el hombre. Así, prosigue Venus:

"What shall I do to save thee, my sweet boy,
Whenas the waves do threat our crystal world,
And Proteus, raising hills of floods on high,
Intends ere long to sport him in the sky?"

(I, 1, 74-77)

La diosa dirige un reproche a Júpiter por no recomendar la piedad de Eneas. El rey del Olimpo le asegura que el destino glorioso de Eneas se cumplirá, pero que antes tiene que enfrentar trabajos y luchas. Ante las súplicas de Venus envía a Mercurio con un mensaje a Neptuno para que cese su furia:

"Charge him from me to turn his stormy powers
And fetter them in Vulcan's sturdy brass,
That durst thus proudly wrong our kinsman's neace."

(I, 1, 117-119)

Pasada la tormenta, Eneas y sus compañeros llegan a las playas de Cartago. Acates tiene una fe incommovible en su jefe, en su destino, y le asegura:

"Do thou but smile and cloudy heaven will clear,
Whose night and day descendeth from thy brows.
Though we be now in extreme misery
And rest the map of weather-beaten woe,
Yet shall the aged sun shed forth his hair
To make us live unto our former heat..."

(I, 1, 155-160)

La reina de Cartago se muestra generosa y hospitalaria con los náufragos; dice,

"Aeneas is Aeneas, were he clad
In weeds as bad as ever Irus ware."

(II, 1, 84-85) (1)

Dido pide a su huésped le relate la caída de Troya. Marlowe pone en labios de Eneas una versión condensada de la narración en el segundo libro de la Eneida. (Curiosamente añade una descripción más detallada de la muerte de Príamo y el dolor de Hécuba). En el relato de Eneas abundan imágenes de violencia, como la que usa para describir a los mirmidones,

"...his band of Myrmidons,
With balls of wild fire in their murdering paws,
Which made the funeral flame that burned fair Troy."

(II, 1, 216-218)

o a Pirro frente al anciano rey Príamo,

"He, with his falchion's point raised up at once,
And sith Megaera's eyes..."

(II, 1, 229-230)

(1) Irus era un pordiosero que mendigaba en casa de Ulises.

Al terminar el relato, Dido, conmovida, exclama, refiriéndose a Helena, "O, had that ticing strumpet ne'er been born!" (II, 1, 300)

Harry Levin hace notar (1) que la palabra "ticing" es recurrente en esta obra, ya que a lo largo de la misma, son varios los personajes que tratan de atraer, de seducir a otro con promesas. Una de estas escenas tiene lugar inmediatamente después de la exclamación de la reina de Cartago. Venus, deseosa de ayudar a Eneas, lleva a Cupido para que tome la figura de Ascanio (el hijo de Eneas) y hiera a Dido con su flecha; así, la reina, enamorada del troyano, le ayudará a reparar sus naves. Venus atrae a Ascanio con promesas de deleites y regalos y le infunde un profundo sueño.

De acuerdo con el plan de Venus, Cupido hiere a la reina; la primera acción de Dido es despedir a Jarbas, su fiel amante, e imaginarse en brazos de su amado Eneas. Luego expresa sus anhelos con una serie de imágenes:

"I'll make me bracelets of his golden hair;
His glistering eyes shall be my looking-glass,
His lips an altar, where I'll offer up
As many kisses as the sea hath sands.
Instead of music I will hear him speak.
His looks shall be my only library,
And thou, Aeneas, Dido's treasury,
In whose fair bosom I will lock more wealth
Than twenty thousand Indias can afford."

(III, 1, 84-92)

Al ver a Eneas trata de dominar sus impulsos,

"O, here he comes! Love, love, give Dido leave
To be more modest than her thoughts admit,
Lest I be made a wonder to the world."

(III, 1, 93-95)

(1) Harry Levin, op. cit. p. 34

Eneas solicita su ayuda para reparar las naves y tenemos otro intento de seducción valiéndose de promesas. La reina ofrece aparejar los navíos con los materiales más preciosos, con la condición de que Eneas permanezca en Cartago. Marlowe pone en boca de la reina una poesía lírica que puede compararse a la de su "Passionate Shepherd" para lograr el mismo objetivo, "Come live with me and be my love." La reina promete a Acates,

"I'll give thee tackling made of rivelled gold,
Wound on the barks of odoriferous trees,
Oars of massy ivory, full of holes
Through which the water shall delight to play.
Thy anchors shall be hewed from crystal rocks
Which, if thou lose, shall shine above the waves;
The masts whereon thy swelling sails shall hang,
Hollow pyramids of silver plate;
The sails of folded lawn, where shall be wrought
The wars of Troy, but not Troy's overthrow.
For ballace, empty Dido's treasury.
Take what ye will, but leave Aeneas here."

(III, 1, 115-126)

En la siguiente escena Juno encuentra a Ascanio dormido; su intento de asesinarlo se ve frustrado por Venus, a quien sus fieles palomas han avisado del peligro. Juno disimula sus intenciones y pretende favorecer los planes de Venus; la convence de que lo mejor es que Dido y Eneas se unan en matrimonio. Juno propone desatar una tormenta en el bosque donde el troyano y la reina irán de cacería,

"I'll make the clouds dissolve their watery works
And drench Silvanus' dwellings with their showers."

(III, 11, 90-91)

Esto los obligará a refugiarse en una cueva y ahí, dice Juno, llegarán seguramente a la decisión de casarse. Venus aprueba el plan, pero, desconfiando de la diosa enemiga de Eneas,

toma consigo a Ascanio,

"Meantime Ascanius shall be my charge,
Whom I will bear to Ida in mine arms,
And couch him in Adonis' purple down."

(III, ii, 98-100)

Se organiza la partida de caza y Dido muestra un gran desprecio por Jarbas; éste, dolido, dice que el corazón de las mujeres,

"...imitate the moon in every change
And like the planets ever love to range."

(III, iii, 67-68)

Dido y Eneas llegan, separadamente, a resguardarse en la cueva, ya que se ha desatado la tormenta como lo planea Juno. Al preguntar la reina al troyano cómo ha llegado hasta ahí, éste responde:

"By chance, sweet queen, as Mars and Venus met."

(III, iv, 3)

En el diálogo que sigue hay una premonición del final que espera a Dido y que es un ejemplo de ironía dramática. Habla la reina del "hombre" que está siempre ante sus ojos,

"Whose amorous face, like Paean, sparkles fire,
Whenas he butts his beams on Flora's bed.
Prometheus hath put on Cupid's shape,
And I must perish in his burning arms.
Aeneas, O Aeneas, quench these flames."

(III, iv, 18-22)

Eneas, conmovido porque la reina que ha rechazado a varios monarcas se ha fijado en él, jura,

"Never to leave these new upreared walls,
Whiles Dido lives and rules in Juno's town,
Never to like or love any but her."

(III, iv, 48-50)

En la escena siguiente Jarbas, despechado, ofrece sacrificios a Júpiter. Ana, hermana de Dido y enamorada de Jarbas, trata en vano de atraerlo. (Quizá Marlowe crea esta situación para subrayar la importancia del amor en esta obra, puesto que en la Eneida no se alude al amor entre estos personajes; más aún, a Jarbas solamente lo menciona Virgilio, pero no aparece en el relato).

Eneas va a Hermes en sueños; el mensajero de los dioses le ordena dejar Cartago. El troyano recuerda sus anhelos de gloria y reconoce que él, Eneas,

"Cannot ascend to fame's immortal house
Or banquet in bright honor's burnished hall,
Till he hath furrowed Neptune's glassy fields
And cut a passage through his topless hills."

(IV, 111, 9-12)

Sus compañeros instan también a Eneas a dejar Cartago, a su reina y a seguir su destino. Acates aplica a Dido el mismo calificativo que ésta usara para definir a Helena de Troya; así, urge a su jefe,

"Banish that ticing dame from forth your mouth,
And follow your foreseeing stars in all."

(IV, 111, 31-32)

Eneas imagina las promesas de Dido para retenerlo,

"Each word she says will then contain a crown,
And every speech be ended with a kiss."

(IV, 111, 53-54)

La reina descubre a los troyanos cuando intentaban huir en forma subrepticia y frustra su partida. Eneas, astutamente, trata de convencerla de que no pretendía abandonar Cartago; como prueba de ello le hace ver que su hijo Ascanio se encontraba en los aposentos de la reina y que él no podría abandonarlo jamás. Dido, feliz, entrega a Eneas la

corona y el cetro; lo compara con Júpiter y expresa su dicha en términos hiperbólicos:

"Heavens, envious of our joys, is waxen pale,
And when we whisper, then the stars fall down
To be partakers of our honey talk."

(IV, iv, 52-54)

Temiendo que Eneas trate de partir otra vez, la reina manda recoger los aparejos, las velas y los remos de las naves. Además ordena que Ascanio sea llevado al campo, lejos de Eneas; así, el troyano no podrá hacerse a la vela sin su hijo. Dido encarga a su nodriza de la custodia de Ascanio y expresa su angustia, su temor de que Eneas la abandone, así como su amor por el troyano, en una serie de hipérboles de las que sólo damos unos ejemplos, pues tendríamos que transcribir todo el parlamento de la reina.

Para que Eneas permanezca a su lado anhela,

"O that I had a charm to keep the winds
Within the closure of a golden ball,
Or that the Tyrrhene sea were in mine arms,
That he might suffer shipwrack on my breast
As oft as he attempts to hoist up sail."

(IV, iv, 99-103)

Su amor vale para ella mucho más que su reino y así lo expresa,

"And let rich Carthage fleet upon the sea,
So I may have Aeneas in mine arms."

(IV, iv, 134-135)

Hay un dejo irónico en la referencia de la reina a las aguas,

"The water, which our poets term a nymph,
Why did it suffer thee to touch her breast
And shrunk not back, knowing my love was there?
The water is an element, no nymph."

(IV, iv, 144-147)

Tenemos después otra escena en la que se atrae a alguien con promesas; en este caso se trata de la Nodriza y de Cupido (quien todavía tiene la figura de Ascanio). El diálogo es también cómico, de una comicidad un poco amarga. La anciana ha prometido deleites y placeres a quien ella cree ser Ascanio para que se vaya con ella a vivir al campo. Después, excitada por la belleza de Cupido, expresa su deseo de tener un esposo o un amante. El comentario de Cupido es realista y resulta cruel: "A husband and no teeth?" (IV, v, 24) Esto provoca una afirmación de la nodriza, una metáfora que puede resumir el tema de la obra, "If there be any heaven in earth, 'tis love." (IV, v, 26)

Eneas, aparentemente decidido a quedarse en Cartago, dirige la construcción de una nueva ciudad. Hermes se presenta ante él, llevando al verdadero Ascanio, a quien ha traído del monte Ida, donde Venus lo dejara. La aparición del mensajero de los dioses en sueños no había bastado para que Eneas partiera; por ello, esta vez, Hermes en persona conmina al troyano a navegar hacia Italia, so pena de incurrir en la ira de Júpiter. Eneas se ve en la imposibilidad de zarpar, pues Dido, como recordamos, había confiscado las velas, los mástiles, los remos. Jarbas ofrece proveer a los troyanos de todo lo necesario, para así, alejar a su rival de Cartago y de su reina.

Dido se da cuenta de los preparativos de los troyanos para hacerse a la mar y trata de retener a Eneas. Marlowe pone en sus labios una poesía de gran belleza, con pasajes conmovedores.

"Why look'st thou toward the sea? The time hath been
When Dido's beauty chained thine eyes to her."

(V, i, 113-114)

"...Thy lips have sworn
To stay with Dido. Canst thou take her hand?
Thy hand and mine have plighted mutual faith."

(V, 1, 120-122)

Eneas afirma que parte porque esa es la voluntad
de los dioses:

"Aeneas could not choose but hold thee dear.
Yet must he not gainsay the gods' behest."

(V, 1, 126-127)

Marlowe, en esta escena crucial introduce unos versos de Virgilio, del libro IV de la Eneida, 317-319 y 360-361. En estos últimos Eneas afirma, "Deja de incendiarnos tanto a mí como a tí, con querellas; no sigo a Italia de grado." (1)

Dido insiste,

"Had I a son by thee, the grief were less,
That I might see Aeneas in his face.
Now if thou goest, what canst thou leave behind
But rather will augment than ease my woe?"

(V, 1, 149-152)

Ante la dureza de Eneas, la reina exclama,

"...thou art sprung from Scythian Caucasus,
And tigers of Hyrcania gave thee suck."

(V, 1, 158-159)

La ingratitud de Eneas, quien había llegado a Cartago como naufrago, había recibido honores y dignidades sin cuento y ahora parte, sin, al parecer, mostrar ninguna

(1) Traducción del Dr. Rubén Bonifaz Nuño, en Obras de Publio Virgilio Marón, Eneida. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño - Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana - U.N.A.M. Coordinación de Humanidades - Centro de Traductores de Lenguas Clásicas - México, 1972. p.80

compasión por ella, atrae el reproche de Dido:

"O serpent that came creeping from the shore
And I for pity harbored in my bosom,
Wilt thou now slay me with thy venom'd sting
And hiss at Dido for preserving thee?"

(V, i, 165-168)

Parte Eneas y todo su anhelo es alcanzarlo por cualquier medio:

"I'll frame me wings of wax like Icarus..."

"...That I may swim to him like Triton's niece..."

"...That I may tice a dolphin to the shore..."

Al perder toda esperanza Dido se da muerte en una hoguera que, irónicamente, Jarbas ha ayudado a preparar. El amor de la reina y la infidelidad de Eneas son el tema central de la obra; la promesa de los dioses al troyano se empequeñece ante el sufrimiento y el amor de Dido. Eneas, ante el amor, aparece siempre pasivo; es la reina quien se muestra apasionada y elocuente. En cambio, cuando se trata de la gloria futura que le espera en Italia, Eneas nunca vacila, al grado de que la primera vez que intenta partir, como ya comentamos, se había olvidado incluso de su hijo.

La impresión que deja la obra es que no hay una verdadera lucha en el ánimo de Eneas; no duda nunca entre el amor y la gloria; teme que la reina lo detenga, pero no parece que el amor domine nunca en él. Por ello no creemos muy exacto el comentario de la Dra. Ellis-Fermeor: "...the play is lowered from that of a half-divine contest -gods and men warring over the founding of the greatest nation of the known world- and becomes a common, though poignant, human story of the conflict between love and the instinct for action when these two are brought sharply into contrast

in the mind of one man." (1)

Creemos que son más bien el dolor de Dido y la ingratitude de Eneas los sentimientos humanos que dominan en el escenario grandioso que nos presenta Marlowe. La reina logra el objetivo que persigue al darse muerte,

"...make Aeneas famous through the world
For perjury and slaughter of a queen."

(V, 1, 293-294)

(1) Una Ellis-Fermor, Christopher Marlowe, Methuen & Co.Ltd.
London, 1927, p. 19

T A M B U R L A I N E

El Prólogo de Tamburlaine, a pesar de su brevedad, anuncia de manera inequívoca los aspectos más importantes de la obra. Marlowe hará a un lado las formas poéticas tradicionales; el público escuchará al conquistador tártaro, "threatening the world with high astounding terms", pero, además, seguirá la indicación del dramaturgo: "View but his picture in this tragic glass", lo que revela la importancia de las imágenes visuales. Marlowe termina diciendo, "And then applaud his fortunes as you please." El dramaturgo no va a externar un juicio sobre su protagonista; no va a seguir la tradición de presentar el bien y el mal encarnados en personajes bien definidos; dejará al público que admire o rechace a Tamerlán.

La importancia de la poesía en esta obra, a la que alude el Prólogo en las primeras líneas, se manifiesta también en el título completo de las dos partes de Tamburlaine publicadas en 1590. Aparece como "Deuided into two Tragicall Discourses". En todo momento Marlowe usa con profusión los recursos poéticos, sobre todo símiles, metáforas e hipérboles. (1) Como en Dido, las más numerosas son las que se refieren a la mitología; en Dido esto resulta lógico, dado el tema y la fuente de la obra. En Tamburlaine hay varias razones para explicarlo. Por una parte, las alusiones a los dioses dan una dimensión sobrehumana a las acciones y, sobre todo, a la ambición de Tamerlán. Por la otra, la poesía que podía servir de

(1) Para dar una idea de esta profusión diremos que F.I. Carpenter encontró no menos de cuatrocientos símiles y metáforas en las dos partes de Tamburlaine, según nos dice Harry Levin en su obra Christopher Marlowe. The Overreacher, p. 61

modelo a Marlowe ofrecía, en gran número, este tipo de imágenes.

Como se ha dicho repetidas veces, Marlowe fue el primer gran poeta que escribió para el teatro; al principio tuvo que seguir las formas convencionales de la poesía no dramática, la que había llegado ya a un nivel muy alto en la lírica y la narrativa. Los principales exponentes de estos géneros son, desde luego, Sidney y Spenser, quienes habían alcanzado, como dice Douglas Bush, la madurez. (1)

Spenser, llamado "el poeta de los poetas" era el modelo obvio para nuestro dramaturgo y su influencia en las primeras obras de Marlowe es evidente. Los ecos de Spenser en la obra dramática de Marlowe no se deben únicamente a un acervo común de recursos literarios: alusiones mitológicas, emblemas, alegorías, poesía pastoril, que es natural que ambos usaran. Hay además algunos ecos verbales de la obra de Spenser en la de Marlowe, como iremos señalando.

En Tamburlaine, Marlowe, como Spenser, se refiere a los fenómenos naturales con sus nombres mitológicos, pero el dramaturgo usa, además, en gran número, imágenes que tienen como término de comparación a la naturaleza en sus manifestaciones más espectaculares: los cuerpos celestes, el trueno, temblores de tierra, volcanes en erupción... Estas imágenes subrayan el poderío, la fuerza de Tamerlán, de sus ejércitos o de los de sus enemigos.

Los "high astounding terms" a que se refiere Marlowe en el Prólogo pueden ser estas imágenes impresionantes y también el gran número de nombres exóticos que el poeta logra

(1) Douglas Bush, English Poetry, Methuen & Co. Ltd. London, 1968, p. 29. "In 'Astrophel and Stella' and 'The Shepherd's Calendar' poetry reached a maturity from which there was to be no relapse."

incluir sin alterar la fluidez de su "verso blanco". (1)
Estos nombres pueden ser gentilicios, como cuando Orcanes
dice a los otros reyes turcos,

"We have revolted Grecians, Albanese,
Sicilians, Jews, Arabians, Turks, and Moors,
Natolians, Sorians, black Egyptians,
Illyrians, Thracians, and Bithynians,
Enough to swallow forceless Sigismund,
Yet scarce enough t'encounter Tamburlaine."

(Two, I, 1, 61-65)

Los nombres de reinos y ciudades se suceden unos a
otros, como en el relato de las campañas de Techelles y The-
ridamas, que pueden seguirse en el mapa de Ortelius. También
se habla de continentes enteros, "All Asia is in armes with
Tamburlaine". (Two, I, 1, 72) "All Affrike is in armes with
Tamburlaine". (Two, I, 1, 76) (2)

Los nombres altisonantes no sólo son un ornamento
en la retórica de la obra; subrayan la inmensidad del marco
de la acción, lo inconmesurable de la ambición de conquistas
de Tamerlán. Este desea un imperio "de Persépolis a México",
lo que equivalía a decir: todo el mundo conocido. No satis-
fecho con esto, la hiperbólica elocuencia del tártaro lo lle-
va en ocasiones a querer hacer la guerra a los dioses, como
veremos más adelante.

(1) Prefiero usar esta expresión, como lo hace la Dra. Margo
Glantz, a la de "verso libre" que también se usa como tra-
ducción de "blank verse". Thomas Kyd, La tragedia española
Traducción en verso, introducción y notas de Margo Glantz -
Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. Introduc-
ción, p. XI.

(2) Harry Levin comenta a este respecto: "...in Tamburlaine,
the amplest vehicle for Marlowe's fascination with proper
names, we can count 1,410 of them. More than a third of these,
545, gain peculiar stress by coming at the end of the line."
Harry Levin, op. cit. p. 61

La importancia de la palabra en Tamburlaine queda de manifiesto también en el hecho de que, para Marlowe en esta obra la elocuencia debe ir unida al valor; así nos presenta a su protagonista. Esta necesidad queda establecida desde la primera escena. Marlowe ofrece el espectáculo de Micetas, el débil rey de Persia, declarándose incapaz de dirigirse a sus cortesanos descontentos, "For it requires a great and thund'ring speech." (One, I, 1, 3) En contraste, en la siguiente escena, vemos a Tamerlán exponiendo ante Zenócrata sus planes de conquista con un símil impresionante:

"Measuring the limits of his empery
By east and west, as Phoebus doth his course."

(One, I, 11, 39-40)

Para iniciar su vida guerrera el tártaro (1) se despoja de sus ropajes de pastor y descubre su armadura, en una imagen visual que tiene el simbolismo de un emblema. Marlowe se valdrá de este recurso, de imágenes plásticas, simbólicas, en varios momentos importantes. En ocasiones el efecto de las mismas es el de subrayar los parlamentos; en otras, por el contrario, como dijimos en la Introducción a este trabajo, neutralizan el efecto de las palabras. Al valerse de estas figuras emblemáticas, Marlowe demuestra conocer a un público cuya sensibilidad artística se había formado en los misterios y moralidades, llenos de simbolismo, en las ceremonias litúrgicas y en las procesiones triunfales en honor de los reyes o de las autoridades de Londres y de otras ciudades importantes. Este recurso que Marlowe sólo usara en Dido en la

(1) Creo que, como Marlowe, se puede usar indistintamente "tártaro" o "escita" para definir a Tamerlán. Según el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano se ha dado el nombre de "escitas" en la antigüedad y el de "tártaros" en la Edad Media y los tiempos modernos a todas las naciones nómadas salidas del Asia Central.

escena final, se encuentra en numerosas ocasiones en sus obras posteriores, lo que indica un mejor conocimiento del público y de los elementos realmente teatrales. Así, resulta de gran efecto la revelación de la figura arrogante de Tamerlán revestido de su armadura. Entusiasmado, Techelles exclama,

"As princely lions when they rouse themselves,
Stretching their paws and threatening herds of beasts,
So in his armor looketh Tamburlaine."

(One, I, 11, 52-54)

Tamerlán no sólo se muestra arrogante, sino elocuente, como ya lo hemos señalado. Anuncia el poderío de su ejército, al mando de los que ahora parecen sencillos campesinos, en términos impresionantes; dice de sus seguidores,

"[these] May have the leading of so great an host
As with their weight shall make the mountains quake,
Even as when windy exhalations,
Fighting for passage, tilt within the earth."

(One, I, 11, 48-51)

La elocuencia de Tamerlán se revela también cuando expresa su admiración por la belleza. Con una poesía lírica que recuerda el hermoso poema pastoril de Marlowe, "The Passionate Shepherd to his Love", el guerrero conquista a Zenócrata:

"Disdains Zenocrate to live with me?
Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
Brighter than is the silver Rhodope,
Fairer than whitest snow on Scythian hills

(One, I, 11, 87-88)

A hundred Tartars shall attend on thee,
Mounted on steeds swifter than Pegasus, (93-94)

With milk-white harts upon an ivory sled,
Thou shalt be drawn amidst the frozen poles,
And scale the icy mountains' lofty tops." (98-100)

La reminiscencia del pastor apasionado y sus promesas para lograr que su amor viva con él, puede tener un efecto irónico al subrayar el contraste entre el mundo idealizado de la poesía pastoril y la realidad del mundo de violencia y sufrimiento que Marlowe presenta en Tamburlaine. Si las primeras palabras del tártaro nos recuerdan al pastor apasionado, "Disdains Zenocrate to live with me?" (I, ii, 82) su parlamento no comprende, como dice Masinton "neither the shepherd's standard lament for the coldness of his mistress and his disappointment in love nor the conventional praising of the nymphs of the fields. Tamburlaine is moved to eloquence because his lady, whom he forcibly captures, represents for him the most resplendent ornament of a victorious soldier." (1)

Si acaso hay alguna intención irónica, esto no obsta para que la elocuencia de Tamerlán conquiste, no sólo a Zenócrata, sino al primer enemigo que se le enfrenta: Theridamas, enviado por el rey de Persia a combatir al tártaro al mando de mil jinetes; lo invita a unirse a él, asegurándole el triunfo; con jactancia inaudita, Tamerlán afirma:

"...sooner shall the sun fall from his sphere
Than Tamburlaine be slain or overcome."

(One, I, ii, 175-176)

El tártaro involucra a los dioses en su seguridad en el triunfo:

"Jove himself will stretch his hand from heaven
To ward the blow and shield me safe from harm."

(One, I, ii, 179-180)

- (1) Charles G. Masinton, Christopher Marlowe's Tragic Vision - A Study in Damnation - Ohio University Press - U.S.A. 1972, P. 15

Invita a Theridamas,

"...when my name and honor shall be spread
As far as Boreas claps his brazen wings,
Or fair BoStes sends his cheerful light,
Then shalt thou be competitor with me,
And sit with Tamburlaine in all his majesty."

(One, I, 11, 204-208)

Theridamas no puede menos que declararse vencido por la elocuencia de Tamerlán, a la que compara con la de Hermes y así, se une a las huestes del escita:

"Won with thy words and conquered with thy looks,
I yield myself, my men, and horse to thee."

(One, I, 11, 227-228)

En este primer acto queda definitivamente establecida la personalidad del protagonista y el tipo de imágenes que va a dominar en la obra. El empeño de Tamerlán de compararse con los dioses no decae en ningún momento; sus propios enemigos recurren también a este término de comparación. Tamerlán se dibuja así con rasgos firmes como un guerrero al que nadie puede vencer, y, sobre todo, con un deseo insaciable de dominio. Menafonte da esta descripción del tártaro al rey de Persia:

"Of stature tall, and, straightly fashioned,
Like his desire, lift upwards and divine."

(One, II, 1, 7-8)

Más adelante añade Menafonte, concretando un poco más el deseo de Tamerlán y lo terrible de su ceño,

"Thirsting with sovereignty, with love of arms,
His lofty brows in folds do figure death..."

(One, II, 1, 20-21)

Cosroes se refiere también a Tamerlán como "That fiery thirster after sovereignty". (One, II, vi, 30)

Dado lo numeroso de las imágenes, sólo podemos dar unos cuantos ejemplos al seguir el desarrollo de la obra; veremos que, con raras excepciones, en los momentos importantes encontraremos alusiones a la mitología y a la naturaleza, como comentamos al principio de este capítulo. Así, leamos la descripción que hace Tamerlán a Cosroes del ejército con el que derrotará a sus enemigos:

"...bullets like Jove's dreadful thunderbolts,
Enrolled in flames and fiery smoldering mists,
Shall threaten the gods more than Cyclonian wars;
And with our sun-bright armor, as we march
We'll chase the stars from heaven and dim their eyes
That stand and muse at our admired arms."

(One, II, iii, 19-24)

Tamerlán se justifica por arrebatar a Cosroes la corona de Persia comparándose nada menos que con Júpiter desposeyendo a Saturno. Pregunta, "What better precedent than mighty Jove?" (One, II, vii, 17)

Los secuaces del guerrero escita completan el símil; dice Usumcasana,

"For as when Jove did thrust old Saturn down,
Neptune and Dis gained each of them a crown,
So do we hope to reign in Asia,
If Tamburlaine be placed in Persia."

(One, II, vii, 36-39)

Después de derrotar a Micetas y a Cosroes, en el tercer acto Tamerlán se enfrenta a un enemigo mucho más poderoso: Bayaceto, el emperador de los turcos, quien se declara "The high and highest monarch of the world." (One, III, i, 26)

Antes de mostrarnos otra victoria militar de Tamerlán Marlowe nos presenta a Zenócrata totalmente conquistada por su captor; no vacila en comparar sus cualidades físicas

y su elocuencia con las de los dioses:

"As looks the sun through Nilus' flowing stream,
Or when the morning holds him in her arms,
So looks my lordly love, fair Tamburlaine;
His talk much sweeter than the Muses' song
They sung for honor 'gainst Pierides,
Or when Minerva did with Neptune strive;
And higher would I rear my estimate
Than Juno, sister to the highest god,
If I were matched with mighty Tamburlaine."

(One, III, 11, 47-55)

Zenócrata sostiene la corona de Tamerlán durante la batalla contra los turcos, en la que éstos son derrotados. Como en un torneo, en el que un campeón va venciendo a un retador tras otro, el cuarto acto se inicia con el anuncio de otra batalla que se prepara contra Tamerlán; el sultán de Egipto, padre de Zenócrata, se apresta a vengar el ultraje que el guerrero le ha infligido al conservar a su hija en su poder; el sultán cree que la tiene en calidad de concubina. El padre de Zenócrata se indigna con sus súbditos, pues mientras su hija parece deshonrada por el tártaro,

"...you, faint-hearted base Egyptians,
Lie slumbering on the flowery banks of Nile,
As crocodiles that unaffrighted rest
While thundering cannons rattle on their skins."

(One, IV, 1, 8-11)

El mensajero que llega ante el sultán describe a Tamerlán y a su ejército con admiración y pavor. Insiste en la crueldad del tártaro y como prueba de la misma relata la bárbara costumbre del guerrero al sitiar a una ciudad; el color de su campamento cambiaba de blanco a rojo y por último se vestía de negro. Si los sitiados no se rendían el negro era símbolo de muerte para todos los habitantes,

sin distinción de edad ni sexo. (1) El sultán no se intimida y envía un mensaje al rey de Arabia (prometido de Zenócrata) para que se una a él en la lucha con el raptor.

Cada vez los enemigos de Tamerlán van siendo, no sólo más poderosos, sino más dignos; al débil Micetes sucede Cosroes, más valiente y mejor guerrero; después Bayaceto, el gran emperador, cuya jactancia, comparable a la del tártaro, se ve cruelmente castigada; ahora el sultán de Egipto y el rey de Arabia luchan por algo más noble que una corona: la belleza y el honor de Zenócrata.

Para confirmar la crueldad de Tamerlán, en la siguiente escena se manifiesta el trato inhumano hacia sus víctimas; en otra imagen visual con valor simbólico vemos al tártaro usar a Bayaceto como escaño y gloriarse de ello:

"...let the majesty of heaven behold
Their scourge and terror tread on emperors."

(One, IV, 11, 31-32)

La jactancia de Tamerlán llega al límite de lo imaginable; se dirige a las estrellas que presidieron su nacimiento y les dice,

"Disdain to borrow light of Cynthia,
For I, the chiefest lamp of all the earth,
Will send up fire to your turning spheres
And cause the sun to borrow light of you."

(One, IV, 11, 35-40)

Las vejaciones que Tamerlán hace sufrir a Bayaceto y a su esposa Zabina nos preparan para otro acto de crueldad; el Gobernador de Damasco, a pesar de que consideraba al tártaro

- (1) Trataremos esta costumbre con más detalle en el capítulo sobre la muerte, en la segunda parte de este ensayo.

más que un hombre ("Still doth this man, or rather god of war") (One, V, 1, 1) no se había decidido a rendirse. Cuando ve el campamento de Tamerlán vestido de negro piensa salvar a su ciudad enviando a cuatro vírgenes a pedir clemencia. A pesar de las súplicas de las doncellas y de que Zenócrata había implorado también el perdón para los habitantes de Damasco, Tamerlán ordena su muerte, pues, dice:

"...my customs are as peremptory
As wrathful planets, death or destiny."

(One, V, 11, 64-65)

Después de esta escena hay una transición brutal; Marlowe muestra una vez más la faceta lírica de su protagonista. El conquistador cruel y sanguinario recuerda a su amada llorando la suerte de Damasco y exclama,

"Ah, fair Zenocrate! Divine Zenocrate!
Fair is too foul an epithet for thee..."

(One, V, 11, 72-73)

Se refiere a las lágrimas de Zenócrata implorando clemencia para su país y para su padre, en los siguientes términos:

"There angels in their crystal armors fight
A doubtful battle with my tempted thoughts
For Egypt's freedom and the Soldan's life,
His life that so consumes Zenocrate,
Whose sorrows lay more siege unto my soul
Than all my army to Damascus' walls." (V, 11, 88-93)

What is beauty, saith my sufferings, then?
If all the pens that ever poets held
Had fed the feeling of their masters' thoughts
Repentamente corta su arrebató lírico, considerándolo in-

digno de él,

"But how unseemly is it for my sex,
My discipline of arms and chivalry
To harbor thoughts effeminate and faint!" (V, 11, 111-113)

Encuentra una disculpa a su amor por la belleza como lo había hecho para justificar su rebelión: comparándose con los dioses. Recuerda que éstos, al cortejar a las mortales, descendían

"...from the fiery-spangled veil of heaven,
To feel the lovely warmth of shepherds' flames
And march in cottages of strowed weeds."

(One, V, 11, 122-124)

No obstante, al final de su monólogo, insiste en el predominio del guerrero sobre el amante:

"...virtue solely is the sum of glory,
And fashions men with true nobility."

(One, V, 11, 126-127) (1)

En este monólogo Marlowe sigue una tradición literaria de la época: el amor, según Petrarca y los neoplatónicos, ennoblece al amante. Las expresiones de admiración por la belleza que el dramaturgo pone en labios de Tamerlán pueden hacerlo parecer más humano o pueden resultar irónicas, dada la crueldad del personaje y el hecho de que se justifique a sí mismo por haber desoído los ruegos de su amada.

Tamerlán marcha a combatir al Sultán de Egipto y al rey de Arabia. El infeliz Bayaceto no puede menos que admitir que hay algo sobrehumano en su verdugo y así dice a Zabina:

(1) "Virtue" se refiere a la palabra "virtù" usada por Maquiavelo con diversas acepciones, según nos dice uno de sus traductores: "A great deal has been written about the Renaissance concept of "virtù", but Machiavelli, like his contemporaries, seems to have used it freely and loosely, nearly always in antithesis to "fortuna", sometimes with the sense of will-power, sometimes efficiency, sometimes even with the sense of virtue." - N.Machiavelli, The Prince, translated with an Introduction by George Bull - The Penguin Classics - Great Britain, 1975, p.25. - Ver también Christopher Marlowe: The Overreacher, de H. Levin, Apéndice E: "Virtue and Fortune", p. 203.

"...such a star hath influence in his sword
As rules the skies and countermands the gods
More than Cimmerian Styx or Destiny."

(One, V, 11, 169-171)

Esta convicción de la fuerza invencible de su enemigo lleva a Bayaceto al suicidio; Zabina, al verlo muerto, enloquece y también se da muerte.

La Primera Parte de Tamburlaine termina con la victoria del tártaro sobre el sultán de Egipto. El rey de Arabia muere a consecuencia de las heridas recibidas en la batalla, pero dichoso porque las manos de su amada Zenócrata cierran sus ojos. El sultán rinde homenaje a su vencedor, ya que Tamerlán ha respetado el honor de su hija Zenócrata. Se preparan las bodas y el conquistador corona a su amada. Este final, aparentemente feliz, se neutraliza con efectos visuales. La escena tiene como testigos mudos, pero acusadores, a los cadáveres de Bayaceto y Zabina, al del rey de Arabia, y, como telón de fondo, las ruinas de Damasco, ciudad sacrificada al capricho del tártaro.

Hay un contraste entre esta visión y la poesía que declama Tamerlán, contraste que expresa muy adecuadamente Katherine Lever: "The dramatic tension of the play is based on the interaction of the visual image of man's descent into brutality and the auditory image of man's quest for divinity."

(1)

Esta disparidad explica la exhortación que se nos hace en el Prólogo: "Applaud his fortunes as you please."

(1) Citada por Charles G. Masinton en su obra Christopher Marlowe's Tragic Vision, a la que ya nos hemos referido. La cita de Katherine Lever viene en una nota al Cap. II, marcada con el Num. 20 en la p. 149.

En la segunda parte de Tamburlaine encontramos el mismo tipo de imágenes que en la primera, ya que a pesar de algunas diferencias entre ambas obras el personaje principal y el ambiente son los mismos. Vemos que los términos de comparación son muy semejantes a los que encontramos en la primera parte. Así describe Orcanes, rey de Natolis, el ataque que había dirigido contra la ciudad de Viena:

"...the cannon shook Vienna Walls
And made it dance upon the continent,
As when the massy substance of the earth
Quiver about the axle-tree of heaven..."

(Two I, ii, 10-13)

Segismundo, el rey cristiano de Hungría, muestra su ejército a Orcanes:

"...view my royal host
That hides these plains and seems as vast and wide
As doth the desert of Arabia
To those that stand on Badgeth's lofty tower..."

(Two I, ii, 29-32)

Calapino, el hijo de Bayaceto, convence a su guardián de que huya con él, haciéndole promesas de riquezas y honores dignas de Tamerlán:

"And, when thou goest, a golden canopy
Enchased with precious stones, which shine as bright
As that fair veil that covers all the world,
When Phoebus, leaping from his hemisphere,
Descendeth downward to th'Antipodes..."

(Two I, iii, 48-52)

Tamerlán, padre ya de tres hijos, se dirige a Zenócrata en términos hiperbólicos, como siempre; si la hipérbole es característica de Marlowe, como dijimos en la Introducción, en ninguna de sus obras la usa con la frecuencia con que lo hace en

Tamburlaine. El emperador dice a su amada,

"Now, bright Zenocrate, the world's fair eye,
Whose beams illuminate the lamps of heaven,
Whose cheerful looks do clear the cloudy air
And clothe it in a crystal livery."

(Two, I, iv, 1-4)

Tamerlán usa términos de comparación menos impresionantes para lamentar el aspecto poco marcial de sus hijos:

"Their hair, as white as milk, and soft as down-
Which should be like the quills of porcupines,
As black as jet, and hard as iron or steel-
Bewrays they are too dainty for the wars."

(Two, I, iv, 25-28)

Los seguidores de Tamerlán, Theridamas, Usuncasana y Tachelles, ahora reyes de Argel, de Marruecos y de Fez, han llegado a unirse con el tártaro, quien se apresta a luchar contra los reyes turcos. Tamerlán expresa su felicidad al verlos con su acostumbrada alusión a la mitología y con una expresión que nos recuerda a Spenser: (1)

"If all the crystal gates of Jove's high court
Were opened wide, and I might enter in
To see the state and majesty of heaven,
It could no more delight me than your sight."

(Two I, vi, 26-29)

Tenemos un ejemplo muy claro de la cultura renacentista de Marlowe en la descripción que hace Orcanes del infierno, en la que mezcla elementos griegos, cristianos y musulmanes. Los turcos han sido traicionados por el rey Segismundo, al que derrotan; el cristiano muere a consecuencia de

(1) En "Epithalamion" dice Spenser: "Open the temple gates unto my love/ Open them wide that she may enter in..."
ll. 204-205 - Oxford Anthology of English Literature,
p. 828

sus heridas y Orcanes lo imagina en el infierno,

"Now scalds his soul in the Tartarian streams
And feeds upon the baneful tree of hell,
That Zoacum, that fruit of bitterness,
That in the midst of fire is engrafted,
Yet flourisheth as Flora in her pride,
With apples like the heads of damned fiends.
The devils there, in chains of quenchless flame,
Shall lead his soul through Orcus' burning gulf,
From pain to pain, whose change shall never end.

(Two II, 111, 18-26)

Hay también una mezcla de elementos cristianos y paganos en la reacción de Tamerlán a la muerte de Zenócrata. Mientras la reina agoniza el tártaro imagina el cielo,

"Now walk the angels on the walls of heaven,
As sentinels to warn th'immortal souls
To entertain divine Zenocrate. (II, iv, 15-17)
The cherubins (sic) and holy seraphins,
That sing and play before the King of Kings,
Use all their voices and their instruments
To entertain divine Zenocrate. (II, iv, 26-29)

Cuando muere su reina, la cólera de Tamerlán se desata contra los dioses paganos:

"Raise cavalieres higher than the clouds,
And with the cannon break the frame of heaven,
Batter the shining palace of the sun,
And shiver all the starry firmament,
For amorous Jove hath snatched my love from hence,
Meaning to make her stately queen of heaven."

(Two II, iv, 103-108)

Una de las diferencias entre la segunda parte y la primera es que en la segunda se nos presenta un Tamerlán impotente. Lo es ante la muerte y también ante la cobardía de su hijo Califas. Durante la batalla contra los turcos éste había permanecido en su tienda jugando a las cartas. Al

darse cuenta de ello, el tártaro no puede contener su ira y lo acuchilla ante los ojos de sus otros hijos, de sus secuestrados y de los reyes prisioneros. Es notorio que ésta es la primera vez que vemos a Tamerlán cometer un asesinato en escena. Esta imagen visual muestra, más que la crueldad, la rabia de Tamerlán al darse cuenta de su impotencia para dominar la voluntad de su hijo. Puede matarlo, pero no puede hacer de él un guerrero. (Two, IV, 11)

Sus amenazas a los reyes cautivos sí revelan la crueldad del tártaro:

"I'll make ye roar, that earth may echo forth
The far-resounding torments ye sustain;
As when an herd of lusty Cimbrian bulls
Run mourning round about the females' miss,
And, stung with fury of their following,
Fill all the air with troublous bellowing." (1)

(Two, IV, 11, 111-116)

Viene después una escena que nos recuerda las palabras de Theridamas en la primera parte: "But when you see his actions top his speech..." (II, 111, 26) Aparece Tamerlán en un carro tirado por los reyes prisioneros, en lo que parece una metáfora hecha realidad. Se apresta a dirigirse a Babilonia y planea construir su palacio en Samarcanda, su ciudad natal; como siempre, se vale de alusiones mitológicas:

"I'll ride in golden armor like the sun,
And in my helm a triple plume shall spring,
Like to an almond-tree y-mounted high

(1) Este es uno de los ecos verbales de Spenser que encontramos en la obra de Marlowe. Comparemos con The Faerie Queene, Libro VIII, (xi)

"As great a noyse, as when in Cymbrian plaine
An herd of Bulles, whom kindly rage doth sting
Do for the milkie mothers want complaine,
And fill the fields with troublous bellowing."

Upon the lofty and celestial mount
Of ever-green Selinus, quaintly decked
With blooms more white than Erycina's brows,
Whose tender blossoms tremble every one
At every little breath that thorough heaven is blown."(1)

Torna a compararse con Júpiter,

"Then in my coach, like Saturn's royal son
Mounted his shining chariot gilt with fire,
And drawn with princely eagles through the path
Paved with bright crystal and echased with stars,
When all the gods stand gazing at his pomp,
So will I ride through Samarcanda streets..."

(Two, IV, iv, 115-130)

Una vez más resulta brutal el contraste entre la imagen visual y la imagen poética, entre el carro que describe Tamerlán en una poesía de gran belleza y el carro en el que la pronuncia, tirado por sus cautivos.

La crueldad de Tamerlán vuelve a manifestarse; el caso de Damasco se repite en Babilonia. El Gobernador no se rinde y pide clemencia demasiado tarde, por lo cual toda la población perece. Tamerlán manda quemar los libros del Corán y, repentinamente, siente un malestar; sin embargo, afirma, "Sickness and death can never conquer me." (Two, VI, i, 220)

Calapino, el hijo de Bayaceto, ha logrado reunir un poderoso ejército y está seguro de poder vengar a su padre;

(1) Comparemos este pasaje con The Faerie Queene, Book I, vii, 32-36:

"Like to an almond-tree y-mounted high
On top of green Selinis all alone,
With blossoms brave bedecked daintily;
Whose tender locks do tremble every one
At every little breath that under heaven is blown."

Creemos de interés incluir el comentario de T.S.Eliot sobre estos dos pasajes: "There had been no great blank verse before Marlowe; but there was the powerful presence of this great master of melody immediately precedent; and the combination produced results which could not be repeated." (T.S.Eliot, Selected Essays. Faber & Faber, Ltd. London, 1972, p. 120-121)

espera que a Tamerlán le ocurra lo que Cintia, la luna:

"...when the pride of Cynthia is at full,
She wanes again, and so shall his, I hope."

(Two V, ii, 46-47)

Mientras tanto, Tamerlán lucha con la muerte;
siempre desafiante, quiere combatir a los dioses, convencido
de que son ellos los que lo atormentan,

"...let us march against the powers of heaven
And set black streamers in the firmament
To signify the slaughter of the gods."

(Two V, iii, 48-50)

Aún al borde de la muerte, la presencia del gue-
rrero invencible ante las fuerzas de Calapino decide la de-
rrota de éste. Tamerlán confirma con este triunfo su ambi-
ción de ser más que un hombre; quiere ver en la muerte una
oportunidad de llegar a un trono más alto:

"In vain I strive and rail against those powers
That mean t'invest me in a higher throne,
As much too high for this disdainful earth."

(Two V, iii, 120-122)

Sin embargo, se duele de no poder seguir sus conquistas.
Recorre un mapa con todos los lugares que están bajo su do-
minio y los que le faltaba agregar para tener un imperio
"de Persépolis a México"; repetidas veces exclama, "And
shall I die and this unconquered?" Trata de convencerse de
que será inmortal en sus hijos,

"My flesh, divided in your precious shapes,
Shall still retain my spirit, though I die,
And live in all your seeds immortally."

(Two V, iii, 172-174)

La imagen final, con Amiras tomando las riendas del carro, es una premonición de su incapacidad para hacer vivir el imperio que soñara su padre. Tamerlán, hasta el último momento, usa un término de comparación tomado de la mitología e, irónicamente, presagia el fracaso de su hijo:

"The nature of thy chariot will not bear
A guide of baser temper than myself,
More than heaven's coach the pride of Phaëton."

(Two V, 111, 242-244)

Creemos que aunque Marlowe dió un paso adelante en esta obra al valerse de imágenes emblemáticas, su poesía está demasiado influida por la narrativa y adolece de un exceso de retórica. Las imágenes nos parecen adecuadas para subrayar lo inabarcable de la ambición de Tamerlán, su fuerza invencible, el marco cósmico de la obra, pero el usarlas de continuo va en detrimento de la acción dramática. Consideramos pertinente un comentario de T.S. Eliot a este respecto; el poeta y crítico, al explicar los problemas que presenta el teatro poético, ofrece el ejemplo de Tamburlaine:

"The poet writing for the theatre may, as I have found, make two mistakes: that of assigning to a personage lines of poetry not suitable to be spoken by that personage, and that of assigning lines which, however suitable to the personages yet fail to forward the action of the play. There are, in some of the minor Elizabethan dramatists, passages of magnificent poetry which are in both respects out of place - fine enough to preserve the play for ever as literature, but yet as inappropriate as to prevent the play from being a dramatic masterpiece. The best known instances occur in Marlowe's Tamburlaine." (1)

(1) T.S. Eliot, On Poetry and Poets, Faber & Faber Ltd. London, Great Britain, 1969. (Del capítulo "The Three Voices of Poetry", p. 93)

A pesar de ello, no debemos olvidar que la "magnífica poesía" y lo espectacular de la obra dieron por resultado un éxito tal, que Marlowe se vió obligado a escribir la segunda parte de Tamburlaine. Lo extraordinario es que, después de ello, tuviera la inquietud de buscar otros caminos, que no siguiera el que ya le había asegurado el éxito. El dramaturgo se lanza a experimentos en la forma dramática y deja de usar imágenes con la profusión con que lo hace en Tamburlaine. También se alejará bastante de los términos de comparación que dominan en las dos partes de ésta, su primera obra dramática escrita para el gran público de los teatros de Londres.

THE JEW OF MALTA

En las hojas donde clasificué las citas de Marlowe se aprecia un cambio evidente después de Tamburlaine. No sólo disminuye el número de imágenes en general, sino que sobre todo disminuyen las que se refieren a la mitología, a fenómenos impresionantes de la naturaleza; las imágenes parecen menos librescas y menos elaboradas. El cambio de Tamburlaine a The Jew of Malta es tan brusco, que muchos críticos se rehusan a aceptar que The Jew of Malta haya sido la obra que Marlowe escribiera después de Tamburlaine. Si recordamos que la imagen no debe ser un ornato superfluo, sino que forma parte de un todo, que debe reflejar el ambiente de la obra, la naturaleza del personaje, la forma dramática, ¿cómo esperar que un gran poeta se valiera de imágenes semejantes para dos obras tan diferentes? Tamburlaine tiene un escenario grandioso; parece abarcar, no sólo el mundo conocido, sino también los imperios divinos, del Olimpo al Hades.

"...Jove himself will stretch his hand from heaven
To ward the blow and shield me safe from harm..."

(One I, ii, 179-180)

"Then in my couch, like Saturn's royal son
Mounted his shining chariot gilt with fire..."

(Two, IV, iv, 125-126)

"Millions of souls sit on the banks of Styx,
Waiting the back-return of Charon's boat;
Hell and Elysium swarm with ghosts of men
That I have sent from sundry foughten fields."

(One, V, ii, 400-404)

Malta es una isla "Strong countermeured with other petty isles". Ya no es el bastión de la cristiandad contra los embates del Islam. Acuden a ella judíos, turcos y cristianos impulsados únicamente por el deseo de oro. Barrabás, el protagonista, sueña con poseer "infinite riches in a little room". Tanto Tamerlán como Barrabás se caracterizan por una ambición desmedida; el primero la satisface conquistando un reino tras otro; el segundo esperando en la isla a que vayan llegando las naves que transportan sus riquezas.

Marlowe no podía usar el mismo tipo de imágenes para personajes y mundos tan distintos. A esto debemos añadir que la forma dramática también es diferente. En el título de Tamburlaine en la edición de 1590 recordamos que se especifica que está "Deuided into two Tragicall Discourses", lo cual es una indicación de la importancia que tiene la poesía en la obra. The Jew of Malta se presenta en la edición de 1633 como The Famous Trageoy of the Rich Jew of Malta, pero la obra carece de la dignidad de la tragedia, como lo demuestra (entre otros aspectos de la obra) el estudio de las imágenes. Por ello parece más adecuada la clasificación que hace T.S.Eliot de la misma al considerarla como una "farsa"; añade este autor que sólo así resulta inteligible. (1) Las imágenes apoyan este punto de vista; si en Tamburlaine tenemos como términos de comparación a los dioses, subrayando así la ambición sobrehumana del conquistador tártaro, en The Jew of Malta las imágenes van dibujando un personaje ruin, astuto y grotesco.

Las pocas alusiones a la mitología o a los clásicos que encontramos en esta obra resultan irónicas, como cuando dice Barrabás:

(1) T.S.Eliot, Selected Essays, p. 123

"I have no charge, nor many children,
But one sole daughter, whom I hold as dear
As Agamemnon did his Iphigen."

(I, 1, 134-136)

Si recordamos que Agamenón dispuso el sacrificio de Ifigenia, vemos una premonición irónica de la muerte de Abigail, envenenada por su padre. Este, al preparar el veneno hace una serie de conjuros, invocando a personajes históricos y mitológicos.

Barrabás también se muestra irónico en su relación con su hija al tratar de atraer a Ludovico, el hijo del Gobernador. (a quien intenta perder)hablándole de un diamante; en realidad el judío se está refiriendo a Abigail. Pregunta el joven: "How shows it by night?" a lo que contesta Barrabás: "Outshines Cynthia's rays." Añade irónicamente en un aparte: "You'll like it better far 'a nights than days."

(II, 111, 64)

Ithamoras también se refiere a la mitología en un trozo lírico que recuerda al pastor apasionado. El encanto de la poesía se desvanece en labios del repugnante moro, quien se dirige a Bellamira, la mujercuela que lo explota:

"I'll be Adonis; thou shalt be Love's queen.
The meads, the orchards, and the primrose lanes,
Instead of sedge and reed, bear sugar canes.
Thou in those groves, by Dis above,
Shalt live with me, and be my love."

(IV, 1v, 90-94)

Como para subrayar la incongruencia de los versos con el personaje que los recita, Marlowe le hace decir "by Dis above". (Dis es otro nombre de Plutón, el dios del Hades; Ithamoras revela su ignorancia colocándolo "arriba".)

El único caso en que se usa una imagen mitológica en forma convencional es en la comparación que hace D. Matías

al saber que Abigail ha ingresado al convento:

"The sweetest flower in Cytherea's field,
Cropped from the pleasures of the fruitful earth
And strangely metamorphosed nun."

(I, 11, 377-379)

El egoísmo inhumano de Barrabás se revela en una hipérbole: "For, so I live, perish may all the world". (V, v, 10) pero, además, el judío es un personaje-símbolo; es la encarnación caricaturesca de lo que el pueblo imaginaba en los judíos. (Decimos "imaginaba", pues en esa época prácticamente no había judíos en Inglaterra). (1)

Marlowe nos informa en el Prólogo que Barrabás es un seguidor de Maquiavelo, aprovechando así la fantasía que este nombre despertaba. Todos citaban "máximas" de Maquiavelo fuera de contexto, deformadas, y son esas "máximas", que se habían hecho tan populares, las que contribuyeron de manera definitiva a la creación del "villano maquiavélico", típico del teatro isabelino. En The Jew of Malta parece que Marlowe, en vez de presentar a su público el "espejo trágico" al que se refiere en el Prólogo de Tamburlaine, se hubiera valido de un espejo cóncavo, como el que usara Valle-Inclán para producir sus esperpentos.

Marlowe subraya el carácter inhumano de Barrabás, su ruindad y la del mundo en que vive, usando imágenes de animales en número sólo comparable con el que usa en Edward II.

(1) Harry Levin, en su obra que hemos citado, dice: "the Jews were officially banished from England between the reign of Edward I and the protectorate of Oliver Cromwell", p. 84. F.S.Boas, en Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study, rev. ed. Oxford 1953, dice que Alvaro Méndez, pariente de Miques (una de las posibles fuentes de Marlowe para The Jew of Malta y cuñado de Rodrigo López) había enviado judíos a Inglaterra en misiones pro-Turquía en los dieciocho meses que antecidieron a la muerte de Marlowe. (P. 132)

En algunos casos estas imágenes indican desprecio; Ithamoras llama a los frailes codiciosos "religious caterpillars". (IV, i, 20). El mismo moro, al quedar preparado el veneno para las monjas, dice: "Here's a drench to poison a whole stable of Flanders mares". (III, iv, 107) También Ithamoras, al referirse a su amo Barrabás lo compara con animales; al hablar del tesoro del judío, explica a Bellazira: "...he hides and buries it up [the treasure] as partridges do their eggs, under the earth." (IV, iv, 55). Al hacer burla del juicio Ithamoras revela una verdad: así como las perdices entierran sus huevos, que encierran nuevas vidas, para Barrabás la única vida está en su tesoro. Cuando el moro envía a Pilia Borza a exigir dinero a Barrabás, amenazándolo con publicar sus crímenes si no lo hace, con sarcasmo pregunta a su enviado que regresa con la suma pedida: "But came it freely? Did the cow give down her milk freely?" (IV, iv, 98) comparando nuevamente el tesoro con algo vital.

Otras imágenes de animales delinear alguna característica del personaje, como la hipocresía o el poder de disimulo. Dice Barrabás:

"We Jews can fawn like spaniels when we please,
And when we grin, we bite; yet are our looks
As innocent and harmless as a lamb's."

(II, iii, 20-22)

Añade que aprendió en Florencia a

"Heave up my shoulders when they call me dog,
And duck as low as any barefoot friar,
Hoping to see them starve upon a stall."

(II, iii, 24-26)

Implícitamente, Barrabás se compara con un perro de presa; al anunciarle Ithamoras que se acercan los frailes, dice el judío, "I smelt 'em ere they came." (IV, i, 22)

Otras únicamente sirven de término de comparación para el color negro. (En esta obra es notable la ausencia de color). Marlowe usa símiles como "like a hog's cheek new singed" (II, III, 42) para describir el color del moro; "muschatoes like a raven's wing" (IV, IV, 26) es el término de comparación que encuentra Ithamoras para los mostachos de Pilia Borza.

Barrabás se compara dos veces con el cuervo (ave que se alimenta de carroña); en la primera ocasión, cuando, angustiado y resentido por la pérdida de sus bienes, espera ansiosamente a Abigail, quien ha fingido deseos de ser monja para buscar el tesoro en la casa de su padre, ya que les ha sido confiscada y convertida en convento. Barrabás, en la oscuridad, dice:

"Thus, like the sad presaging raven that tolls
The sick man's passport in her hollow beak,
And in the shadow of the silent night
Doth shake contagion from her sable wings,
Vexed and tormented runs poor Barrabas
With fatal curses toward these Christians."
(II, I, 1-6)

Después de recibir el tesoro de manos de su hija, invoca al sol y nuevamente se compara con el cuervo:

"Now, Phoebus, ope the eyelids of the day,
And for the raven wake the morning lark,
That I may hover with her in the air,
Singing o'er these as she does o'er her young,
'Hermoso placer de los dineros'. "

(II, I, 60-64)

En esta obra encontramos varias referencias a la Biblia, siempre irónicas, lo que va muy de acuerdo con el carácter maquiavélico del judío. (Recordemos que Maquiavelo, en el Prólogo, afirma que la religión es "a childish toy").

Barrabás calcula satisfecho el monto de las riquezas que están a punto de llegar a su poder y afirma:

"These are the blessings promised to the Jews,
And herein was old Abram's happiness.
What more may heaven do for earthly man
Than thus to pour out plenty in their laps,
Ripping the bowels of the earth for them,
Making the sea their servants, and the winds
To drive their substance with successful blasts?"

(I, 1, 103-109)

o sea, que la naturaleza está al servicio del hombre para que éste acumule riquezas y en esto consiste la bendición prometida al pueblo judío.

Más adelante, Barrabás compara sus pérdidas con las de Job como si se tratara de la contabilidad de dos empresas, refiriéndose únicamente al monto de lo que le ha sido arrebatado a él, mucho mayor que lo que dice la Biblia respecto a los bienes del paciente Job. Después de enumerar los animales que Job perdiera, Barrabás dice:

"But for every one of those,
Had they been valued at indifferent rate,
I had at home and in mine argosy
And other ships that came from Egypt last,
As much as would have bought his beasts and him
And yet have kept enough to live upon."

(I, 11, 186-191)

Barrabás invoca al Señor en términos bíblicos para que ayude a Abigail a encontrar su tesoro. (II, 1, 12 y stes.) Se jacta de que vuelve a ser tan rico como antes de que el Gobernador Fernese confiscara sus bienes y planea vengarse, pues, dice,

"I am not of the tribe of Levi, I,
That can so soon forget an injury."

(II, 111, 18-19)

Hace referencia a palabras de Cristo, pero distorsionándolas: "Now will I show myself to have more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool." (II, iii, 36). Es, prácticamente, una parodia blasfema del consejo de Cristo a sus apóstoles: "Sed, pues, prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas." (Mateo, 10:16)

El judío usa a su hija como instrumento para crear una rivalidad entre D. Matías y Ludovico, el hijo del Gobernador. Exhorta a Abigail a ser amable con Ludovico y le dice: "Use him as if he were a -Philistine." (II, iii, 225) (1) Expresa la certeza de que D. Matías y Ludovico morirán como resultado de su estratagema haciendo una comparación incongruente:

"As sure as heaven rained manna for the Jews,
So sure shall he ~~Lodowick~~ and Don Mathias die."
(II, iii, 245-246)

Su odio a Ludovico lo expresa asimismo con comparaciones tomadas de la Biblia:

"This offspring of Cain, this Jebusite
That never tasted of the Passover,
Nor e'er shall see the land of Canaan,
Nor our Messiah that is yet to come,
This gentle maggot -Lodowick, I mean-
Must be deluded."

(II, iii, 298-302)

Al saber que Abigail ha entrado al convento (esta vez sinceramente decidida a abrazar el cristianismo) pues la ha horrorizado la muerte de su amado D. Matías, el judío exclama:

(1) Hay ironía en esta recomendación de Barrabás, pues puede entenderse como que Abigail trate a Ludovico como enemigo, o también como una referencia indirecta a la traición de Dalila, aunque en ese caso ella era la filistea.

"Ne'er shall she live to inherit aught of mine,
Be blessed of me, nor come within my gates,
But perish underneath my bitter curse,
Like Cain by Adam, for his brother's death".

(III, iv, 27-30)

Resulta irónico que Barrabás maldiga a Abigail con la maldición de Cain, cuando es él quien ha provocado la muerte de los dos jóvenes.

El afán del judío de acumular bienes, de recogerlos en su provecho, se refleja en las imágenes de frutos, de cosechas; pensando en los cristianos, Barrabás dice:

"For I can see no fruits in all their faith,
But malice, falsehood, and excessive pride."

(I, i, 114-115)

En un diálogo con Ludovico se queja de que hayan convertido su casa en convento. Ludovico trata de consolarlo: "No doubt your soul shall reap the fruit of it." A lo que el judío contesta, "Ay, but my lord, the harvest is far off." (II, iii, 77-78) En un aparte, un poco después, dice que ve a las monjas,

"...through a burning zeal-
Hoping ere long to set the house afire,
For though they do a while increase and multiply,
I'll have a saying to that nunnery."

(II, iii, 86-88)

En otro aparte había dicho que las monjas "do no man good." Después, dirigiéndose a Ludovico, hace un comentario que también resulta irónico:

"And seeing they [the nuns] are not idle, but still doing,
'Tis likely they in time may reap some fruit-
I mean in fulness of perfection."

(II, iii, 81-84)

La imagen grotesca de Barrabás tiene también rasgos de astucia, de valor y firmeza. La seguridad en sí mismo

se revela cuando, al compararse con los demás habitantes de la isla, dice:

"Barabas is born to better chance
And framed of finer mold than common men."

(I, ii, 219-220)

Su importante posición entre los judíos de Malta se subraya con la imagen despectiva que usa Barrabás para preguntar a sus correligionarios por qué acuden a él, "Why flock you thus in multitudes?" (I, i, 143). Su resistencia indomable, su voluntad de lucha, se manifiesta cuando ha sido desposeído de sus bienes y apostrofa al cielo, a los astros:

"...knowing me impatient in distress,
Think me so mad as I will hang myself..."

(I, ii, 262-263)

Por el contrario, afirma:

"...I will live; nor loathe I this my life;
And since you leave me in the ocean thus
To sink or swim, and put me to my shifts,
I'll rouse my senses and awake myself."

(I, ii, 266-269)

Sin embargo, domina la imagen del judío maquiavélico; sólo un judío maquiavélico podía expresarse como lo hace Barrabás al oír que doblan las campanas por la muerte de Abigail y las monjas:

"How sweet the bells ring now the nuns are dead,
That sound at other times like tinkers' pans."

(IV, i, 2-3)

A pesar de la figura grotesca de Barrabás, no podríamos calificar The Jew of Malta simplemente como una obra antisemítica. La crítica de Marlowe se extiende a turcos y cristianos; como el judío, lo único que mueve a todos es el afán de riqueza. El mundo de la obra queda perfectamente

expresado en una metáfora en la respuesta del Bajá al Gobernador Ferneze, quien pregunta qué viento lo ha llevado a la isla. El Bajá contesta, "The wind that bloweth all the world besides, /Desire of gold." (III, v, 2-4) Judíos, turcos y cristianos viven en un mundo semejante al de Volpone, en la obra de Ben Jonson; ambos dramaturgos presentan una sociedad corrupta, a la que sólo mueve el oro; Jonson en una comedia y Marlowe en una farsa a la que podríamos añadir el calificativo de "trágica". Hay una diferencia importante, además del género dramático; en la obra de Jonson, Volpone y Mosca reciben su castigo; en la de Marlowe, Barrabás y el moro también, pero Marlowe es más irónico al presentar a Ferneze, cuyo triunfo es una burla a la justicia poética que, hasta entonces, había informado al teatro. Barrabás es una caricatura del verdadero maquiavélico: el político sagaz, oportunista y amoral que lo derrota. Ferneze aparece como esos discípulos ocultos a los que se refiere Maquiavelo en el Prólogo:

"Though some speak openly against my books,
Yet will they read me...."

(Prologue, 10-11)

En realidad Barrabás no puede resignarse a vivir sin amor o amistad; cuando pierde a su hija íntima con Ithamoras. Al ser traicionado por éste, no le basta ser Gobernador de Malta con el poder que su puesto le confiere; desea dinero, sí, pero también amigos,

"For he that liveth in authority,
And neither gets him friends nor fills his bags,
Lives like the ass that Aesop speaketh of."

(V, ii, 38-40)

Barrabás olvida la "máxima" de Maquiavelo de que es preferible ser temido que amado y confía en Ferneze; éste, como dijimos, es un discípulo oculto del florentino y traiciona al

judío. La obra termina con una indignante muestra de hipocresía de Ferneze; después de aprovecharse de la confianza de Barrabás para perderlo, expresa con una hipérbole la seguridad de su posición y exhorta a sus seguidores a dar gracias al cielo:

"As sooner shall they [the Turks] drink the ocean dry
Than conquer Malta or endanger us.
So, march away, and let due praise be given
Neither to fate nor fortune, but to heaven."

(V, v, 121-124)

Esta actitud confirma lo que el judío había dicho a su hija:

"A counterfeit profession is better
Than unseen hypocrisy."

(I, ii, 292-293)

T H E M A S S A C R E A T P A R I S

The Massacre at Paris es la obra más limitada de Marlowe, quizá, entre otras razones, porque la ambición del protagonista también tiene límites; no es como la de Tamerlán o la del judío de Malta, incommensurable. Así se establece desde un principio, en el monólogo del Duque de Guisa en la segunda escena de la obra; en él revela sus pensamientos más íntimos siguiendo una fórmula dramática establecida. A pesar de que afirma, "That I like best that flies beyond my reach" (ii, 41) inmediatamente después, en una curiosa metáfora, revela una ambición concreta:

"Set me to scale the high pyramids
And thereon set the diadem of France;
I'll either rend it with my nails to naught
Or mount the top with my aspiring wings,
Although my downfall be the deepest hell."

(ii, 42-47)

¡Destruir la pirámide o volar hasta su cima, sin importar el riesgo de caer en el infierno más profundo! Y esto...¿para qué? Lo que se encuentra en la cima es algo muy concreto y que se antoja desproporcionado al esfuerzo y al riesgo: la corona de Francis. Quizá la explicación nos la ofrezca otra afirmación anterior del duque: "...peril is the chiefest way to happiness". (ii, 38) Para Guisa el atractivo parece estar en el esfuerzo, la intriga, la lucha a la que se entrega por entero:

"For this, this head, this heart, this hand, and sword
Contrives, imagines, and fully executes
Matters of import aimed at by many,
Yet understood by none."

(ii, 52-55)

Este aristócrata ambicioso e intrigante es, además, maquiavélico. Se jacta de la ayuda que recibe de España y del Papa y luego afirma:

"My policy hath framed religion.
Religion! O Diabole!
Fie, I am ashamed, however that I seem,
To think a word of such a simple sound
Of so great a matter should be made the ground."

(ii, 65-69)

Este tono despectivo al hablar de la religión va muy de acuerdo con la expresión del propio Maquiavelo en el Prólogo a The Jew of Malta, "I count religion but a childish toy". Además, seguramente el público recordaría que al iniciar ese Prólogo, el famoso florentino da a entender al auditorio que su espíritu había encarnado en el Duque de Guisa:

"Albeit the world think Machiavel is dead,
Yet was his soul but flown beyond the Alps,
And, now the Guise is dead, is come from France..."

(The Jew of Malta,
Prolog. 1-3)

El Duque de Guisa posee las características que debe tener el príncipe, según Maquiavelo: la fiereza del león y la astucia de la zorra. (1) El valor de Guisa se cifra en un orgullo aristocrático que se revela desde el principio de la obra:

"What glory is there in a common good
That hangs for every peasant to achieve?"

(ii, 40-41)

(1) Nicolás Maquiavelo, El Príncipe - Colección Austral - España Calpe Argentina - Buenos Aires, 1943 (Cuarta edición). "los que él [el príncipe] debe imitar son la zorra y el león enteramente juntos. El ejemplo del león no basta, porque este animal no se preserva de los lazos, y la zorra sola no es más suficiente, porque ella no puede librarse de los lobos. Es necesario pues, ser zorra para conocer los lazos y león para espantar los lobos." (p. 89)

Marlowe no elige como término de comparación para el Duque de Guisa alguno de los dioses, como para Tamerlán, sino un personaje histórico, adecuado, tanto para el orgullo del protagonista, como para sus designios de apoderarse del trono. El personaje en cuestión es nada menos que Julio César, a quien Maquiavelo alude en el Prólogo a The Jew of Malta, justificando la fuerza y no el derecho:

"Many will talk of title to a crown;
What right had Caesar to the empery?"

(The Jew of Malta,
Prolog. 18-19)

El símil, en The Massacre se va haciendo más audaz conforme avanza la obra. Lo encontramos por primera vez en el monólogo del duque:

"As Caesar to his soldiers, so say I:
Those that hate me will I learn to loathe."
(II, 100-101)

Más adelante, vuelve a este término de comparación cuando imagina su triunfo sobre el rey Enrique III,

"As ancient Romans o'er their captive lords,
So will I triumph o'er this wanton king,
And he shall follow my proud chariot's wheels."
(xx, 52-54)

Guisa se compara nuevamente con César al ser advertido de que asesinos pagados por el rey Enrique lo esperan en la habitación contigua. Responde con altanería,

"Yet Caesar shall go forth.
Let mean conceits and baser men fear death.
Tut, they are peasants; I am Duke of Guise..."

(xx, 67-69)

El mismo duque se refiere a su astucia comparándose con un jugador que tiene todas las cartas en la mano:

"Then, Guise,
Since thou hast all the cards within thy hands,
To shuffle or cut, take this as surest thing,
That, right or wrong, thou deal thyself a king."

(ii, 88-91)

Enrique de Navarra subraya la crueldad y la astucia de Guisa:

"...Guise so frowns at us
And beats his brains to catch us in his trap,
Which he hath pitched within his deadly toil."

(i, 51-54)

La reina madre, Catalina de Médicis, aliada y admiradora de Guise, usa términos muy semejantes:

"Now have we got the fatal stragglng deer
Within the compass of a deadly toil."

(iv, 2-3)

En esta obra Marlowe se enfrenta a un problema que no se le había presentado en las anteriores. En Tamburlaine no ofrece un juicio moral sobre el protagonista; además, los enemigos del tártaro son tan crueles y sanguinarios como él. En The Jew of Malta el judío es un villano, pero sus enemigos son igualmente ruines. En The Massacre at Paris Guisa es un villano; sus enemigos, el rey Carlos y después el rey Enrique son ambos débiles e incapaces de despertar admiración. Pero aquí hay otro personaje, Enrique de Navarra, el más ilustre jefe de los hugonotes, que debe ofrecer un contraste con Guisa y aparecer como representante del bien. Marlowe no resuelve este problema airoosamente, como veremos.

El dramaturgo contrapone la sinceridad de Navarra que lucha por su religión, con la hipocresía del duque, quien se vale de la religión para alcanzar el poder. Al principio de la obra es Navarra quien menciona a Guisa por primera vez; para derrotar al duque parece que en lo que confía no es en su propio valor, sino en que el rey y la reina madre están

ahora de su parte, pues Navarra acaba de contraer matrimonio con Margarita de Valois, hermana del rey Carlos IX de Francia. Navarra dice a sus seguidores,

"Now Guise may storm, but do us little hurt,
Having the King, Queen-Mother on our sides,
To stop the malice of his envious heart
That seeks to murder all the Protestants."

(i, 28-31)

Navarra, después de comparar a Guisa con un cazador que pone una trampa, (i, 53-54) añade:

"Come, my lords, let's go to the church and pray
That God may still defend the right of France
And make His gospel flourish in this land."

(i, 55-57)

Aunque resulta evidente su preocupación por la religión, Navarra confía en el rey y la reina madre, así como en la ayuda de Dios, pero una metáfora tan trillada como "make His gospel flourish" resta fuerza a su parlamento. Además, en esta ocasión, no habla de su valor personal, no expresa tampoco confianza en sus propios méritos.

En contraste, Guisa piensa en el daño que causa la herejía en Europa y especialmente en Francia,

"Navarre?...
... such a petty king,
That, with a rabblement of his heretics,
Blinds Europe's eyes and troubleth our estate."

(ii, 93-96)

Se lleva la mano a la espada, pero añade inmediatamente

"But first let's follow those in France
That hinder our possession to the crown."

(ii, 98-99)

De ahí pasa a imaginarse en el trono; ansía

"A royal seat, a scepter, and a crown,
That those which do behold, they may become
As men that stand and gaze against the sun."

(II, 106-108)

A pesar de que al principio de la obra, como dijimos, Navarra habla de Guisa como de alguien peligroso, hace más tarde una referencia muy clara a la cobardía del duque:

"But he [the Guise] doth lurk within his drowsy couch
And makes his footstool on security."

(xv, 40-41)

Cuando Navarra habla de su propio valor el símil que usa no tiene tanta eficacia como el que empleara Guisa con el mismo objeto; recordemos que el término de comparación usado por el duque es César; Navarra emplea, en cambio, una imagen de la naturaleza que, si bien es muy original, tiene menos fuerza:

"The power of vengeance now encamps itself
Upon the haughty mountains of my breast,
Plays with her gory colors of revenge,
Whom I respect as leaves of boasting green,
That change their color when the winter comes,
When I shall vaunt as victor in revenge."

(xv, 20-25)

Si nos atenemos a los parlamentos resulta poco convincente Navarra, tanto cuando habla de la cobardía de Guisa como de su propio valor. Lo que neutraliza el efecto de la poesía que pone Marlowe en labios de Guisa es la acción en escena. Siempre vemos a Guisa asesinando hugonotes indefensos, nunca en una lucha que no sea desigual. Sin embargo, enfrenta la muerte con valor y dignidad.

Marlowe rebaja a Guisa al revelar que la ambición personal es el verdadero móvil de sus acciones; además lo ridiculiza al presentarlo como marido burlado. La Duquesa de Guisa escribe a Mugeroun, uno de los favoritos del rey Enrique III; al hacerlo emplea una de las dos únicas alusiones

a la mitología que encontramos en la obra:

"O, would to God this quill that here doth write
Had late been plucked from out fair Cupid's wing,
That it might print these lines within his Mugeroun's
heart."

(xiv, 10-12)

Al descubrir la carta el Duque, que había comparado su futura gloria con el brillo del sol, exclama indignado:

"Is Guise's glory but a cloudy mist
In sight and judgment of thy lustful eye?"

(xiv, 29-30)

El Duque de Guisa manda asesinar a Mugeroun y en su exclamación ante el cadáver de su rival encontramos una referencia a fenómenos celestes:

"Thus fall, imperfect exhalation
Which our great sun of France could not effect,
A fiery meteor in the firmament."

(xviii, 17-19)

La atmósfera de la obra es sombría y se hacen frecuentes alusiones al fuego. Curiosamente, la primera metáfora en la que encontramos este elemento se refiere al amor. Al comenzar la obra, se acaba de celebrar el matrimonio de Enrique de Navarra con Margarita de Valois, hermana del católico rey Carlos IX de Francia. Este se dirige a Navarra y hace votos por la firmeza de su unión; termina diciendo,

"And that the native spark of princely love
That kindled first this motion in our hearts
May still be fuelled in our progeny."

(i, 6-8)

En contraste, para Guisa el fuego en el altar de Himeneo es una premonición de aquél que teñirá la noche con los tintes del infierno:

"If ever Hymen loured at marriage rites
And had his altars decked with dusky lights,
If ever sun stained heaven with bloody clouds
And made it look with terror on the world,
If ever day were turned to ugly night
And night made semblance of the hue of hell,
This day, this hour, this fatal night
Shall fully show the fury of them all."

(11, 1-8)

Estas son las primeras palabras que pronuncia Guisa en la obra, antes de enviar unos guantes envenenados a la reina madre de Navarra, y que serán causa de su muerte. Inmediatamente después ordena el asesinato del almirante Coligny e inicia el monólogo con otra alusión al fuego, que en esta ocasión simboliza las pasiones del duque:

"Now, Guise, begins (sic) those deep-engendered thoughts
To burst abroad those never-dying flames
Which cannot be extinguished but by blood."

(11, 33-35)

La noche de San Bartolomé efectivamente se tinte con los colores del infierno, por lo que Guisa ordena la suspensión de la matanza en los siguientes términos:

"And now stay
That bell that to the devil's matins rings."

(viii, 86-87)

El fuego es también odio, y éste es alimentado por la burla que hace el rey Enrique III de la infidelidad de la Duquesa. Así lo explica Guisa después del asesinato de Mugeroun. Se dirige imaginariamente al rey Enrique:

"Fondly hast thou incensed the Guise's soul,
That of itself was hot enough to work
Thy just digestion with extreame shame."

(xviii, 23-25)

De esta manera, a la ambición al trono une Guisa una venganza personal en su lucha contra el rey. Pero además de estos motivos, las guerras de religión propician una

actitud fanática en ambos bandos. Marlowe subraya este fanatismo por medio de exageraciones en la palabra y en la acción. Presenciamos más de veinte asesinatos en escena; la repetición tan sostenida de los actos de violencia hace que pierdan fuerza dramática. Las expresiones hiperbólicas de los personajes llegan al ridículo y son una de las causas de que esta obra sea la menos lograda de Marlowe. Basten unos cuantos ejemplos: Los asesinos del almirante Coligny, uno de los hugonotes más distinguidos, creen que su cadáver puede infectar hasta el fuego y el aire,

"...His body will infect the fire, and the fire the air, and so we shall be poisoned with him." (x, 2-4). Catalina de Médicis, reina madre de Francia, ve el cadáver del Almirante colgado de un árbol y dice al Duque de Guisa:

"Believe me, Guise, he becomes the place so well
As I could long ere this have wished him there."

(x, 14-15)

Guisa anuncia a la reina madre que va a dar muerte a más de cien hugonotes que se reúnen en un bosque para observar sus prácticas religiosas. La reina lo anima a hacerlo cuanto antes:

"Be gone,
Delay no time, sweet Guise", a lo que éste responde,
"Madam, I go as whirlwinds rage before a storm." (x, 28-30)

La reina madre ha envenenado a su hijo Carlos IX y asegura que hará lo mismo con su otro hijo, Enrique III si éste se niega a seguir la política que ella imponga,

"Tush, all shall die unless I have my will,
For while she lives, Catherine will be queen!"

(xiii, 66-67)

Enrique III ha ordenado el asesinato del Duque de Guisa; ante el cadáver, exclama:

"Ah, this sweet sight is physic to my soul."

(ix, 92)

A su vez, el rey Enrique es apuñaleado por un fraile; cuando aún tiene esperanzas de sobrevivir a la herida envía un mensaje a la reina Isabel de Inglaterra, en el que aparece nuevamente el fuego como símbolo de destrucción:

"Tell her, for all this, that I hope to live,
Which if I do, the papal monarch goes
To wrack, and antichristian kingdom falls.
These bloody hands shall tear his triple crown
And fire accursèd Rome about his ears.
I'll fire his crazed buildings and enforce
The papal towers to kiss the lowly earth."

(xxiii, 56-62)

Cuando el rey Enrique sabe que va a morir, pues su médico descubre que el puñal estaba envenenado, se dirige a su favorito Epernoun:

"Henry, thy king, wipes off these childish tears
And bids thee whet thy sword on Sixtus' bones,
That it may keenly slice the Catholics."

(xxiii, 95-97)

Hay exageración también en la presentación del protagonista; el Duque de Guisa reúne en su persona todo lo que podía ser odiado y temido por el público de Marlowe. En una época en que el sentimiento anti-católico en Inglaterra estuvo quizá más acentuado y extendido que nunca, el dramaturgo pone en escena no sólo al instigador de la matanza de San Bartolomé, sino también al del ataque de la Armada Española, al enemigo maquiavélico que fomenta las conspiraciones contra la reina de Inglaterra que se "incuban" en los seminarios ingleses establecidos en Francia:

"Did he not draw a sort of English priests
From Douai to the seminary of Rheims,
To hatch fort treason 'gainst their natural queen?"

(xx, 102-104)

A Guisa lo sostienen el Papa y el rey de España, los peores enemigos de Inglaterra, y Guisa se jacta de ello:

"...the Pope will sell his triple crown,
Ay, and the Catholic Philip, king of Spain,
Ere I shall want, will cause his Indians
To rip the golden bowels of America."

(xviii, 62-65)

A pesar de todo lo que lo hace odioso al público, Guisa posee la cualidad que Marlowe admira sobre todas: la ambición. Por ello, el personaje del duque domina la obra. Ya lo indica el título completo de la misma: The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise. Su muerte es la más importante en la obra; sus amigos pierden todo apoyo; así lo expresa su hermano, el Duque Dumaine:

"Sweet duke of Guise, our prop to lean upon,
Now thou art dead, here is no stay for us."

(xxii, 4-5)

Sus enemigos comparan su muerte con la caída de un astro. Así lo considera Cossin, el jefe de la guardia real, quien ha preparado la celada para darle muerte:

"Now falls the star whose influence governs France,
Whose light was deadly to the Protestants.
Now must he fall and perish in his height."

(xx, 14-16)

En cuanto a Enrique de Navarra, el personaje que debe hacer contraste con Guisa, termina la obra jurando vengar la muerte del rey Enrique III:

"...I vow for to revenge his death
As Rome and all those popish prelates there
Shall curse the time that e'er Navarre was king
And ruled in France by Henry's fatal death."

(xxiii, 106-109)

Este final pronto resultaría irónico; unos cuantos meses después del estreno de la obra, en julio de 1593, Enrique de Navarra se convirtió al catolicismo -por lo menos oficialmente.

Como vemos, The Massacre at Paris es una obra en blanco y negro; los protestantes son todos buenos y los católicos todos malos. Es un planteamiento demasiado simplista y ajeno al arte de Marlowe. Al dejarse llevar por un afán propagandístico, el dramaturgo adopta una posición que podemos describir con la metáfora que aplica Virginia Woolf a ciertos escritores políticos de su tiempo; nos dice que tienen una visión tan distorsionada de la sociedad, como la tendrías alguien que contemplase un panorama desde una torre inclinada: "...they look either up, or down, or sidelong." (1)

(1) Bernard Blackstone, Virginia Woolf - Writers and their Work, No. 33. Published for the British Council by Longmans, Green & Co., Great Britain, 1969, p. 22

E D W A R D I I

Para poder estudiar las imágenes que usa Marlowe en Edward II creemos conveniente dividir la obra en dos partes. La primera comprende la llegada de Gaveston, el favorito del rey Eduardo II y el disgusto que esto causa a los nobles, quienes logran obligar al rey a enviarlo desterrado a Irlanda. Después, el regreso de Gaveston gracias a las súplicas de la reina, a quien su esposo ha amenazado con no volver a verla si no consigue que los nobles revoquen la orden de exilio de su favorito. La altanería de Gaveston y la irresponsabilidad del rey provocan la rebelión de los barones. Eduardo II triunfa en la batalla, pero Gaveston muere asesinado por Warwick. Lancaster y Warwick son decapitados; Mortimer es enviado prisionero a la Torre y la reina parte a Francia. El rey sustituye a Gaveston con Spencer, su nuevo favorito.

La segunda parte comienza con la reina en Francia; sus gestiones ante su hermano el rey han sido infructuosas, pero Kent, el hermano de Eduardo II ayuda a Mortimer a escapar de la Torre y ambos se unen a la reina. Sir John of Hainault les ofrece su apoyo y logran regresar a Inglaterra para encabezar otra rebelión contra el rey Eduardo. Triunfan los rebeldes y Mortimer es nombrado Protector del joven rey Eduardo III. Mientras tanto, Eduardo II es llevado prisionero de un lugar a otro, víctima de vejaciones; la compasión que despierta la suerte del rey depuesto inquieta a Mortimer, por lo que ordena que Eduardo II sea asesinado. El joven rey descubre que Mortimer es quien ha mandado asesinar a su padre y lo condena a muerte. La obra termina con la caída de Mortimer.

Iniciaremos el estudio de las imágenes con aquéllas que se refieren a la mitología y a la literatura clásica; la mayoría pueden dividirse en dos grupos: las que ilustran el carácter de Eduardo II y de sus favoritos, así como las relaciones entre ellos y las que aluden a mitos referentes a metamorfosis; creemos que con ellas Marlowe subraya los cambios que sufren sus personajes a lo largo de la obra y, por consiguiente, la reacción del público hacia ellos. Después iremos comentando las imágenes de otro tipo siguiendo la trayectoria de los personajes principales; primero Gaveston, causa de la conducta irresponsable del rey; después la reina, Mortimer y el rey, contrastando la impresión que hace cada uno de estos tres personajes en la primera parte de la obra y en la segunda. Esto nos obliga a referirnos a los mismos sucesos varias veces, pero creemos que es la manera más clara de seguir el proceso de cambio en los personajes y en la reacción del público.

En Edward II volvemos a encontrar un buen número de imágenes de la mitología y la literatura clásica; como dijimos, algunas subrayan el carácter de Eduardo II y de sus favoritos, así como las relaciones entre ellos. Desde la primera escena Gaveston revela sus sentimientos hacia el rey con un símil tomado de un poema erótico:

"...thy amorous lines
Might have enforced me to have swum from France,
And, like Leander, gasped upon the sand,
So thou wouldst smile and take me in thy arms."

(I, 1, 7-10)

Para Gaveston Londres significa el placer de volver a ver al rey,

"The sight of London to my exiled eyes
Is as Elysium to a new-come soul."

(I, 1, 11-12)

El recién llegado imagina los espectáculos que organizará para deleitar al rey y así revela las tendencias homosexuales de ambos:

"Like sylvan nymphs my pages shall be clad.
My men, like satyrs grazing on the lawns,
Shall with their goat-feet dance an antic hay.
Sometime a lovely boy in Dian's shape,
With hair that gilds the water as it glides,
Crowns of pearl about his naked arms,
And in his sportful hands an olive tree,
To hide those parts that men delight to see..."

(I, 1, 58-65)

El rey, al recibir a Gaveston, se vale de un símil de la mitología para expresar la tristeza que lo ha embargado durante el exilio de su favorito:

"Not Hylas was more mourned of Hercules
Than thou hast been of me since thy exile."

(I, 1, 144-145)

La reina Isabel, humillada, abandonada por el rey que dedica toda su atención a Gaveston, se compara con Juno:

"Like frantic Juno will I fill the earth
With ghastly murmur of my sighs and cries,
For never doted Jove on Ganymede
So much as he on cursèd Gaveston."

(I, 1v, 178-181)

Los nobles han obligado al rey a desterrar a Gaveston. El rey ha amenazado a Isabel con alejarla de su presencia si no convence a los barones de que autoricen el regreso de su favorito. La reina lo ha logrado a fuerza de súplicas y Eduardo, ignorante todavía de que será revocada la pena de Gaveston, sin ver a Isabel ni a los cortesanos, se lamenta en términos hiperbólicos. Las imágenes que emplea revelan un sufrimiento pasivo, tanto por lo que respecta

al yunque martillado, como al deseo de ser golpeado por su estro:

"My heart is an anvil unto sorrow,
Which beats upon it like the Cyclops' hammers
And with the noise turns up my giddy brain
And makes me frantic for my Gaveston.
Ah, had some bloodless Fury rose from hell
And with my kingly scepter struck me dead,
When I was forced to leave my Gaveston."

(I, iv, 311-317)

El anuncio de que el favorito regresa a la corte trae una paz efímera entre el rey y los nobles. El viejo Mortimer, al partir para Escocia, recomienda a su sobrino que soporte con paciencia las relaciones del rey con Gaveston. Para convencerlo le da una serie de ejemplos de la mitología y de la historia:

"The mightiest kings have had their minions.
Great Alexander loved Hephaestion;
The conquering Hercules for Hylas wept,
And for Patroclus stern Achilles drooped.
And not kings only, but the wisest men:
The Roman Tully loved Octavius,
Grave Socrates, wild Alcibiades."

(I, iv, 390-396)

El otro grupo importante de imágenes mitológicas que encontramos se refieren, como dijimos, a mitos de metamorfosis. (1) Creemos que esto no es casual. Marlowe ha ido adquiriendo mayor experiencia como dramaturgo; en esta obra sus personajes no son estáticos, como los protagonistas de Tamburlaine, The Jew of Malta o The Massacre at Paris. En Edward II hay un cambio, no sólo en el protagonista,

(1) Sobre este punto ver Charles G. Masinton, op. cit. en el capítulo sobre Edward II titulado "One Like Actaeon".

sino también en la reina y en Mortimer y, en consecuencia, también hay un cambio en la reacción del público, cambios que Marlowe subraya con este grupo de imágenes. El primero que alude a uno de estos mitos es Gaveston, al planear diversiones para el rey:

"One like Actaeon peeping through the grove,
Shall by the angry goddess be transformed."

(I, 1, 67-68)

Después la reina, dolida por el abandono del rey, exclama:

"Would, when I left sweet France and was embarked,
That charming Circes, walking on the waves,
Had changed my shape..."

(I, 1v, 171-173)

Mortimer alude a otro de estos mitos cuando se indigna contra Gaveston porque los soldados no han recibido su paga y el favorito hace ostentación de su riqueza, no sólo en su propio atuendo, sino también en las numerosas libreas que lucen sus servidores:

"Whose proud fantastic liveries make such show,
As if that Proteus, god of shapes, appeared."

(I, 1v, 409-410)

El rey Eduardo, feliz por el regreso de Gaveston, compara el sufrimiento que le ha causado la ausencia de su favorito con el de los enamorados de Dánae: (1)

"... as the lovers of fair Danaë,
When she was locked up in a brazen tower,
Desired her more and waxed outrageous,
So did it sure with me."

(II, 11, 53-56)

(1) La mitología griega no habla de enamorados de Dánae; sólo menciona al propio Zeus, quien entró a la torre en forma de lluvia de oro.

Spencer alude al mismo mito al enviar a Levene a Francia con el objeto de que compre a los nobles franceses y que le sea negada toda ayuda a la reina:

"Bestow that treasure on the lords of France;
That, therewith all enchanted, like the guard
That suffered Jove to pass in showers of gold
To Danaë, all aid may be denied
To Isabel the queen...

(III, iii, 81-85)

Como dijimos, para revelarnos a sus personajes Marlowe se vale de imágenes de varios tipos. Comenzaremos por seguir las que se refieren a Gaveston. Este personaje no cambia; su importancia radica en que aparece como causa de la irresponsabilidad del rey Eduardo II, al fomentar los vicios del monarca, lo que le atrae el odio de los nobles que al fin estalla en una rebelión contra el rey. Gaveston es el primer personaje que se presenta en escena; al empezar la obra aparece leyendo una carta del rey. Su exclamación al terminar la lectura, "Ah, words that make me surfeit with delight!" (I, 1, 3) nos da la pauta sobre su amor al placer, y al placer físico, ya que usa la metáfora de la saciedad para expresar su dicha.

Gaveston, con la seguridad del afecto que le profesa el rey, se muestra engreído; desprecia a los habitantes de Londres, los cuales, dice, "...are but sparks/ Raked up in embers of their poverty." (I, 1, 20-21) Subraya su desdén añadiendo,

"I'll fawn first on the wind
That blancheth at my lips and flieth away."

(I, 1, 22-23)

Se muestra insensible a los ruegos de un veterano de la guerra contra los escoceses; usa un símil insultante:

"...these words of his move me as much
As if a goose should play the porpentine
And dart her plumes, thinking to pierce my breast."

(I, I, 39-41)

Su amor por el rey no parece totalmente desinteresado; tiene la intención de dominar al monarca; así lo expresa cuando justifica su actitud ante los pobres. Estos no le pueden ser útiles; su plan es montar espectáculos que agraden al rey y para ello necesita de los poetas, los ingenios, los músicos,

"...that with touching of a string
May draw the pliant king which way I please."

(I, I, 52-53)

Teniendo en cuenta la intención de Gaveston, el símil que emplea en su contestación al rey Eduardo cuando éste le ofrece honores y riquezas, parece ambiguo:

"It shall suffice me to enjoy your love,
Which whiles I have, I think myself as great
As Caesar riding in the Roman street,
With captive kings at his triumphant car."

(I, I, 171-174)

Decimos que parece ambiguo, pues Gaveston puede estar simplemente comparando su felicidad con la de César, o bien, comparándose con César porque él también tiene un rey cautivo.

Dada la situación privilegiada de Gaveston, no es de extrañar que desprecie a los nobles tanto como al pueblo; así lo revela al hablar de Lancaster, uno de los señores más poderosos de Inglaterra; el favorito engrasado se dirige a Kent, el hermano del rey, en los siguientes términos:

"Edmund, the mighty prince of Lancaster,
That hath more earldoms than an ass can bear."

(I, III, 1-2)

A su vez, los nobles desprecian a Gaveston; Pembroke, haciéndose eco del sentimiento general entre los barones, compara a Gaveston con una hormiga, ante la cual el rey es un león cuyo comportamiento resulta inexplicable: "Can kingly lions fawn on creeping ants?" (I, iv, 15) Mortimer ve en Gaveston un campesino saturado de orgullo venenoso, o, tal vez, como lo interpreta Masinton, (1) como a una serpiente que se ha llenado de veneno en el pecho del rey:

"We'll hale him from the bosom of the king,
And at the court gate hang the peasant up,
Who, swell'n with venom of ambitious pride,
Will be the ruin of the realm and us."

(I, ii, 29-32)

Mortimer también compara a Gaveston con un pez traicionero. La reina trata de convencer a los nobles de que permitan el regreso del favorito, ya que, como decíamos, el rey la ha amenazado con no volver a verla si no lo consigue, pero Mortimer le advierte:

"Fair queen, forbear to angle for the fish
Which, being caught, strikes him that takes it dead.
I mean that vile torpedo, Gaveston."

(I, iv, 221-223)

Lo que más irrita a los nobles es que Gaveston sea un plebeyo, un advenedizo; Mortimer lo subraya comparándolo con un hongo:

"But cannot brook a night-grown mushrump,
Such a one as my lord of Cornwall is,
Should bear us down of the nobility."

(I, iv, 284-286)

El que este plebeyo goce de privilegios y riquezas y, además, haga ostentación de ello, enciende la cólera de Mortimer:

(1) Masinton, op.cit. p. 83

"While soldiers mutiny for want of pay,
He wears a lord's revenue on his back,
And, Midas-like, he jets it in the court
With base outlandish cullions at his heels."

(I, iv, 405-408)

Así, no es de extrañar que al volver Gaveston del destierro al que lo habían condenado los nobles, Mortimer y Lancaster sean incapaces de disimular sus sentimientos. Su desprecio por el favorito se revela en las divisas que han pintado en sus escudos. (Estas se describen minuciosamente en II, ii, 15 y stes.) En el de Mortimer se ve un gusano que se arrastra hasta la rama más alta de un cedro, donde están posadas las águilas reales; la divisa es: "Aeque tandem" (por fin iguales). En el de Lancaster, un pez volador odiado por todos los peces, se ve obligado a salir al aire para huir de sus enemigos; en el aire lo acechan también las aves voraces. La divisa es "Undique mors est." (La muerte está en todas partes). Las pinturas de los escudos provocan la ira del rey:

"I am that cedar, shake me not too much;
And you the eagles; soar ye ne'er so high,
I have the jesses that will pull you down."

(II, ii, 38-40)

Más adelante dice a Lancaster:

"Though thou compar'st him to a flying fish,
And threatenest death whether he rise or fall,
'Tis not the hugest monster of the sea,
Nor foulest harpy, that shall swallow him."

(II, ii, 43-46)

Gaveston, ante la fría acogida de los nobles, seguro de la protección del rey, se dirige a ellos con tanta altanería que Mortimer y Lancaster sacan sus espadas y Mortimer hiere al favorito. De aquí se sigue la rebelión de los barones, encabezada por Mortimer. Gaveston cae prisionero y Lancaster,

irónicamente, lo compara con Helena de Troya:

"Monster of men,
That, like the Greekish strumpet, trained to arms
And bloody wars so many valiant knights,
Look for no other fortune, wretch, than death."

(II, v, 14-17)

La conducta de los nobles parece plenamente justificada; la vanidad de Gaveston, la irresponsabilidad del rey, logran que el público se identifique con los barones, quienes están tan seguros de lo que conviene a Inglaterra que, según había dicho Mortimer desde un principio, el que hundiera un puñal en el pecho de Gaveston tendría su nombre inscrito en la crónica "For purging of the realm of such a plague." (I, iv, 270)

A pesar de la muerte de Gaveston el rey no se enmienda; lo sustituye con otro favorito, Spencer. Es Spencer quien incita al monarca a vengarse de los barones, "Strike off their heads, and let them preach on poles." (III, ii, 20). Baldock, seguidor de Spencer, aplaude la decisión del rey de luchar contra los nobles, quienes actúan, según el erudito Baldock,

"As though your highness were a schoolboy still,
And must be awed and governed like a child."

(III, ii, 30-31)

El rey, animado por sus aduladores, se rehusa a separarse de Spencer, como se lo exigían los nobles. Eduardo triunfa en la batalla; manda decapitar a Warwick y Lancaster, destierra a Kent y envía a Mortimer prisionero a la Torre de Londres. Aquí se inicia la segunda parte, según la división que hicimos de la obra; cambian los personajes, cambia la reacción del público y, curiosamente, disminuye el número de imágenes.

Al empezar esta segunda parte Mortimer ha llegado a Francia con ayuda de Kent. En Francia la reina no ha encontrado ningún apoyo en la corte, pues Spencer ha enviado a Levune a comprar a los nobles franceses (como dijimos al comentar las imágenes mitológicas). La reina en Francia se muestra distinta de como la habíamos visto en la primera parte de la obra. Recordemos que en la primera escena aparecía desesperada por el abandono del rey. A la pregunta de Mortimer "Madam, whither walks your majesty so fast?" había respondido usando una metáfora bastante común en la literatura medieval: (1)

"Unto the forest, gentle Mortimer,
To live in grief and baleful discontent,
For now my lord the king regards me not,
But dotes upon the love of Gaveston."

(I, ii, 47-50)

En esa primera época el amor de Isabel por el rey era tan grande, que prefería soportar la tristeza de su abandono a ver al rey en peligro por una rebelión de los nobles. (I,ii, 64-68) Gaveston, dando muestras de oportunismo y revelando así su intención de dominar al rey, insinuaba a Eduardo que la reina parecía amar a Mortimer. En realidad, nada en la obra indicaba hasta ese momento que la reina amara a otro que no fuera su esposo. Ya hemos comentado que se comparaba con Juno y aseguraba que siempre sufriría, pues el rey siempre preferiría a Gaveston. A pesar de ello, logró

(1) En la poesía medieval es frecuente la expresión "unto the woods" y otras similares en boca de amantes desesperados. Ver Medieval English Verse, Translated with an Introduction by Brian Stone - Penguin Books, Great Britain, 1973, p. 215. Se encuentran ejemplos de ello en los poemas No. 84 y 93 de esta obra. El primero dice, "...lost to fortune, I shall flee/ And in the wild wood dwell". El segundo, "...with pangs of love for you I suffer anguish sore/ An outlaw in the forest far from home and human door."

convencer a los barones para que permitieran el regreso del favorito, por lo que el rey la premió con un beso, lo que provocó la siguiente exclamación de Isabel:

"No other jewels hang about my neck
Than these, my lord...
O, how a kiss revives poor Isabel!"

(I, iv, 329-332)

A pesar de ello el rey se convence fácilmente de que la reina ama a Mortimer. Así, cuando surge la lucha con los barones, Eduardo huye de Tynemouth sin despedirse de Isabel. La reina se lamenta del desvío de su esposo, de su impotencia para ablandar su "corazón de piedra", en términos hiperbólicos:

"O that mine arms could close this isle about,
That I might pull him to me where I would,
Or that these tears that drizzle from mine eyes
Had power to mollify his stony heart."

(II, iv, 17-20)

Sin embargo, inmediatamente después, al encontrar los barones a la reina sola, parece que ella comienza a ver la imposibilidad de recuperar el amor del rey. Subraya la inutilidad de sus esfuerzos con la siguiente metáfora:

"These hands are tired with haling of my lord
From Gaveston, from wicked Gaveston,
And all in vain, for when I speak him fair,
He turns away and smiles upon his minion."

(II, iv, 26-29)

Este desaliento explica, en parte, su cambio de actitud. Cuando la volvemos a oír hablar de su esposo, la reina está en Francia, decepcionada de su hermano el rey y de los nobles franceses; además ya no ve ninguna posibilidad de reconciliación con su marido. Su hijo todavía alberga la ilusión de que su padre, el rey Eduardo, olvide a Spencer y sea un buen rey. Isabel usa una imagen tomada de la música para explicarle

la imposibilidad de unirse nuevamente a su esposo:

"Ah, boy, thou art deceived, at least in this,
To think that we can yet be tuned together.
No, no, we jar too far."

(IV, 11, 8-10)

Desde este momento Isabel ve en Eduardo un enemigo. Así queda de manifiesto en su conversación con Sir John of Hainault; éste ofrece su apoyo a la reina y a él se unen Kent y Mortimer. Sir John no duda de que lograrán reunir los elementos necesarios para desafiar al rey Eduardo y derrotarlo. Así lo dice al Príncipe haciendo una comparación con un juego popular entre los adolescentes: (1)

"... Doubt ye not
We will find comfort, money, men and friends
Ere long, to bid the English king a base.
How say, young prince, what think you of the match?"

(IV, 11, 64-67)

Al contestar el príncipe "I think King Edward will outrun us all" (IV, 11, 68) la reina lo reprende por desalentar a los que se aprestan a luchar contra su padre.

Después, Isabel, además de conspirar contra su marido, se convierte en adúltera. Esta situación provoca una observación de Kent que marca la pauta del cambio que va a operarse en la reacción del público. En los espectadores se va a despertar la compasión por el rey y un sentimiento de repudio, de horror ante la crueldad de Mortimer y la reina. El rey está prisionero; Kent ha estado del lado de los rebeldes (obligado a ello porque Eduardo, en un arrebato de

(1) Irving Ribner, en su edición de las obras de Marlowe, en una nota en la p. 327, explica que "Prisoner's base" era un juego en el cual un jugador era perseguido por uno de sus compañeros de una base a otra. "Bid a base" era retar a una carrera. De ahí la contestación del príncipe, que a pesar de todo, parece admirar a su padre.

cólera lo había desterrado), pero ahora exclama, "Edward, alas, my heart relents for thee." (IV, v, 11) y más adelante,

"... Mortimer
And Isabel do kiss while they conspire;
And yet she bears a face of love forsooth.
Fie on that love that hatcheth death and hate."

(IV, v, 21-24)

La primera muerte que decretan Isabel y Mortimer es la del padre de Spencer, culpable, según Rice ap Howell, que es quien lo ha hecho prisionero, porque

"...like the lawless Catiline of Rome,
Revelled in England's wealth and treasury."

(IV, v, 60-61)

Isabel se ha endurecido tanto bajo la influencia de Mortimer que el rey Eduardo, prisionero, puede decir,

"Isabel, whose eyes, being turned to steel,
Will sooner sparkle fire than shed a tear."

(V, 1, 104-105)

Por ello, cuando Mortimer trata de convencerla de la necesidad de cuidarse del rey, a quien compara con un viejo lobo, (1)

"For now we hold an old wolf by the ears,
That, if he slip, will seize upon us both,
And gripe the sorer, being griped himself."

(V, 11, 6-9)

Isabel no vacila en convertirse en cómplice tácita del asesinato de su esposo.

En cuanto al personaje de Mortimer, su cambio es perceptible desde el momento en que es enviado a prisión por orden

(1) Nótese que esta comparación es muy similar a la que el mismo Mortimer usa al hablar de Gaveston (I, iv, 221-223). En ambas, Mortimer revela su temor ante alguien que puede atacar aunque parezca ya derrotado, tanto en el caso del rey como en el de Gaveston. La comparación a la que aludimos, la hemos comentado en la p. 78

de Eduardo II, después de la derrota de los nobles en su primera rebelión. En esa escena Mortimer no habla como el barón que resiente el ultraje de que un plebeyo enriquecido, como Gaveston, esté por encima de los nobles. Tampoco se refiere a su deseo de salvar a Inglaterra, afligida por una plaga, como hemos visto en la primera parte de la obra. Tanto al comentar el personaje de Gaveston como el de la reina nos hemos dado cuenta de la personalidad de Mortimer, por lo que no creemos necesario volver al principio de Edward II para captar el cambio que se efectúa en Mortimer.

Al ser enviado a prisión se revela como un ambicioso que no pone límites a la altura de sus miras:

"What, Mortimer, can ragged story walls
Immure thy virtue that aspires to heaven?
No, Edward, England's scourge, it may not be;
Mortimer's hope surmounts his fortune far."

(III, iii, 72-75)

Mortimer logra evadirse con la ayuda de Kent y en Francia anima a la reina a aceptar la ayuda de Sir John of Hainault, de quien dice:

"This noble gentleman, forward in arms,
Was born, I see, to be our anchor-hold."

(IV, ii, 76-77)

Al volver a Inglaterra ya tiene un gran ascendiente sobre la reina, al grado de que interrumpe la arenga de Isabel a sus seguidores. Cuando alcanza el poder se vuelve tan cruel que el rey Eduardo, prisionero, lo compara con las fieras. Así, cuando el Obispo de Winchester pide al rey Eduardo que entregue su corona para que su hijo, el Príncipe Eduardo, sea proclamado rey, Eduardo II se niega, diciendo:

"No, 'tis for Mortimer, not Edward's head;
For he's a lamb, encompassed by wolves,
Which in a moment will abridge his life..."

(V, i, 40-42)

El infortunado monarca pide al obispo que no sea Mortimer el Protector de su hijo, que será rey con el nombre de Eduardo III,

"Let not that Mortimer protect my son;
More safety is there in a tiger's jaws
Than his embraces."

(V, 1, 115-117)

Mortimer ha dado instrucciones para que el rey prisionero sea humillado y torturado hasta lo indecible; la suerte de Eduardo II empieza a despertar compasión, por lo que Mortimer decide su muerte, redactando la orden de manera equívoca, para no aparecer como causante del asesinato. Por ello se siente extraordinariamente seguro en su posición de Protector; lo expresa en un monólogo (V, iv) en el que usa términos que recuerdan a Guisa y aún a Tamerlán:

"...when I frown, make all the court look pale;
I view the prince with Aristarchus' eyes,
Whose looks were as a breeching to a boy."

(V, iv, 53-55)

Hace gala de su poder de disimulo,

"While at the council-table, grave enough,
And not unlike a bashful Puritan."

(V, iv, 58-59)

Expresa la solidez de su posición sin metáforas, de manera lisa y llana, pero contundente:

"...I am Protector now.
Now is all sure; the queen and Mortimer
Shall rule the realm, the king, and none rule us."

(V, iv, 64-66)

Apenas se ha hecho la proclamación de Eduardo III como rey cuando Mortimer, en su calidad de Protector, ordena la decapitación de Kent y recibe la noticia de que Eduardo II ya ha sido asesinado, lo mismo que Lightborn, el verdugo del

infeliz rey, tal como Mortimer lo había ordenado; todavía amenaza a Matrevis, uno de los carceleros, que parece arrepentirse,

"...if thou now growest penitent
I'll be thy ghostly father."

(V, vi, 3-4)

y vuelve a ufanarse de su grandez y seguridad,

"As for myself, I stand as Jove's huge tree,
And others are but shrubs compared to me."

(V, vi, 11-12)

En esta ocasión Marlowe sigue la tradición de "De Cassibus Virorum": Mortimer cae desde el punto más alto al que lo ha llevado la Rueda de la Fortuna. De acuerdo con su orgullo muestra una serenidad estoica y se refiere a la muerte con una metáfora en la que alude a los descubrimientos geográficos, tan de actualidad en la época de Marlowe:

"Farewell, fair queen; weep not for Mortimer,
That scorns the world, and, as a traveler,
Goes to discover countries yet unknown."

(V, vi, 64-66)

Hemos visto que la reacción del público hacia Isabel y Mortimer cambia radicalmente en el curso de la obra. La simpatía que inspiraban la reina humillada, el noble ultrajado y deseoso del bien de Inglaterra, se transforma en horror ante los crímenes de ambos; conforme han ido adquiriendo poder se han ido deshumanizando. Veremos que con el rey Eduardo II el proceso es a la inversa.

Al principio de la obra el monarca se muestra irresponsable, vicioso y aún cruel; se le juzga totalmente indigno de ser rey. Marlowe subraya esta indignidad valiéndose de un grupo de imágenes en las que sigue una tradición medieval: usa el sol como término de comparación para el rey. Al hacerlo, Marlowe, una vez más, adopta una fórmula establecida, pero la

aplica con cierta ironía. Estas imágenes, en su mayor parte, no se refieren a la dignidad del rey en cuanto a su posición en la sociedad, sino, simplemente, al individuo. A.L. Rowse comenta el punto de vista de Marlowe sobre la realeza en los siguientes términos: "Marlowe has none of Shakespeare's inner feeling for kingship, the aura that surrounds the crown, the sacrosanctity of monarchy." Añade más adelante: "In Marlowe the sentiment is merely that of one human individual, as of another". (1) En apoyo de su afirmación Rowse cita a Charlton y Waller que comentan sobre este mismo punto, "...an increased interest in Elizabethan ideas of state, with their emphasis on the principles of Degree and Order, on the prerogatives of kingship and the evils of rebellion, and their supporting sense of a series of corresponding hierarchies throughout 'the Great Chain of Being'...has made it only the clearer that here is to be noted in Edward II no such continued seeping into imagery and incident of a feeling for these principles and a sense of the sanctions that reinforce them as has been more and more found in Shakespeare." (2)

Creemos que Marlowe, al valerse precisamente de un término de comparación arraigado en la tradición, logra que resalte la irresponsabilidad de Eduardo II, ya que la mayoría de las imágenes del sol que encontramos en la obra se refieren a los sentimientos del rey y sus favoritos más que a la grandeza de la posición del rey en la sociedad. Por ejemplo, Gaveston, comentando el poco aprecio que tiene por los habitantes de Londres y el afecto que le profesa el rey, se vale de una metáfora:

(1) A.L. Rowse, op. cit. p. 135

(2) Ibid. p. 136-137

"What need the arctic people love starlight,
To whom the sun shines both by day and night?"

(I, 1, 16-17)

Cuando el mismo Gaveston regresa del exilio al que había sido condenado por los nobles, saluda al rey con un símil en el cual está implícita una alusión a la luz y el calor del sol:

"The shepherd nipped with biting winter's rage
Frolics not more to see the painted spring,
Than I do to behold your majesty."

(II, 11, 61-63)

A Spencer, el favorito que sustituye a Gaveston, al ofrecerle cargos y prebendas, Eduardo II le asegura,

"Spencer, I here create thee Earl of Wiltshire,
And daily will enrich thee with our favor,
That as the sunshine shall reflect o'er thee."

(III, 11, 49-51)

Baldock, el compañero de Spencer, al ser capturados ambos en la Abadía y obligados a separarse del rey, exclama:

"We are deprived the sunshine of our life." (IV, vi, 104)

Sólo una vez se refiere Eduardo a sí mismo como el sol sin dirigirse a sus favoritos; lo hace para ganarse la amistad de uno de los nobles, al hacer la paz con los barones que accedieron a llamar a Gaveston del exilio; dice a Lancaster:

"...as gross vapors perish by the sun,
Even so let hatred with thy sovereign's smile."

(I, iv, 340-341)

Los nobles sí están conscientes de la alta dignidad de la corona. Por ello se indignan ante el sitio de privilegio que Gaveston ocupa al lado del rey; Warwick, comprendiendo que el favorito pretende dominar a Eduardo, exclama:

"Ignoble vassal, that like Phaeton
Aspir'st unto the guidance of the sun."

(I, iv, 16-17)

El brillo de la corona puede ser tan cegador como el del sol; por ello, el heraldo que envían los barones al rey le pide, en nombre de todos, que aleje a Spencer, el advenedizo que no ha resistido el resplandor de la corona:

"...from your princely person you remove
This Spencer, as a putrefying branch
That deads the royal vine, whose golden leaves
Empale your princely head, your diadem,
Whose brightness such pernicious upstarts dim."

(III, 11, 161-166)

Estas alusiones a lo largo de la obra, equiparando al rey con el sol, con la luz, hacen más patética la pregunta de Eduardo en la prisión, consciente ya de la grandeza de ser rey, grandeza que ha perdido:

"But what are kings when regiment is gone,
But perfect shadows in a sunshine day?"

(V, 1, 26-27)

Hay otro grupo de imágenes en las que Marlowe se vale de otra analogía tradicional, comparando al rey con el león. La primera vez lo hace con ironía, cuando Pembroke se indigna ante las muestras de favoritismo del rey hacia Gaveston y pregunta, "Can kingly lions fawn on creeping ants?" (I, iv, 15) (Ya habíamos comentado esta imagen al hablar de Gaveston -la hormiga- Ahora nos interesa señalar que Pembroke revela tener más conciencia de la dignidad real que el rey mismo).

Más tarde el monarca, desafiado por Mortimer y Lancaster, monta en cólera,

"How oft have I been baited by these peers,
And dare not be revenged, for their power is great!
Yet, shall the crowing of these cockerels
Affright a lion? Edward, unfold thy paws..."

(II, 11, 199-202)

En su cautiverio el rey se compara con un león herido,

"The forest deer, being struck,
Runs to an herb that closeth up the wounds,
But when the imperial lion's flesh is gored,
He rends and tears it with his wrathful paw."

(V, i, 8-11)

En contraste, después de sufrir humillaciones y torturas, Eduardo se compara con un pajarillo impotente ante la fuerza del león,

"The wren may strive against the lion's strength,
But all in vain; so vainly do I strive
To seek for mercy at a tyrant's hand."

(V, iii, 34-46)

El sufrimiento cada vez más intenso, las torturas cada vez más inhumanas que se infligen al rey nos hacen olvidarnos del monarca irresponsable y débil que nos había presentado Marlowe en la primera parte de la obra. Desde el principio Marlowe nos revela el poco aprecio de Eduardo II por su reino en el momento en que el monarca recibe a Gaveston. El rey expresa su alegría y, al mismo tiempo, una total indiferencia por su reino:

"I have my wish in that I joy thy sight,
And sooner shall the sea o'erwhelm my land,
Than bear the ship that shall transport thee hence."

(I, i, 151-153)

Eduardo usa términos todavía más hiperbólicos cuando trata de negarse a la exigencia de los barones que demandan el destierro de Gaveston,

"Ere my sweet Gaveston shall part from me,
This isle shall fleet upon the ocean
And wander to the unfrequented Inde."

(I, iv, 48-50)

Al separarse de su favorito recurre Eduardo a términos convencionales en la poesía lírica,

"Rend not my heart with thy too piercing words.
Thou from this land, I from myself am banished."

(I, iv, 117-118)

El rey no había admitido nunca la oposición a su favorito. Al principio de la obra Lancaster y Mortimer le habían recordado que su padre había desterrado a Gaveston y que ellos le habían jurado impedir su regreso; el rey los amenaza,

"The sword shall plane the furrows of thy brows,
And hew these knees that now are grown so stiff."

(I, 1, 94-95)

Al Obispo de Coventry, a quien Eduardo considera la causa de que el rey su padre desterrara a Gaveston, le confisca sus bienes e incita a su favorito a la venganza,

"Throw off his golden mitre, rend his stole,
And in the channel christen him anew."

(I, 1, 187-188)

Estas palabras resultan una profecía irónica de las vejaciones que sufrirá el rey a manos de sus verdugos.

A pesar de sus arranques de cólera y de sus amenazas, el rey tiene que doblegarse ante los barones y el Arzobispo de Canterbury, pues éste, como Delegado papal, lo amenaza con dispensar a los nobles de su fidelidad al rey si no destierra a Gaveston por haber maltratado al Obispo de Coventry. Eduardo se ve obligado a firmar la orden de exilio de su favorito y expresa su ira contra Roma en términos muy semejantes a los que empleara Enrique III en The Massacre at Paris en la última escena de esa obra. (1) Eduardo II dice,

(1) La comentamos en la p.68

"Proud Rome, that hatchest such imperial grooms,
For these thy superstitious taper-lights,
Wherewith thy antichristian churches blaze,
I'll fire thy crazed buildings and enforce
The papal towers to kiss the lowly ground."

(I, iv, 97-101)

Al enterarse de que la orden de exilio ha sido revocada, el rey, ansioso por ver a su favorito, urge al mensajero a que lleve la noticia a Gaveston usando una imagen de la mitología (de las pocas que no quedan comprendidas en los dos grupos que comentamos al principio de este capítulo). "Beaumont, fly/ As fast as Iris or Jove's Mercury." (I, iv, 369-370)

Como vimos, la insolencia de Gaveston y el apoyo que le brinda el rey provocan la rebelión de los barones, quienes se apoderan de Gaveston y Warwick lo asesina. Al enterarse de lo sucedido, la reacción de Eduardo es, como en otras ocasiones, pasiva: "O shall I speak, or shall I sigh and die!" (III, ii, 122) Pero Spencer, su nuevo favorito, lo incita a la venganza, usando una imagen de cacería en la cual compara a los nobles rebeldes con las fieras que se refugian en sus madrigueras:

"Advance your standard, Edward, in the field,
And march to fire them from their starting holes."

(III, ii, 126-127)

Entonces vuelve el rey a usar hipérbolos para jurar venganza por la muerte de Gaveston:

"Tracherous Warwick! Traitorous Mortimer!
If I be England's king, in lakes of gore
Your headless trunks, your bodies will I truil,
That you may drink your fill, and quaff in blood,
And stain my royal standard with the same,
That so my bloody colors may suggest
Remembrance of revenge immortally
On your accursed traitorous progeny,
You villains that have slain my Gaveston!"

(III, ii, 134-142)

Al enfrentarse a los nobles en el campo de batalla el rey muestra más interés por vengar la ofensa que han hecho a su orgullo que cuidado por el bien de su reino:

"...rather than thus be braved,
Make England's civil towns huge heaps of stones
And ploughs to go about our palace gates."

(III, iii, 29-31)

Después de su triunfo Eduardo da muestras de crueldad y desprecio por sus enemigos. Al leerle Spencer la lista de los que han sido ejecutados, comenta,

"...they barked apace a month ago.
Now, on my life, they'll neither bark nor bite."

(IV, iii, 12-13)

Su satisfacción por la victoria lo lleva a subestimar las fuerzas que Isabel y sus aliados han reunido; compara la lucha que entablará con ellos con una danza; por ello pregunta, "And will Sir John of Hainault lead the round?" (IV, iii, 40) Esa batalla que tanto anhelaba termina, irónicamente, con la derrota del rey. Vientos contrarios le impiden huir a Irlanda y se refugia con Spencer y Baldock en una abadía. Los tres se han disfrazado para eludir a sus enemigos y el monarca expresa nuevamente un sufrimiento pasivo:

"Who wounds me with the name of Mortimer,
That bloody man? Good father, on thy lap
Lay I this head, laden with mickle care."

(IV, vi, 38-40)

Tenemos aquí una escena emblemática; el soberano se ha despojado de sus atavíos reales y, con la cabeza en el regazo del abad, es una representación plástica del rey caído. Después entran en escena Leicester, Rice ap Howell y el segador que había delatado a los fugitivos. El campesino lleva una guadaña, símbolo tradicional de la muerte, por lo

que resulta un presagio de la suerte que espera al rey. Eduardo así lo comprende; al ofrecerle Leicester una litera, responde:

"A litter hast thou? Lay me in a hearse,
And to the gates of hell convey me hence.
Let Pluto's bells ring out my fatal knell
And hags howl for my death at Charon's shore."

(IV, vi, 86-89)

El rey es llevado prisionero al castillo de Killingworth (escrito así resulta más siniestro que "Kenilworth"). Leicester trata al rey con deferencia, pero insiste en que entregue su corona al Obispo de Winchester, para que su hijo, el Príncipe Eduardo, sea proclamado rey. Eduardo desconfía; cree que Mortimer quiere coronarse y otra vez tiene alientos para expresar deseos de venganza, valiéndose de alusiones mitológicas:

"But if proud Mortimer do wear this crown,
Heavens turn it to a blaze of quenchless fire; (1)
Or like the snaky wreath of Tisiphon,
Engirt the temples of his hateful head." (2)

(V, i, 43-46)

Tenemos después un contraste con los deseos que había expresado el rey de que el sol apresurara su carrera, cuando anhelaba que se llegara el día de la batalla con los nobles, seguro de su victoria. Entonces había pedido al sol y a la noche que siguieran su curso con mayor rapidez, para poder enfrentarse a los "traidores":

- (1) Como la corona que Medea dió a Creusa, la mujer por quien Jasón la había abandonado. Al ceñirla, explotó en llamas.
- (2) Tisífone, una de las Furias o Erínias, según se conocen en la mitología griega; son la encarnación de los recuerdos y llevan serpientes trenzadas en la cabellera. Las otras dos Furias son Alecto y Negera.

"Gallop apace, bright Phoebus, through the sky,
And dusky night, in rusty iron car,
Between you both shorten the time, I pray..."

(IV, iii, 43-45)

Ahora, su deseo ferviente es que el sol detenga su curso para poder conservar su corona unas horas más:

"Continue ever thou celestial sun;
Let never silent night possess this clime.
Stand still you watches of the element;
All times and seasons, rest you at a stay,
That Edward may be still fair England's king."

(V, i, 64-68)

(Nótese el efecto de estas imágenes contrastantes; subrayan el movimiento estructural de la obra, la reversión trágica de los acontecimientos en contra del rey, otrora victorioso).

La indignación del rey contra los que esperan les entregue su corona lo lleva al reproche amargo:

"Inhuman creatures, nursed with tiger's milk,
Why gape you for your sovereign's overthrow?"

(V, i, 71-72)

La crueldad de Mortimer va haciendo cada vez más duro el cautiverio del rey; Eduardo es llevado de un lugar a otro, de noche siempre para evitar que alguien pudiera rescatarlo. El rey, cada vez más impotente ante sus verdugos, exclama,

"Must I be vexèd like the nightly bird
Whose sight is loathsome to all winged fowls?"

(V, iii, 6-7)

Los sufrimientos, las vejaciones que se infligen al monarca han llegado al grado de que sus mismos verdugos se asombran de que no haya sucumbido. Por ello, comienza a cundir la compasión por el rey; Mortimer, temeroso del peligro que esto representa para su posición, se vale de un personaje diabólico

para asesinar al rey. Este personaje, Lightborn, es creación de Marlowe; el nombre mismo es simbólico, ya que es una anglicización de "Lucifer"; además, es también uno de los demonios en el ciclo de "Mystery Plays" de Chester. (1) Lightborn penetra en la mazmorra donde está el rey y finge compadecerse del monarca. Por un momento Eduardo cree que alguien se ha dolido de él y que sus sufrimientos podrán ablandar hasta un corazón de roca,

"Weeps'st thou already? List awhile to me
And then thy heart, were it as Gurney's is,
Or as Matrevis', hewn from the Caucasus,
Yet will it melt ere I have done my tale."

(V, v, 51-54)

El diálogo entre Lightborn y el rey, así como el asesinato del monarca son tan patéticos, que Charles Lamb afirma: "...the death-scene of Marlowe's king moves pity and terror beyond any scene, ancient or modern with which I am acquainted." (2) Es interesante hacer notar que en esta escena crucial Marlowe no usa imágenes; su lenguaje está desprovisto de recursos poéticos. La sobriedad en la expresión, sin figuras retóricas, que puede ser más efectiva que hipérboles e imágenes desbordadas, la encontramos varias veces en esta obra. Por ejemplo, más que la hipérbole empleada por el rey,

(1) English Mystery Plays - A Selection - Ed. Introduction and notes by Peter Happé - Penguin Books - Great Britain-1975. "Lightborne" es el nombre del compañero de Lucifer en la obra "The Fall of Lucifer", p. 49. - En una nota, p. 652, dice Happé que "Lightborne" era, posiblemente, otro nombre de Lucifer, pero que el dramaturgo de Chester lo presenta como otro personaje.

(2) Charles Lamb en Critics on Marlowe - Readings in Literary Criticism, IV, Ed. by Judith O'Neill - London - George Allen and Unwin Ltd. Great Britain, 1969, p. 15.

"Ere my sweet Gaveston shall part from me,
This isle shall fleet upon the ocean
And wander to the unfrequented Inde."

(I, iv, 48-50)

debe haber impresionado al público de Marlowe el que un rey de Inglaterra estuviese dispuesto a dividir su reino con tal de conservar a su favorito, como propone Eduardo en I, iv, 70-73. Otro caso es la sencilla, pero impresionante respuesta del rey a la pregunta de Mortimer, "Why should you love him whom the world hates so?" Eduardo contesta, "Because he loves me more than all the world." (I, iv, 76-77)

Es notorio que, tanto para mostrar la irresponsabilidad del rey, como su pasión desordenada, Marlowe emplee estas expresiones claras y sobrias. Es indudable que, conforme fue adquiriendo mayor dominio de la escena, nuestro dramaturgo comprendió que los espectadores se distraían con imágenes floridas y que con una poesía menos retórica lograría conmoverlos más profundamente. Este es el caso de la escena del asesinato del rey, cuyo efecto dramático es tan intenso que puede catalogarse entre las más impresionantes de todo el teatro isabelino.

A lo largo de Edward II el efecto de las imágenes es el de establecer una atmósfera de violencia y corrupción. Vemos que predominan las que se refieren a sentimientos como el desprecio, el odio, la desconfianza; abundan también las que revelan sufrimiento y las que subrayan una amenaza. Las que expresan afecto se refieren, casi en su totalidad, a la relación perversa entre el rey y sus favoritos; el resto de estas imágenes al amor desesperado de la reina por su esposo en la primera parte de la obra.

Parece que el veneno de Gaveston, al que alude Mortimer, emponzoña a todos los personajes, con excepción de Kent y del joven rey. Nos dice Mortimer que Gaveston

"...swoll'n with venom of ambitious pride,
Will be the ruin of the realm and us."

(I, II, 31-32)

Las palabras de Mortimer resultan proféticas; el veneno del orgullo ambicioso lleva al favorito a dominar al monarca halagando sus deseos de placer; pero también se manifiesta en Mortimer en la ambición de dominio; para alcanzarlo no vacila en servirse de su ascendiente sobre la reina y ambos se convierten en adúlteros y criminales. En Eduardo la ambición es de otra clase. El rey no ambiciona conquistar imperios ni riquezas; su ambición queda definida en la proposición que hace a los nobles:

"Make several kingdoms of this monarchy
And share it equally amongst you all,
So I may have some nook or corner left
To frolic with my dearest Gaveston."

(I, IV, 70-73)

Resulta terriblemente irónico que, al final de su vida, el rey tenga efectivamente sólo un rincón, pero en vez de Gaveston y el placer encuentre a Lightborn y el suplicio.

DOCTOR FAUSTUS

El estudio de Doctor Faustus a través de las imágenes poéticas ofrece una dificultad: Marlowe usa cada vez menos este recurso en momentos cruciales, como ya lo vimos en Edward II. Su desarrollo artístico se manifiesta, precisamente, en su uso del lenguaje, más desprovisto de ornamentos retóricos, más adecuado para el teatro.

En Doctor Faustus Marlowe nos presenta varias imágenes visuales, cuyo simbolismo es de gran efecto dramático. Este recurso es adecuado para la forma adoptada por el autor en esta obra; con algunas modificaciones, Marlowe sigue la pauta de las moralidades, en las cuales, como en una buena parte del teatro medieval, se presentan escenas y personajes simbólicos y aún alegóricos. Por ello, nuestro comentario de Doctor Faustus se basará sobre todo en las imágenes visuales, aunque sin abandonar la atención que merecen las escasas imágenes poéticas.

En el Prólogo, el Coro nos da prácticamente un resumen de la obra: el protagonista,

"...swoll'n with cunning of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And, melting, heavens conspired his overthrow."

(Prol. 20-22)

La palabra "swoll'n" va seguida, unas líneas más abajo, por otras de significado similar:

"glutted now with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursèd necromancy."

(Prol. 24-25)

Estos dos versos resumen el primer acto de la obra. Fausto, en su estudio, va rechazando una a una las disciplinas a las que ha dedicado sus afanes: filosofía, medicina, derecho, teología. Aunque ha alcanzado honores y admiración en todos esos campos, se dice: "Yet art thou still but Faustus and a man." (I, 1, 23) Por ello se decide por la magia. Quiere llegar a ser más que un hombre y, según cree, "A sound magician is a demi-god." (I, 1, 63) Así llegará al grado que comenta el Coro, "He surfeits upon cursèd necromancy."

"Swoll'n", "glutted", "surfeits", son palabras que indican saciedad y no son las únicas que encontramos en la obra relacionadas con este tema; como veremos más adelante, éste es recurrente en las imágenes poéticas y en las acciones que parecen subrayar el ansia de Fausto por obtener sabiduría, riqueza, placer, y que, por otra parte, revelan su vacío espiritual. Así lo interpreta Masinton: "The meanings indicated by the images of eating, devouring and gluttony lead us to conclude that the magician's hunger for knowledge and power has starved his soul." (1)

Cuando Fausto expresa su deseo de dedicarse a la magia, Marlowe, valiéndose de un elemento de las moralidades, pone en escena al Ángel Bueno y al Ángel Malo, quienes aconsejan a Fausto. El segundo parece más elocuente que el primero; lo incita a llevar adelante su intento asegurándole que su posición será comparable a la de Júpiter:

"Be thou on earth as Jove is in the sky,
Lord and commander of these elements." (2)

(I, 1, 77-78)

(1) Masinton, op. cit. p. 125

(2) Esta imagen mitológica en labios de un ángel resulta típica de la mezcla de paganismo y cristianismo que encontramos en gran parte de la literatura renacentista.

Los ángeles en esta obra pueden considerarse como representaciones visuales del conflicto interno que vive Fausto, lo cual es un recurso característico de las moralidades. Así lo establece Douglas Cole: "Their [the angels] presence in the play has often been attributed to the influence of the morality tradition, and certainly to the extent that they are concrete embodiments of the conflict in Faustus' mind they appear to be a characteristic device of the morality play." (1) Sin embargo, Marlowe no presenta a los ángeles como lo hacen los autores de las moralidades. Si bien sigue la tradición de que los espíritus (buenos o malos) podían influir en el hombre con sugerencias, sin forzarlo a tomar una decisión, los ángeles en Doctor Faustus no aparecen como personajes tan definidos en su papel dramático como en las obras medievales.(2) Fausto nunca se dirige a ellos, ni siquiera parece consciente de su presencia. La lucha por el alma del hombre no se presenta alegóricamente en un combate físico entre las fuerzas del bien y del mal; más aún, los ángeles no dialogan entre ellos ni se dirigen al público y nunca aparecen si no es en presencia del protagonista en quien está fija su atención.

Confirmando el que Marlowe se sirve de los ángeles para externar el conflicto interno de Fausto, el Angel Malo es siempre más elocuente; es una manera de subrayar el hecho de que el protagonista es responsable al elegir, invariablemente, el mal.

Como decíamos, en esta primera aparición de los

- (1) Douglas Cole, Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe - Princeton University Press - U.S.A. 1962, p. 234
- (2) Douglas Cole da varios ejemplos del papel de los ángeles en las moralidades, en su obra que acabamos de citar, p. 234 á 237.

ángeles Fausto parece no oírlos; queda otra vez solo en su estudio y expresa su satisfacción por sus planes con otra imagen de sociedad: "How am I glutted with conceit of this!" (I, 1, 79). A continuación, en un monólogo, revela al público lo que cree que va a obtener por medio de la magia. Así como Marlowe en esta obra se muestra más sobrio en el uso de imágenes poéticas, también lo hace en el de las hipérboles. (1) Recordemos los fantásticos planes de Tamerlán; imaginemos lo que hubieran sido si pensara contar con elementos sobrenaturales. Junto a ello, la imaginación de Fausto resulta pobre. En sus proyectos va de lo grande a lo pequeño, de lo importante a lo trivial. Como corresponde a un estudioso, lo primero que desea es que los espíritus resuelvan sus dudas, "Resolve me of all ambiguities." (I, 1, 81) Pero de ahí pasa a desear riquezas y goces físicos: el oro de las Indias, las perlas del océano, frutas y manjares delicados de las tierras recién descubiertas. Vuelve luego a algo intelectual: el deseo de conocer filosofías extrañas; después anhela descubrir los secretos de los reyes de otros países y pasa a algo muy concreto y fútil: rodear a Alemania con un muro metálico y hacer que el Rin circunde a Wittenberg. En seguida expresa un deseo que revela que el autor había asistido a Cambridge gracias a una beca:

"I'll have them fill the public schools with silk
Wherewith the students shall be bravely clad."

(I, 1, 91-92)

Continúa expresando deseos muy concretos: derrotar al Príncipe

(1) Puede pensarse en que esto nos dé una razón más para apoyar la hipótesis de que Doctor Faustus fue la última obra de Marlowe, o, por lo menos, que no la escribió inmediatamente después de Tamburlaine.

de Parma, traer máquinas de guerra más potentes que la que había destruido el puente de Antwerp.

Al llegar Valdés y Cornelio les pide lo inicien en la necromancia. Fausto había logrado que los pastores de la Iglesia alemana y la flor y nata de Wittenberg acudieran a escucharlo en multitudes semejantes a las de los "...infernall spirits/ On sweet Musaeus when he came to hell." (I, 1, 116-117). (Este símil, además de revelar al hombre culto, nos ofrece tal vez otro rasgo personal del dramaturgo. A Museo se le atribuía el poema "Hero y Leandro", del cual Marlowe escribió una versión que dejó inconclusa). Fausto imagina, y así lo dice a sus amigos, que cuando cuente con los espíritus, él

"Will be as cunning as Agrippa was,
Whose shadows made all Europe honor him."

(I, 1, 118-119)

Valdés se entusiasma y ofrece a Fausto el servicio de los espíritus, usando términos de comparación que recuerdan a Tamburlaine, tanto por los nombres de lugares exóticos, como por la referencia a Venus: (1)

"As Indian moors obey their Spanish lords,
So shall the spirits of every element
Be always serviceable to us three.
Like lions shall they guard us when we please,
Like Almain rutters with their horsemen's staves
Or Lapland giants trotting by our sides,
Sometimes like women or unwedded maids,
Shadowing more beauty in their airy brows
Than in the white breasts of the queen of love."

(I, 1, 122-134)

- (1) Compárese con Tamburlaine, "...quaintly decked/ With blooms more white than Erycina's brows" (Two, IV, iv, 121-122).

Llama la atención que las promesas de Valdeés se refieran únicamente a las riquezas y al placer que pueden ofrecer las mujeres hermosas; no dice nada del conocimiento, que es lo que debía interesar más a Fausto, insatisfecho con el que había adquirido en Wittenberg. Cornelio sigue la misma tónica, aunque halaga la vanidad de Fausto prometiéndole que acudirán a él multitudes, como desea:

"...doubt not, Faustus, but to be renowned
And more frequented for this mystery
Than heretofore the Delphian oracle..."

(I, 1, 142-144)

Cornelio continúa diciendo que los espíritus le han informado que pueden secar el mar y reunir los tesoros ahí sepultados, así como los que están ocultos en las entrañas de la tierra.
(I, 1, 145-148)

En la tercera escena de este primer acto Fausto se dispone a hacer el conjuro para llamar a Mefistófeles. Marlowe hace resaltar la ofensa a Dios que ello implica, presentando a Lucifer y otros demonios en la parte alta del escenario, donde, en las moralidades, solía aparecer Dios. Es un emblema que ilustra lo que sucede en el alma de Fausto: está dispuesto a rendir homenaje al demonio y no a Dios.

Fausto traza el círculo mágico, pronuncia las palabras del conjuro en latín (quizá para que pareciera más misterioso el acto) y aparece Mefistófeles. Su aspecto horroriza al mago, quien se apresura a pedirle que cambie su figura por la de un fraile, pues no soporta su vista. Douglas Cole interpreta esto de manera muy acertada: "Marlowe's irony of a disguise that is no disguise uses an old convention in a new way and dramatically underlines the self-imposed moral blindness of his protagonist." (1) Esta ceguera voluntaria de Fausto es la única

(1) Douglas Cole, op. cit. p. 239

explicación a su proceder a lo largo de la obra.

Mefistófeles se aparta por completo del demonio tradicional en el teatro de la Edad Media. No es ridículo ni grotesco; no es el tentador astuto, el padre de la mentira. Contrasta la frivolidad de Fausto al hablar del infierno, mezclando ideas paganas,

"This word 'damnation' terrifies not me,
For I confound hell in Elysium.
My ghost be with the old philosophers!"

(I, iii, 59-61)

con la melancolía de Mefistófeles al hablar de la caída de Lucifer y sus seguidores, del infierno que llevan dentro de sí mismos, de la pena de daño "In being deprived of everlasting bliss." (I, iii, 80). Mefistófeles, literalmente, es un "diablo predicador". Fausto insiste en pactar con Lucifer, a pesar de las revelaciones de Mefistófeles; usa una hipérbole muy marloviana,

"Had I as many souls as there be stars,
I'd give them all for Mephistophilis."

(I, iii, 102-103)

Así, decide entregar su alma a Lucifer a cambio de veinticuatro años de vida "in all voluptuousness" y con Mefistófeles a su servicio.

Como una premonición de lo fútil que resultará el pacto de Fausto, Marlowe presenta una parodia del mismo en la escena siguiente. Wagner asegura que Robin vendería su alma al diablo por un trozo de carne de cordero; a continuación ofrece dinero a Robin y lo intimida; conjura a dos demonios, a cuya vista Robin se obliga a servir a Wagner durante siete años. En esta parodia tenemos una anticipación del trato que recibirá Fausto. Cada vez que Mefistófeles lo

ve a punto de arrepentirse lo amenaza y lo distrae con placeres. El segundo acto se inicia con uno de esos momentos en que Fausto parece inclinarse hacia Dios. Mientras espera a Mefistófeles le parece que algo resuena en su oído y le dice: "Abjure this magic; turn to God again." (II, 1, 8) Sin embargo, Fausto afirma que no puede volver a Dios y que Dios no puede amarlo. Se dice, usando una metáfora relacionada también con la gula, "The God thou serv'st is thine own appetite." (II, 1, 11) El apetito de conocimiento, de placeres y también de poder, el "dios" de Fausto lo llevará a pactar con Lucifer.

Los ángeles aparecen nuevamente y prevalece el Angel Malo al ofrecer a Fausto que tendrá riquezas. Es importante señalar esto, pues Fausto no ansía el saber por el saber, sino el saber para enriquecerse y tener poder, como lo expresa claramente en sus hiperbólicos proyectos. Es también este deseo de Fausto el que hace que el público se identifique con él, sobre todo el público de su época, como dice Rowse: "There is the appeal to cupidity, to the desire for wealth and power, so acute in that aspiring age when the world was expanding before men's eyes." (1)

En el momento de la firma del pacto Marlowe se vale de una imagen visual para subrayar lo anti-natural de la acción de Fausto. Al ordenar Mefistófeles que firme con su sangre, la sangre del sabio parece rebelarse ante ese acto tan monstruoso y se congela. (II, 1, 60) Mefistófeles trae fuego para que la sangre pueda volver a fluir; es una premonición de la consecuencia del pacto: las llamas del infierno...

(1) A.L. Rowse, op. cit. p. 152

pero Fausto está ciego. Tampoco se rinde ante la evidencia de otro aviso portentoso; en su brazo aparece la inscripción "Homo fuge"; Fausto afirma, a pesar de ello, "Yet shall not Faustus fly." (II, 1, 80) Mefistófeles se apresura a distraer los pensamientos de Fausto ofreciéndole un espectáculo: una danza ejecutada por demonios. Fausto insiste en hacer preguntas sobre el infierno. El diálogo es sobrio, terminante, sin imágenes poéticas, como podemos apreciar en la explicación de Mefistófeles:

"Hell had no limits, nor is circumscrib'd
In one self place, but where we are is hell,
And where hell is, there must we ever be."

(II, 1, 119-121)

Irónicamente, la primera petición de Fausto después de firmar el pacto es rechazada; desea una esposa que Mefistófeles no puede concederle, ya que el matrimonio es un sacramento. Le ofrece, en cambio, cortesanas. Para incitar el deseo de Fausto se vale de símiles, en los que mezcla personajes bíblicos y mitológicos:

"Were she as chaste as was Penelope,
As wise as Saba, or as beautiful
As was bright Lucifer before his fall."

(II, 1, 154-156)

Merece señalarse que el último término de comparación es un personaje masculino (Lucifer) y que el hecho de que se precise que brillaba "antes de su caída" debía haber puesto en guardia a Fausto.

En la siguiente escena Mefistófeles ya no habla con la verdad. Fausto parece inclinado al arrepentimiento para no verse privado del cielo. Mefistófeles usa un término de comparación decepcionante:

"But think'st thou heaven is such a glorious thing?
I tell thee, Faustus, 'tis not half so fair
As thou, or any man that breathes on earth."

(II, 11, 5-7)

y añade, con aparente lógica, "Twas made for man; then he's more excellent." (II, ii, 9) Ante la reacción de Fausto,

"If heaven was made for man, 'twas made for me.
I will renounce this magic and repent."

(II, ii, 10-11)

vuelven los ángeles. El Angel Malo asegura que Fausto nunca podrá arrepentirse y el sabio se convence de ello. Entonces el mago revela la táctica de Mefistófeles. Cuando Fausto nombra el cielo, la salvación, la fe, Mefistófeles le presenta toda clase de armas para que añada el suicidio a su pecado, o le ofrece distracciones tan increíbles como el canto de Homero o la música de Anfión. Por ello, dice Fausto,

"...long ere this I should have done the deed, ^{¿suicida?}
Had not sweet pleasure conquered deep despair."

(II, ii, 24-25)

Fausto repite una afirmación recurrente, "I am resolved" y entabla un diálogo con Mefistófeles para saciar su sed de conocimientos sobre astronomía. Nuevamente sufre una decepción; Mefistófeles no le revela nada que no sepa, no digamos Fausto, sino Wagner. Mefistófeles se rehusa a contestar la pregunta de Fausto sobre la Creación y los ángeles aparecen de nuevo, externando el conflicto de Fausto: ¿Puede, o no, arrepentirse? ¿Es demasiado tarde para ello? Temiendo el arrepentimiento de Fausto, se presenta Lucifer en persona, acompañado de Belcebú y de Mefistófeles. Recriminan a Fausto por invocar a Cristo y el sabio promete,

"Never to name God, or to pray to him,
To burn his Scriptures, slay his ministers,
And make my spirits pull his churches down."

(II, ii, 98-100)

En esta escena hay un rasgo irónico; se suponía que Fausto tendría a los demonios a su servicio durante veinticuatro años. Sin embargo, Lucifer le dice:

"So shalt thou show thyself an obedient servant,
And we will highly gratify thee for it."

(II, ii, 101-102)

El premio a la obediencia de Fausto es la presentación de los Siete Pecados Capitales. Esta es otra reminiscencia del teatro medieval. Los siete pecados aparecen con frecuencia en las moralidades, sobre todo en las primeras, pero en ellos su papel es el de agentes de destrucción que planean la caída del hombre. En Doctor Faustus parece que sólo son un espectáculo para deleitar a Fausto. Decimos "parece" porque Marlowe se vale de esta presentación como medio visual para subrayar la ceguera de Fausto. Este no es atraído por un mal disfrazado de bien; ve a los pecados en toda su crudeza, repugnantes y vulgares. Su perversión es evidente desde que se le anuncia el espectáculo; expresa su satisfacción con una comparación bíblica, "That sight will be as pleasant to me as Paradise was to Adam the first day of his creation." (II, ii, 106-107)

Masinton hace notar que todos los pecados tienen algo en común: no tienen padres, o son bastardos o han surgido, como la ira, de un ser irracional. (1) Creemos que lo más notorio es la expresión de la soberbia: "I disdain to have any parents." Este desdén significa no sólo rebelión, sino desconocimiento de toda autoridad, aún del orden natural. Es evidente que éste ha sido el pecado de Fausto: rebelarse contra un orden en el que él es sólo un hombre. Irónicamente, por su rebelión contra Dios queda sujeto a la obediencia al demonio, como ha quedado muy claro en las palabras de Lucifer.

La escena siguiente es otra parodia de la acción principal. No sólo Wagner, sino también Robin, el Burón, ha logrado

(1) Masinton, op. cit. p. 129

hacer conjuros y traer a los demonios a su presencia, con el objeto de que él y Dick puedan comer y beber sin pagar.

Los actos III y IV nos muestran un Fausto cada vez más frívolo. Marlowe subraya el deterioro de Fausto, su esterilidad y vacío. Dedica unas cuantas líneas en el Prólogo del Acto III a informarnos de los logros espectaculares de su protagonista y dos actos a mostrarlo en acciones indignas de los sueños de grandeza del sabio. Por el Coro sabemos que los dragones han llevado a Fausto a todos los planetas, incluyendo el Primum Mobile, el que mueve a las nueve esferas. En escena, sólo vemos a un Fausto que gasta bromas casi infantiles en la corte papal. Arrebata los manjares y bebidas al pontífice. (Los personajes cómicos parodian esta acción cuando roban una copa de vino en una taberna). (III, iii) La única hazaña importante de Fausto es liberar a Bruno, el que había sido candidato del emperador a la Sede pontificia y que está prisionero. El Papa lo obliga a servirle de escano, como Tamerlán a Bayaceto y planea llevar más allá su venganza, comparándose con los dioses:

"Thus, as the gods creep on with feet of wool
Long ere with iron hands they punish men,
So shall our sleeping vengeance now arise
And smite with death thy hated enterprise."

(III, 1, 99-102)

Fausto y Mefistófeles liberan a Bruno y lo envían a la corte del emperador en un vuelo mágico.

Al empezar el cuarto acto el Coro nos dice que Fausto ha logrado esombrar a los sabios con sus conocimientos y con su viaje a través del espacio. Su fama se ha extendido por todas partes y su presencia en la corte del Emperador Carlos V causa gran expectación. Sin embargo, la actuación de Fausto en dicha corte es, más que la de un sabio, la de un mago; se complace en

satisfacer los caprichos del emperador haciendo aparecer ante él las figuras de Darío, de Alejandro y de su amada. Se muestra pueril al castigar la indiferencia de uno de los cortesanos haciendo que le salgan cuernos. Sus actos son cada vez más fútiles; llega a parecer un simple prestidigitador al obsequiar uvas en invierno a la duquesa de Anholt y se rebaja a la mezquindad al burlar a un tratante de caballos.

Posiblemente Marlowe quiso mostrar la poca importancia de los veinticuatro años de poder que Fausto había pedido a los demonios, contrastando los sueños de grandeza del mago con la niñez de sus logros. El hecho es que para subrayar la frivolidad de Fausto, Marlowe, o un colaborador suyo que tal vez siguiera un plan establecido por el dramaturgo, presenta dos actos tediosos, a pesar de las escenas cómicas. Por otra parte no es de extrañar que se intercalen en la obra estas escenas, como mucho se le ha reprochado al autor, ya que en el teatro medieval generalmente no se sostenía de continuo un tono solemne; aún en la época de Marlowe hubiera sido extraño que una obra como Doctor Faustus no tuviera escenas cómicas. Robert Ornstein comenta que estas escenas, al parodiar la acción principal, son una innovación que después sería adoptada por los dramaturgos isabelinos y jacobeanos hasta Ford, de quien dice, "His Ford's was the last and least successful attempt to subtilize the comic contrasts of Elizabethan drama. Marlowe's was an imperfect but brilliant innovation." (1)

De cualquier manera, estas escenas no bastan para redimir estos dos actos; lo que sí logran es que nos olvidemos de

(1) Robert Ornstein, "The Comic Synthesis in Doctor Faustus", en Marlowe, Doctor Faustus, A Selection of Critical Essays, edited by John Jump - Casebook Series - Macmillan - Great Britain, 1969, p. 166

que está acercándose el plazo, hasta que en la quinta escena del cuarto acto Fausto lo recuerda,

"What art thou, Faustus, but a man condemned to die?
Thy fatal time draws to a final end."

(IV, v, 33-34)

El quinto acto se desarrolla nuevamente en el estudio de Fausto en Wittenberg. A petición de sus colegas de la universidad, quienes han llegado a la conclusión de que Helena de Troya es la mujer más admirable que ha existido, Fausto hace que ésta se presente ante ellos. (V, 1)

Al partir los catedráticos, que irónicamente dicen a Fausto, "...for this blessed sight/ Harpy and blest be Faustus evermore" (V, 1, 35-36) entra un nuevo personaje, un anciano, que tal vez simbolice al Buen Consejo de las moralidades. (1) Insta a Fausto a arrepentirse y sus palabras demuestran que el sabio todavía no había perdido su alma de manera definitiva:

"Though thou hast now offended like a man,
Do not persevere in it like a devil.
Yet, yet, thou hast an amiable soul..."

(V, 1, 41-43)

Mefistófeles contrarresta los consejos del anciano ofreciendo a Fausto una daga, como señal de que Dios no puede perdonarlo y que no le queda más recurso que el suicidio. (Una vez más Marlowe prefiere valerse de gestos y personajes simbólicos que de imágenes poéticas).

La psicomaquia, que se presentaba alegóricamente en las moralidades en un combate físico, o un debate entre las

(1) John D. Jump en la Introducción a la edición de Doctor Faustus, The Revels Plays, Methuen & Co. Ltd. London, 1962, p. liv.

fuerzas del bien y las del mal, en esta obra se libra en la mente de Fausto, que al partir el anciano, exclama:

"I do repent, and yet I do despair.
Hell strives with grace for conquest in my breast."

(V, 1, 71-72)

Mefistófeles teme el triunfo de la gracia y con amenazas obliga a su víctima a firmar nuevamente con su sangre. En esta ocasión la sangre no se congela, quizá porque la naturaleza de Fausto ya está más nervertida. Se demuestra que ha ido degenerando, pues desciende a algo tan vil como pedir a Mefistófeles que atormente al anciano. La contestación del demonio,

"His faith is great; I cannot touch his soul,
But what I may afflict his body with
I will attempt, which is but little worth."

(V, 1, 87-89)

era como para abrir los ojos a Fausto. Este, sin embargo, busca una vez más una distracción. No olvida la visión de Helena y pide a Mefistófeles no sólo verla de nuevo, sino poseerla. Al hacer esta petición se vale de otra imagen de saciedad, "To glut the longing of my heart's desire." (V, 1, 91)

El encuentro de Fausto y Helena, tan justamente celebrado por la maravillosa poesía que pone Marlowe en labios de Fausto, es, sin embargo, una premonición de la suerte que espera al mago. En esta obra sólo hemos tenido una alusión visual al fuego del infierno: la hornilla que lleva Mefistófeles para descongelar la sangre de Fausto. Al dirigirse a Helena el mago comienza por recordar la destrucción que causara la belleza de la reina:

"Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?"

(V, 1, 99-100)

Helena, por quien Fausto desoye los consejos del anciano fue causa del incendio de Troya. Fausto pide a Helena: "Sweet Helen, make me immortal with a kiss." Dice después, "Her lips suck forth my soul. See where it flies!" A la interpretación general de que Helena, al distraer a Fausto del arrepentimiento, lo lleva a la condenación y que, por el placer sensual, Helena, o mejor dicho el espíritu que toma la figura de la reina, se apodera del alma de Fausto, podemos agregar una observación de W.W. Greg: "I wonder whether Marlowe may not have had, at the back of his mind, some recollection of the Ara Moriendi, with its pictures of a devil dragging the naked soul out of the mouth of a dying man." (1) No cabe duda de que esta escena es una representación plástica, de gran efecto, de la clase de inmortalidad que Fausto elige en ese momento.

Sigue el parlamento en el que Fausto alude a los clásicos y a la mitología y que no deja de tener un significado irónico: "I will be Paris" (Paris fue derrotado). "...I will combat weak Menelaus/ And wear thy colors on my plumed crest." (El "débil" Menelao vence en la guerra de Troya; los colores de Helena son, para Fausto, los colores del espíritu del mal). Fausto compara a Helena con la belleza del viento en la noche que se engalana con estrellas (fuegos celestes), con Júpiter llameante, que reduce a Semele a cenizas y con el monarca del firmamento, el sol, que puede abrazar a Aretusa, ya que ésta ha sido transformada en arroyuelo, pero Fausto caerá en las llamas. (2) En contraste, el Anciano

(1) W.W.Greg, "The Damnation of Faustus" en Marlowe, Doctor Faustus - Casebook Series - p. 85

(2) El agrupamiento de las imágenes relacionadas con el fuego no es casual; como ya lo hemos indicado, al repetir o agrupar imágenes Marlowe muestra su desarrollo artístico, pues encuentra en ello un recurso realmente dramático.

triunfa sobre los demonios y se eleva hacia Dios.

En la segunda escena de este acto se presentan de nuevo Lucifer, Belcebú y Mefistófeles en la parte alta del escenario. Mefistófeles explica que Fausto recibirá su castigo y usa una imagen relacionada también con la gula, "His store of pleasures must be sauced with pain." (V, 11, 16) Esos placeres son los que Fausto había pedido,

"Whilst I am here on earth, let me be cloyed
With all things that delight the heart of man."

(III, 1, 59-60)

Usando otra imagen de este grupo, de las relacionadas con la saciedad, confiesa a sus colegas que su mal reside en "a surfeit of deadly sin that hath damned both body and soul." (V, 11, 37) Su soberbia es tal, que así como había deseado ser más que todos los hombres, ahora está convencido de que es el más grande pecador que ha existido, tanto que Dios no puede perdonarlo; la comparación que establece sólo resulta concebible como fruto del orgullo:

"The serpent that tempted Eve may be saved, but not Faustus."

(V, 11, 41-42)

Decimos que es fruto del orgullo, ya que las manifestaciones de éste son, precisamente, las que vemos en Fausto: la presunción y la desesperanza. La primera lo lleva al pacto con el demonio y la segunda le impide reconocer que la misericordia de Dios es infinita y, por tanto, que todo pecado puede alcanzar el perdón. John Donne resume esta doctrina diciendo que la presunción nos arrebató el temor de Dios y la desesperanza su amor. (1)

(1) Citado por Helen Gardner en The Theme of Damnation in Doctor Faustus - Casebook Series, p. 96

Vuelven los ángeles a escena, pero en esta ocasión hablan como si Fausto ya estuviera condenado. El Angel Bueno muestra un trono que desciende y que hubiera sido el de Fausto en la gloria, pero como Fausto lo ha perdido, el trono asciende vacío. El Ángel se despide, pero antes le dice, "The jaws of hell are open to receive thee." (V, ii, 112) (Notemos que también esta imagen está relacionada con el grupo recurrente de imágenes que se refieren a glotonería).

El Angel Malo le muestra el infierno y afirma, "He that loves pleasure must for pleasure fall." (V, ii, 127) Esta escena creemos que apoya la interpretación de los Angeles como representaciones alegóricas de los pensamientos de Fausto. Como dijimos, ambos se expresan aquí como si la suerte de Fausto ya estuviera decidida y no es así; la tensión dramática del último monólogo de la obra viene, precisamente, de que existe la posibilidad del arrepentimiento del protagonista.

El dramatismo de esta escena se intensifica con otro recurso visual; hay un reloj en el escenario; se escuchan las campanadas de las once. Fausto quisiera detener el tiempo, tener un año, un mes, una semana, un día "That Faustus may repent and save his soul." (V, ii, 138) Pide a la noche que se detenga, usando las palabras de Ovidio, "O lente, lente currite noctis equi!" (V, ii, 139)

Fausto tiene una visión: la sangre de Cristo en el firmamento, "See, see, where Christ's blood streams in the firmament." (V, ii, 143) Exclama, "One drop would save my soul!" Sabe que existe la posibilidad de salvarse pero no expresa arrepentimiento, por lo que los demonios siguen teniendo poder sobre él y le impiden elevarse hacia Dios. El reloj marca el transcurso de media hora; la segunda media hora parece pasar más velozmente que la primera. En esta escena crucial no hay

imágenes poéticas, pero sí hay apóstrofes e hipérboles que contrastan de manera muy dramática con las de los dos primeros actos. Fausto quería deslumbrar a toda Europa; ahora desea que las montañas lo oculten, en una reminiscencia del Apocalipsis: (1)

"Mountains and hills, come, come, and fall on me,
And hide me from the heavy wrath of God."

(V, II, 149-150)

El, que hubiera deseado miles de almas para entregárselas a Lucifer con tal de tener a Mefistófeles ("Had I as many souls as there be stars/I'd give them all for Mephistophilis". (I, III, 102-103), ahora quisiera la suerte de un ser irracional,

"...all beasts are happy,
For when they die,
Their souls are soon dissolved into elements."

(V, II, 173-175)

o que su cuerpo se convirtiera en aire y su alma en una gota de agua, perdida en el océano para siempre:

"Now, body, turn to air,
Or Lucifer will bear thee quick to hell.
O soul, be changed to little water-drops,
And fall into the ocean, ne'er be found!"

(V, II, 180-183)

Por la mañana los catedráticos encuentran el cadáver del sabio descuartizado; uno de ellos dice, "The devils whom Faustus served have torn him thus." (V, III, 8) Esto puede entenderse literalmente, o considerando como "demonios" a las

(1) Apocalipsis, 6-16: "y dicen a los montes y a las peñas: 'Caed sobre nosotros y escondednos de la faz del que está sentado sobre el trono y de la cólera del Cordero!'"

pasiones diabólicas que han destrozado a Fausto espiritualmente. Así lo interpreta Masinton: "When the devils rend his limbs from his body at the end, they merely enact physically what he has already experienced spiritually." (1)

En el comentario final del Coro encontramos dos metáforas sobre la muerte de Fausto. La primera, "Cut is the branch that might have grown full straight" y "And burnèd is Apollo's laurel bough/ That sometimes grew within this learnèd man." (Epilogue, 1-3) Esta última parece referirse a la condensación del espíritu de Fausto, que había ambicionado el saber "more than heavenly power permits". Quizá no deba entenderse esto como que el campo del conocimiento tenía límites impuestos por el cielo, sino el uso del conocimiento. Fausto lo desea para obtener poderío y placer, no para el bien de los hombres, de condición igual a la suya, condición que su soberbia despreciaba, por lo que había animado a su espíritu, "Try thy brains to get a deity". Al querer elevarse sobre su condición por malas artes, cae como había caído Icaro.

(1) Charles G. Masinton, op. cit. p. 125

SEGUNDA PARTE

PENSAMIENTO

L A M U E R T E .

La impresión de pesimismo que dejan las obras de Marlowe se debe en gran parte a la forma en que el autor presenta la muerte. Esta no es sólo generalmente violenta, sino que con frecuencia va acompañada de deseos de venganza, de amargura, impotencia o desesperación; incluso llega a ser grotesca, como en The Jew of Malta. La serenidad, la fe, son sentimientos excepcionales y se dan únicamente en personajes secundarios.

Las imágenes con que Marlowe presenta la muerte son variadas y muchas de ellas se prestan a interpretaciones simbólicas muy claras. Una de éstas es el fuego, elemento que encontramos en muchas de las escenas de muerte, como en Didq. Aquí, la imagen visual de la hoguera parece ser símbolo de inmolación; la reina en persona prepara la pira y la chispa que la enciende proviene del "pedernal" que es el corazón de Eneas. (V, 1, 234) Irónicamente, Jarbas, el hombre que ama a la reina, la ayuda a preparar la hoguera; ella arroja a las llamas todo lo que había pertenecido a Eneas: su espada, la túnica que lo cubría al desembarcar en Cartago, sus cartas, todo lo que le recuerda al troyano. Muere despechada, proclamando su lealtad y la falsedad de Eneas, clamando venganza y pidiendo a los dioses enemistad eterna entre Cartago y la ciudad que funde Eneas. Las llamas que acaban con su vida presagian futuras guerras y éste es el único "consuelo" de la reina. Marlowe lo subraya haciéndola pronunciar las palabras exactas de Virgilio:

"Sic, sic, juvat ire sub umbras."

(V, 1, 313) (1)

La muerte de Dido en la hoguera es, evidentemente, un símbolo del amor al que se inmola para ir en pos de la gloria. Marlowe parece querer subrayar la importancia del amor sacrificado añadiendo al relato de Virgilio la muerte de Iarbas y de Ana. Ambos se dan muerte para seguir al ser amado. Por ello la última frase de la obra es "I come to thee." Esta serie de suicidios, sin "lindar con lo cómico" (en opinión de Clifford Leech) (2) sí creemos que le resta fuerza dramática a la inmolación de la reina en aras de la gloria de Eneas.

Hay otra muerte por amor en las obras de Marlowe, pero con sentimientos muy diferentes. Me refiero a la de Olimpia en la Segunda Parte de Tamburlaine. (3) Olimpia, inconsolable por la muerte de su esposo y de su hijo, se dirige a la muerte como a una amiga, personificándola:

(1) "Así, aún así, ir bajo las sombras consuela". (Eneida, IV, 660). Obras de Publio Virgilio Marón, Eneida - Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño - Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana - U.N.A.M. - México, 1972, p. 89

(2) Clifford Leech, Marlowe. A Collection of Critical Essays Twentieth Century Views, ed. by C. Leech - Prentice Hall Inc. New Jersey, 1964. Leech en el ensayo titulado "Marlowe's Humor", dice: "...there is a subdued casualness in the way the story es brought to its terminal point, the rapidly consecutive suicides of Dido and Iarbus and Anna - Dido for love of Aeneas, Iarbus for love of Dido, Anna for love of Iarbus - hinting at the comic." p. 172

(3) Marlowe tomó este episodio de los cantos XXVIII y XXIX del Orlando Furioso de Ariosto; ya que casi había agotado sus fuentes sobre Tamerlán al escribir la Primera Parte, en la Segunda agrega sucesos y concatena hechos históricos. (Ejemplos: el episodio de Olimpia y la traición del rey Segismundo).

"Come back again, sweet Death..

.....

...Death, why com'st thou not?"

(III, iv, 12-14)

Antes de su muerte, que ella misma procura con una estratagema, compara la vida con una prisión:

"My troubled soul beats against this prison to get out
And meet my husband and my loving son."

(IV, iii, 35-36)

Olimpia y Dido prefieren la muerte a vivir sin amor; la reina de Cartago, como vimos, muere desechada, con ansias de venganza contra el que la abandona para fundar un imperio. Olimpia, en cambio, ve en la muerte el camino para reunirse con los que ama. Engañando a Theridamas lo obliga a darle muerte y a romper así las puertas de la "prisión" que la separan de los suyos.

En Tamburlaine la muerte se presenta con numerosas y variadas imágenes, que subrayan la crueldad de Tamerlán y la impotencia de sus víctimas. El tártaro ve a la muerte bajo prismas diferentes; a veces como parte de sí mismo; se considera una encarnación de ella; otras como a su sierva y otras como a su enemiga. Sus triunfos repetidos ante enemigos cada vez más poderosos llevan a Tamerlán a creerse una personificación de la muerte. A un comentario de Usumcasana: "...they look as if their deaths were near", contesta: "So he is, Casane: I am here". (Two, III, v, 61)

Sus víctimas, como Agidas, ven la muerte en el rostro del tártaro: "Upon his brows was portrayed ugly death". (One, III, ii, 72)

La bárbara costumbre de Tamerlán al sitiar una ciudad resulta fantástica y aterradora. El primer día el campamento

del tártaro aparece con tiendas blancas; blancos también son sus arreos, su caballo y armadura y luce una cimera de níveo plumaje; es un símbolo de clemencia; se satisface con el botín y no pide sangre. Si la población no se rinde, al segundo día el campamento es rojo: tiendas, arreos, caballos; esto significa que Tamerlán dará muerte sólo a aquéllos que sean capaces de empuñar las armas. Si aún resisten, el tercer día el pabellón del tártaro es negro, así como su cimera, su escudo y corcel. Entonces ya no hay clemencia; la muerte no respetará sexo, jerarquía ni edad. (One, IV, 1, 50-64)

Esta especie de ritual aterrador es lo que obsesiona a Zabina, la infortunada esposa de Baysceto, cuando pierde la razón; entre sus frases incoherentes, exclama: "The sun was down- streamers white, red, black." (One, V, ii, 251) (1)

El simbolismo de los colores usados por Tamerlán tiene reminiscencias apocalípticas; así lo interoreta John P. Cutts (2) basándose en el Cap. 6 del Apocalipsis, versículos 2-8, donde se habla de tres jinetes. El primero monta un caballo blanco, el segundo uno bermejo y el tercero uno negro; tras ellos aparece un cuarto jinete: la muerte. Después de ver al campamento y a su jefe vistiendo de blanco, de rojo y de negro, Tamerlán aparecería ante el público isabelino como la encarnación misma de la muerte.

El conquistador también considera a la muerte como su sierva. Así la llama repetidas veces. A las inocentes vírgenes de Damasco les reprocha que no vean en la punta de su espada más

(1) Aquí debemos hacer notar una de las innovaciones de Marlowe que siguieron varios dramaturgos (Shakespeare entre ellos). Al perder la razón, el personaje habla en prosa; ya no puede sujetarse al orden de la métrica.

(2) "The Ultimate Source of Tamburlaine's White, Red and Death?" artículo de Cutts citado por Charles G. Masinton en su obra ya citada en la Nota 17 al Cap. II, p. 148

que el acero y el terror; les explica, "There sits Death; there sits imperious Death." (One, V, ii, 48) y ordena a sus jinetes que muestren a las doncellas

"...my servant Death,
Sitting in scarlet on their arméd spears".

(V, ii, 54)

A pesar de la jactancia de Tamerlán, la muerte no sólo se comporta como su sierva; también es su enemiga y por ello le arrebató a su esposa. Para Zenócrata la muerte es algo natural, un cambio necesario para "esta carne frágil y transitoria". (Two, II, iv, 43) Esta resignación no es de extrañar en ella; supo interpretar el destino de Bayaceto y Zabina como un ejemplo de la mutabilidad de la fortuna. (Dentro de la tradición de De Cassibus y The Mirror for Magistrates). En contraste, para Tamerlán la muerte de su esposa no es el destino de toda carne, sino un ataque personal de los poderes infernales contra él, (no contra ella):

"Proud fury and intolerable fit,
That dares torment the body of my love
And scourge the scourge of the immortal God!"

(Two, II, iv, 78-80)

Descarga su furia sobre la ciudad donde ha muerto su amada y ordena que sea destruída por el fuego, para que los muros ennegrecidos parezcan llevar luto por Zenócrata: "The houses, burnt, will look as if they mourned". (Two, II, iv, 39)

La serenidad de Zenócrata ante la muerte pasa casi desapercibida ante la furia de Tamerlán que se resiste a darse cuenta de su impotencia. Marlowe insiste en esta impotencia al acercarse la muerte del tártaro. Con gran sentido dramático recuerda el ritual bárbaro de su protagonista; para Tamerlán lo que se avecina es una batalla más, una batalla contra un enemigo que había despreciado: "Sickness or death can never conquer me". (Two, V, i, 220) Con una firmeza que

llega a la locura, exclama,

"Come, let us march against the powers of heaven
And set black streamers in the firmament
To signify the slaughter of the gods."

(Two, V, iii, 48-50)

Theridamas, ante la derrota inevitable de su jefe, recuerda el campamento vestido de negro y advierte,

"For Hell and Darkness pitch their pitchy tents,
And Death, with armies of Cimmerian spirits,
Gives battle 'gainst the heart of Tamburlaine."

(Two, V, iii, 7-10)

Esta imagen que usa Theridamas es una prueba de la coherencia que existe en la obra como creación dramática. La muerte, a quien Tamerlán llamara sierva, levanta su tienda negra, inmisericorde como el tártaro. Este, sin embargo, insiste en llamarla "esclava" y en imaginar que le teme:

"See where my slave, the ugly monster Death,
Shaking and quivering, pale and wan for fear,
Stands aiming at me with his murderous dart."

(Two, V, iii, 67)

La desafia hasta el último momento. Su "esperanza" estriba en seguir viviendo en sus hijos:

"...what death forbids my life,
That let your lives command in spite of death."

(Two, V, iii, 159-160)

Como dijimos en el capítulo sobre Tamburlaine resulta vana esta esperanza del conquistador; hace subir a su hijo al carro tirado por los reyes cautivos y lo compara con Faetón. Amiras, como el hijo de Apolo, no podrá controlar el carro: Aunque esto no se diga en la obra, la imagen de Amiras tomando las riendas mientras su padre habla de Faetón es suficientemente clara para que la obra termine con un sentimiento de frustración.

En The Jew of Malta la muerte llega a resultar grotesca; esto revela la justeza de la interpretación que hace T.S.Eliot de la obra. Como ya lo hemos comentado, la considera más cerca de la farsa que de la tragedia y afirma que sólo así resulta inteligible el último acto. (1) Notaremos que conforme va avanzando la obra más se van acentuando los rasgos de la farsa. Al principio no aparecen en la muerte de Matías y de Ludovico, resultado de las maquinaciones de Barrabás. Abigail, a quien aman los dos jóvenes, es un instrumento, fácil en manos de su padre para crear rivalidad entre ellos. Después, las cartas falsas llevan a ambos a la lucha fatal. Barrabás, cuya intervención queda resumida en la metáfora de Fernex, "Which forced their hands divide united hearts." (III, ii, 35) recibirá su castigo del mismo a quien había dirigido su venganza: el Gobernador.

La farsa ya comienza a dibujarse en la muerte de Abigail y las monjas, causada por el veneno que Barrabás mezcla en un platillo que envía al convento; éste es un suceso tan increíble y exagerado que resulta casi cómico; contribuye a este efecto la maldición del judío al preparar el veneno, con sus conjuros e invocaciones a personajes mitológicos y en compañía del siniestro Ithamoras.

La muerte de los frailes codiciosos es aún más grotesca; uno muere en la horca acusado de haber asesinado al que había sido víctima de Barrabás e Ithamoras y, además, convencido de su culpabilidad. La muerte del moro, junto con Pilia-Borza y Bellamira, envenenados con las flores que les lleva el judío disfrazado de músico, es francamente del dominio de la farsa.

(1) T.S.Eliot, Selected Essays, p. 123

La muerte de los soldados turcos y la de Barrabás está unida al fuego. El judío, cayendo en el caldero que él mismo había preparado para el príncipe turco, no sólo ofrece un espectáculo grotesco; para el público isabelino esa muerte tenía un significado especial. Según Harry Levin (1) el caldero era el instrumento de castigo para los envenenadores. Por otra parte, G.K. Hunter, en su tesis sobre el contexto teológico que Marlowe establece en The Jew of Malta, nos dice que la muerte de Barrabás encaja en la tradición iconográfica de la Edad Media (indudablemente conocida por el público de Marlowe); en ella, se pinta al Anticristo cayendo a las llamas del infierno en un caldero. (2) Estas explicaciones no son obstáculo para aplicar el calificativo de "grotesca" a la muerte de Barrabás. Recordemos que en la tradición dramática de la Edad Media, tanto el Demonio, como el Vicio o los Pecados podían ser aterradores pero eran también cómicos. Al final, su castigo, por espeluznante que fuese, era festejado por el público, pues se consideraba que las fuerzas del mal tenían que recibir su merecido.

Barrabás muere confesando sus crímenes, no con arrepentimiento, sino para hacer sufrir a sus vencedores; los maldice hasta el último momento y su desesperación es aún más iracunda porque la isla queda en manos de Ferneze, el que lo ha traicionado.

The Massacre at Paris. - Curiosamente, en esta obra cuyo tema es la muerte, encontramos muy pocas imágenes de la misma. En

(1) Harry Levin, op. cit. p. 98

(2) G.K. Hunter, The Theology of Marlowe's 'The Jew of Malta', (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27 (1964), 211-40. - Citado por Masinton en su obra, a la cual ya nos hemos referido, en la Nota No. 11 del Cap. IV, p. 152

escena los asesinatos se suceden unos a otros; (llegan a veinte los que presenciarnos). La muerte de los protestantes, mártires de su fe, podía haber sido lo más impresionante de esta obra; sin embargo, no es así. La acción, como ya hemos comentado, se centra por completo en el Duque de Guisa y en su muerte. Este personaje es el único que se refiere a la muerte con imágenes. En el monólogo de la escena ii en el que revela sus pensamientos, Guisa confiesa que no vacilará ante el asesinato en su afán de llegar al trono. Ambiciona encarnar a la muerte como Tamerlán:

"Give me a look that, when I bend the brows,
Pale death may walk in furrows of my face."

(ii, 102-103)

Su deseo parece cumplirse; Guisa en persona asesina a hugonotes indefensos y aún a sus posibles protectores, como la reina de Navarra y el rey Carlos de Francia. Sólo unas cuantas de sus víctimas tienen tiempo de decir algo antes de morir y sus palabras únicamente sirven a los fines propagandísticos de la obra. Por ejemplo, la reina Margarita, a quien sabemos que Guisa mandó envenenar, explica los efectos físicos del veneno. El rey Carlos, de cuya muerte no se explican las causas, usa los mismos términos de la reina para explicar su dolencia. Resulta así evidente lo que sólo era una sospecha: Guisa y la reina Catalina de Médicis lo han envenenado.

En general, los hugonotes mueren rezando y los católicos maldiciendo; como comentamos en la primera parte de este ensayo, la exageración tan burda de Marlowe en esta obra resta fuerza a la acción dramática. Estas actitudes de las víctimas, por repetitivas, pierden el valor simbólico que podrían haber tenido.

Ramus, el maestro de lógica, muere defendiendo hasta el final sus puntos de vista. Su muerte revela, una vez más, el orgullo de clase que distingue al Duque de Guisa.

Este desdeña continuar la discusión con Ramus y dice a sus seguidores: "Why suffer you that peasant to declaim?" (viii, 53) Ese orgullo de clase es el que permite a Guisa morir con altivez de aristócrata, comparándose de nuevo con César. Al enterarse de que le esperan los asesinos en la habitación contigua, sigue adelante, declarando enfáticamente:

"Yet Caesar shall go forth.
Let mean conceits and baser men fear death.
Tut, they are peasants. I am Duque of Guise."

(xx, 67)

Ya herido, clama venganza a sus aliados: el Papa, el rey de España y el Duque de Parma y termina reafirmando con orgullo: "Thus Caesar did go forth, and thus he died." (xx, 87)

La muerte del rey Enrique III es una imagen visual del fanatismo asesino de los católicos; el rey muere asesinado a traición por un fraile. Esta muerte es ocasión de maldiciones y deseos de venganza expresados en metáforas exageradas que ya comentamos en la primera parte de este ensayo.

En esta obra parece que al morir Enrique III el orden quedará restablecido, ya que el representante del bien, Enrique de Navarra, ocupará el trono de Francia. Es verdaderamente irónico que los hechos históricos destruyeran este efecto a unos cuantos meses del estreno de la obra.

El tema de la muerte en Edward II, revela, tanto el pensamiento de Marlowe, como su desarrollo artístico. Estamos muy lejos de las metáforas altisonantes y aterradoras que en Tamburlaine acompañan a la muerte. Ha dejado atrás el símbolo de inmolación que es la hoguera de Dido, lo grotesco de The Jew of Malta, la pasividad de los hugonotes que simplemente expiran en The Massacre at Paris, así como la altanera exaltación que de sí mismo hace el Duque de Guisa. En Edward II el único que se refiere a la muerte con una metáfora es Mortimer:

"Farewell, fair Queen; weep not for Mortimer,
That scorns the world, and, as a traveler,
Goes to discover countries yet unknown."

(V, vi, 64-66)

El estoicismo de Mortimer está muy a tono con el personaje, el altivo barón indignado por los privilegios concedidos a un advenedizo.

Gaveston y el rey hablan de la muerte sin ninguna retórica, con la fuerza de la palabra desnuda y adecuada; Gaveston dice, "...death is all" (II, v, 31). El rey, previendo que sus sufrimientos serán mayores cuando Leicester tiene que entregarlo a Berkeley, se consuela con la idea de que "...death ends all, and I can die but once." (V, i, 153) En el momento de entregar su corona, cuando se da cuenta de lo que ha perdido, llama a la muerte con estrujante ansiedad:

"Come, death, and with thy fingers close my eyes,
Or if I live, let me forget myself."

(V, i, 110-111)

Mortimer, que se ha revelado como un tirano con rasgos maquiavélicos, elige como instrumento para asesinar al rey a Lightborn, un personaje diabólico. Al verlo, Eduardo comprende que su hora ha llegado. (Lightborn, como Tamerlán, como Guisa, muestra la muerte en su ceño). El rey dice a su asesino,

"These looks of thine can harbor nought but death,
I see my tragedy written in thy brows."

(V, v, 72-73)

Es realmente una tragedia la de Eduardo; por primera vez una obra histórica alcanza esa categoría en el teatro isabelino. Marlowe nos comunica el sufrimiento del monarca con un lenguaje desprovisto de imágenes y profundamente dramático. La atmósfera de crueldad, sin ningún rasgo humanitario que la alivie, se establece sin necesidad de retórica. Eduardo dice,

"Something still buzzeth in mine ears
And tells me if I sleep I never wake."

(V, v, 102-103)

Cuando Lightborn, en forma despiadada le anuncia su muerte, el rey sólo puede exclamar:

"I am too weak and feeble to resist.
Assist me, sweet God, and receive my soul!"

(V, v, 107-108)

Las últimas palabras del monarca, "O spare me, or dispatch me in a trice" (V, v, 110) se explican ante la crueldad de su verdugo. Lightborn había anunciado a Mortimer que tenía "a braver way" para asesinar al rey; dirige los preparativos del horrible asesinato con una frialdad como si se tratara de un trabajo cualquiera,

"So, lay the table down, and stamp on it,
But not too hard, lest that you bruise his body."

(V, v, 111-112)

El asesinato, además de cruel, es degradante; la emoción que despierta la muerte del rey es tan profunda, que después de esto la caída de Mortimer carece de importancia. El orden debería parecer restablecido con Eduardo III en el trono, pero aunque de hecho éste fue un gran rey, nada en la obra de Marlowe lo sugiere. La impresión dominante es la compasión por los sufrimientos de Eduardo II y el horror ante la brutalidad de sus verdugos.

La imagen de la muerte en Doctor Faustus es visual: las fauces del infierno dispuestas a devorar al sabio. Esto da un significado especial a la muerte en la obra; no es un final, sino un principio. Para Fausto se inicia esa eternidad en el infierno que tanto temía: "Hell, ah hell for ever! Sweet friends, what shall become of Faustus, being in hell for ever?" (V, 11, 50-51)

Por ello, porque la muerte no es para él un final, Fausto es el único de los protagonistas de Marlowe que no ve hacia atrás en el momento de la muerte, no piensa en el mundo que deja. Vimos que Dido muere con la esperanza de que futuras guerras venguen el agravio que le ha hecho Eneas al abandonarla. Tamerlán confía en vivir en sus hijos para llegar a tener un imperio que abarque todo el mundo conocido. Barrabás muere revelando sus crímenes, insultando y maldiciendo para hacer sufrir a sus enemigos hasta el último momento. Guisa sólo piensa en el mundo que va a dejar, en los proyectos no realizados, en que sus aliados venguen su muerte. Eduardo II, en el límite de la humillación y el sufrimiento, ve la muerte como una liberación. Fausto es el único que no dedica ningún pensamiento al mundo que deja. Sólo ve la imagen aterradora de las fauces del infierno que le ha mostrado el ángel, "The jaws of hell are open to receive thee.." (V, ii, 112) El terror que le inspira esta visión y que le hace exclamar, "Ugly hell, gaze not!" (V, ii, 186) es, en cierto modo, lo que le impide arrepentirse, ya que esta imagen lo obsesiona y no le permite pensar en la misericordia, el perdón, el arrepentimiento.

Marlowe conocía la doctrina cristiana que considera que el miedo al infierno no basta para alcanzar el perdón, ya que tiene que haber dolor de haber ofendido a Dios con los pecados. Este conocimiento de Marlowe se manifiesta en la Segunda Parte de Tamburlaine, en la escena de la muerte del rey Segismundo. Es una escena en la que no hay imágenes, pero es interesante comentarla, ya que ofrece un contraste ilustrativo de la falla de Fausto que lo lleva a condenarse.

Después de haber presentado la vil traición del rey Segismundo de Hungría, que rompe el pacto de paz con los turcos, Marlowe lo rehabilita en la escena de su muerte.

Segismundo había aparecido como ejemplo de la falsedad e hipocresía de los cristianos; cuando lo vemos derrotado y herido parece merecer ese castigo a su traición. En una corta, pero inolvidable escena, (sólo tiene nueve líneas) (II, iii, 1-9) Marlowe logra hacer que cambie nuestra actitud hacia él, al verlo arrepentido. En su monólogo el rey resume el funesto resultado de su traición y revela dos sentimientos que casi nunca encontramos en los personajes de Marlowe: arrepentimiento y esperanza. Segismundo no sólo reconoce su culpa, sino que ofrece el sufrimiento que le causa "el deshonor de sus heridas" para alcanzar "una segunda vida en la misericordia infinita".

Este rey derrotado, que ve sus heridas no únicamente como un castigo, sino como una deshonra y que, sin embargo, muere sereno y confiado, no compagina con el habitual pesimismo de Marlowe. Además, curiosamente, la plegaria de Segismundo está basada en la teología católica; el protestantismo rechaza el que el sufrimiento humano pueda ser meritorio para alcanzar el perdón de los pecados. Segismundo confía en que la misericordia de Dios acepte su padecimiento como expiación. (1)

Aquí está el contraste: Segismundo reconoce su culpa y se arrepiente. Fausto reconoce su culpa, se aterra ante la imagen de las fauces del infierno y este temor lo paraliza. Quizá Marlowe no lleva a su protagonista a la contrición para mostrar que el orgullo desmesurado ciega y el pecado de Fausto, como vimos en la primera parte de este ensayo, es el pecado de Satanás, "aspiring pride and insolence".

(1) Para una exposición detallada del punto de vista católico y del protestante sobre esta cuestión, ver Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe, de Douglas Cole, p. 117-118.

Pensamos, como Leo Kirschbaum, que muchos críticos confunden a Marlowe, el hombre, con Marlowe el dramaturgo, y por ello se empeñan en darle al final de la obra una interpretación "romántica": Fausto, representante del superhombre del Renacimiento, víctima del ansia de saber, no un hombre cegado por un orgullo satánico, que pierde su alma por creer que su pecado es más grande que la misericordia divina. Kirschbaum explica que por lo que sabemos, o creemos saber de Marlowe, se le da a Doctor Faustus una interpretación errónea. Dice Kirschbaum, "It does not matter what you think of Hell, or what Marlowe privately thought of Hell. What does matter is that in terms of the play, Faustus is a wretched creature who for lower values gives up higher values -that the devil and Hell are omnipresent, potent and terrifying realities." (1)

Lo que es extraordinario es que sigamos con interés una lucha en la que no se trata de imperios, ni riquezas, ni de un amor humano. En esta obra lo que está en juego, lo más importante, tal como lo presenta Marlowe, es el destino eterno del alma de un hombre.

(1) Leo Kirschbaum, "Doctor Faustus: A Reconsideration", en Critics on Marlowe, Ed. Judith O'Neill, p. 80

L A F O R T U N A .

(El hombre y su destino)

En la presente investigación hemos dejado aparte el estudio de las imágenes relativas a la fortuna, los astros, el hado o destino, pues revelan conceptos de Marlowe sobre los hechos históricos y la importancia que en ellos tiene la voluntad del hombre. Esto es interesante, ya que más de la mitad de su obra dramática se basa en la historia. En forma muy suscita trataremos de explicar ahora la postura de nuestro dramaturgo.

En el siglo XVI había dos tendencias principales entre los historiadores: los que creían en una Historia providencialista y los que veían los hechos como resultado de la voluntad del hombre o del choque de voluntades; por ello consideraban importante el conocer los sucesos del pasado, ya que éstos ofrecían a los gobernantes una lección, permitiéndoles evitar errores que se habían cometido en épocas anteriores.

La postura de Marlowe, implícita en sus obras, lo coloca dentro de la segunda corriente, la del escepticismo del Renacimiento, junto con Bruno, Montaigne y Maquiavelo. (1) Estos escritores, según Irving Ribner, "see nature not so much as the reflection of divine will, but as something governed by immutable laws which may be studied; nature can be controlled once these laws are understood. They envision man as the potential master of his environment." (2) (De aquí se deriva que el

(1) Irving Ribner, en su Introducción a Christopher Marlowe, The Complete Plays, p. xxx

(1) Ibid. p. xxx

hombre también podía ser el que dominara su destino). En muchos casos los dos puntos de vista podían co-existir. Nos dice M.M.Reese, "In this reading of life, the two conceptions of history, as following God's inexorable pattern and as offering a storehouse of practical lessons to guide man's independent choice, were complementary and not mutually exclusive." (1)

Estas dos corrientes se reflejan, naturalmente, en la literatura; en la antítesis, como explica Harry Levin, entre "Virtù" y "Fortuna" (2) o alguna otra de las imágenes que representan ese "patrón inexorable" de que habla Reese, como los astros, el hado, el destino, los dioses, y en ocasiones, también Dios.

Para apreciar la postura de Marlowe en el uso de estas imágenes, es necesario examinar cómo la de Fortuna va sufriendo cambios en su interpretación, de manera que cada vez los poetas dan más importancia al papel relevante de la voluntad humana. (3)

Trataremos de dar en forma por demás breve una idea de la evolución del concepto de Fortuna. En el mundo pagano de los clásicos, Fortuna, considerada como una diosa, reina en el mundo sublunar; de ahí que ocurran hechos impredecibles. El cristianismo en la Edad Media considera a Fortuna como un instrumento del que Dios se vale para evitar que el hombre se

(1) M.M.Reese, op. cit. p. 19

(2) Harry Levin, op. cit. Appendix E "Virtue and Fortune", p. 203

(3) En la obra The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy, de W. Farnham - Basil Blackwell, Oxford, 1970, se trata este asunto de manera muy amplia, desde el concepto de los clásicos, el de Boccaccio, Chaucer, Lydgate, The Mirror for Magistrates, hasta llegar a la tragedia isabelina.

apegue demasiado a los bienes terrenos. Dante da una explicación muy clara de esta subordinación de Fortuna respecto a Dios en el Canto Séptimo del Infierno. Al preguntar Dante si Fortuna tiene todos los bienes de este mundo entre sus manos, Virgilio responde: "Aquél cuyo saber es superior a todo creó los cielos y quien los dirigiese, de modo que cada parte brilla para cada parte, distribuyendo igualmente la luz. De la misma manera puso a las grandezas mundanas una directora que todo lo administrase, haciendo a su debido tiempo pasar los fútiles bienes de una nación a otra y de una a otra estirpe, por más que intente impedirlo la previsión humana. Por esto unos imperan y caen otros, según el juicio de aquélla que permanece oculta, como la serpiente bajo la yerba." (1)

Esta veleidad de la fortuna se representaba generalmente con la imagen de la Rueda; al llegar un hombre al punto más alto, caía inevitablemente. (2) Esto se desprende de la mayoría de los ejemplos de Boccaccio en su obra De Cassibus Virorum Illustrium. En contadas ocasiones se presenta la caída como castigo de una falta. Poco a poco, sobre todo en The Mirror for Magistrates y su secuencia, se va acentuando la idea de que la caída es consecuencia de la ambición y la jactancia, o sea, la "hubris". (3)

(1) Dante Alighieri, La Divina Comedia, traducción de D. Cayetano Rosell - Montaner y Simón, Barcelona, 1884, vv. 73-84, p. 42

(2) Farnham, en su obra ya citada, dice de Boecio: "His is the first clear reference to the wheel as we know it in medieval literature". p. 13

(3) Beckson y Ganz en Literary Terms - A Dictionary (ya citado) dan la siguiente definición de "hubris": Greek: "Insolence", "pride". The emotion in the Greek tragic hero which leads him to ignore warnings from the gods or to transgress against their moral codes. by extension, the term is applied to tragic pride in the heroes of later dramas." p. 99

Marlowe, por lo general, habla de Fortuna en términos muy distintos a los tradicionales, aún a los de aquellos autores que ponen mayor énfasis en la voluntad humana y su acción decisiva. Por otra parte, no debemos olvidar que las ideas de Maquiavelo, Guicciardini y otros escritores de la escuela italiana estaban muy lejos de ser compartidas por una mayoría. Nos dice Reese, "Not everyone had the mental toughness (cynicism, clear-sightedness, consistency, realism, or whatever one chooses to call it) of Machiavelli, Guicciardini and other writers of the Italian school. The existence of some higher power, either specifically Christian or corresponding to the old Greek nemesis, was still generally acknowledged..." (1)

Marlowe casi siempre se aparta del concepto general de Fortuna; sus héroes pretenden dominar a la que siempre había sido considerada como inconstante. Nuestro dramaturgo parece haberse inspirado en el Cap. XXIV de El Príncipe, de Maquiavelo, intitulado "Cuánto dominio tiene la fortuna en las cosas humanas, y de qué modo podemos resistirle cuando es contraria." Maquiavelo afirma que al cambiar la fortuna debe cambiar la manera de proceder del hombre y así, "Si él mudara de naturaleza con los tiempos y las cosas no se mudaría su fortuna." (2) (Es más o menos el mismo punto de vista de Sir Francis Bacon, quien en su ensayo sobre la fortuna, dice: "but that the wheels of his mind keep way with the wheels of his fortune." (3)

(1) M.M. Reese, op. cit. p. 14

(2) Nicolás Maquiavelo, op. cit. p. 127

(3) Sir Francis Bacon, Bacon's Essays - Macmillan English Classics - Great Britain, 1967, p. 104

Maquiavelo termina su capítulo diciendo que, en general, "vale más ser impetuoso que circunspecto, porque la fortuna es mujer, y es necesario, por esto mismo, cuando queremos tenerla sumisa, zurrarla y zaherirla." (1) Añade: "Por otra parte, como mujer, es amiga siempre de los jóvenes, porque son menos circunspectos, más iracundos y le mandan con más atrevimiento." (2)

Estos conceptos de Maquiavelo parecen inspirar la inaudita jactancia de Tamerlán; el tártaro habla de Fortuna en una metáfora inolvidable:

"I hold the Fates bound fast in iron chains,
And with my hand turn Fortune's wheel about."

(One, I, ii, 173-174)

Los triunfos ininterrumpidos del tártaro hacen que los demás también crean que domina a la fortuna. La doncella de Zenócrata usa términos muy parecidos a los de Tamerlán para tranquilizar a su señora. Esta tiene una reacción muy dentro de la tradición de "De Cassibus" ante la caída de Bayaceto y Zabina. Teme que su amado corra la misma suerte, pero su doncella le asegura,

"Your love hath Fortune so at his command,
That she shall stay and turn her wheel no more."

(One, V, ii, 310-311)

Tamerlán, en ocasiones, parece considerar a la fortuna como algo que forma parte de cada hombre, como puede verse en su comentario sobre Bayaceto:

(1) Nicolás Maquiavelo, op. cit. p. 128

(2) Ibid. p. 128

"Alas, poor Turk, his fortune is too weak
T' encounter with the strength of Tamburlaine."

(One, III, iii, 6-7)

En cambio Orcanes, en la Segunda Parte de Tamburlaine, ve a Fortuna con una existencia propia, fuera del hombre. Dice que los cristianos,

"Fear not Orcanes, but great Tamburlaine,
Nor he, but Fortune that hath made him great."

(Two, I, 1, 59-60)

Calapino confía en la tradicional veleidad de Fortuna para que deje de favorecer a Tamerlán. Cuando se dispone a combatir al tártaro para vengar a su padre, dice a sus aliados:

"We shall not need to nourish any doubt,
But that proud Fortune, who hath followed long
The martial sword of mighty Tamburlaine,
Will now retain her old inconstancy
And raise our honors to as high a pitch,
In this our strong and fortunate encounter,"

(Two, III, 1, 26-31)

Una sola vez en el transcurso de la obra no se muestra Tamerlán "impetuoso" (como dice Maquiavelo) y habla de Fortuna con cautela. Después de derrotar a los reyes turcos, Amiras, el hijo del tártaro, propone que los deje en libertad de reunir otro ejército para vencerlos nuevamente. Tamerlán responde, "No, no, Amiras; tempt not Fortune so." (Two, IV, ii, 11)

La tradición que considera a las estrellas como elementos determinantes en el destino del hombre, sobre todo las que presiden su nacimiento, da a Cosroes la explicación de la debilidad de su hermano el rey Micetas:

"At whose birthday Cynthia with Saturn joined,
And Jove, the sun, and Mercury denied
To shed their influence in his fickle brain!"

(One, I, 1, 13-15)

El mismo Cosroes invoca a sus astros al prepararse para combatir a Tamerlán,

"...all the stars that make
The loathsome circle of my dated life,
Direct my weapon to his barbarous heart."

(One, II, vi, 36-38)

El Gobernador de Damasco, al dirigirse a las vírgenes que van a pedir clemencia a Tamerlán, les dice:

"Endure as we the malice of our stars,
The wrath of Tamburlaine and power of wars."

(One, V, 1, 41-42)

Cuando Tamerlán invoca a sus estrellas es para afirmar la seguridad en su destino. Así, cuando corteja a Zenócrata, dice:

"Thy person is more worth to Tamburlaine
Than the possession of the Persian crown,
Which gracious stars have promised at my birth."

(One, I, ii, 90-92)

A Theridamas, antes de la batalla contra Bayaceto, le dice,

"...'will' and 'shall' best fitteth Tamburlaine,
Whose smiling stars gives him assured hope
Of martial triumph, ere he meet his foes."

(One, III, iii, 41-43)

Vemos que al hablar de sus astros Tamerlán añade adjetivos como "gracious" o "smiling". A Orcanes, que lo ha llamado "shepherd's issue, base born Tamburlaine", le responde que el cielo nunca había tenido ni volvería a tener un aspecto más agraciado que cuando él nació:

"Villain, the shepherd's issue, at whose birth
Heaven did afford a gracious aspect,
And joined those stars that shall be opposite
Even till the dissolution of the world,
And never meant to make a conqueror
So famous as is mighty Tamburlaine..."

(Two, III, v, 79-84)

La jactancia de Tamerlán llega al grado de que se dirige a sus estrellas, no para invocarlas, sino para ofrecerles luz:

"Smile stars that reigned at my nativity,
And dim the brightness of their neighbor lamps;
Disdain to borrow light of Cynthia,
For I, the chiefest lamp of all the earth,
First rising in the east with mild aspect,
But fixed now in the meridian line,
Will send up fire to your turning spheres
And cause the sun to borrow light of you."

(One, IV, ii, 33-40)

Cuando Tamerlán está al borde de la muerte, Theridamas se dirige a las estrellas que habían presidido el nacimiento del conquistador, en una petición que contrasta con la de Tamerlán que acabamos de citar y que expresa una fuerte ironía dramática:

"Fall, stars that govern his nativity,
And summon all the shining lamps of heaven
To cast their bootless fires to the earth
And shed their feeble influence in the air.
Muffle your beauties with sternal clouds,
For Hell and Darkness pitch their pitchy tents..."

(Two, V, iii, 2-7)

En *Tamburlaine*, además de las imágenes que, como hemos visto, subrayan la importancia del hombre, encontramos un comentario de Gazelo, Virrey de Biron, que confirma el concepto no-providencialista de la Historia que se aprecia en Marlowe. Gazelo se niega a aceptar la interpretación

de Orcanes a la victoria sobre los cristianos. Orcanes afirma que, habiendo invocado a Cristo para derrotar a los cristianos que habían roto la tregua, traicionando el juramento hecho en nombre de El, a Cristo debían la victoria. Gazeo afirma sin retórica, pero convencido:

"'Tis but the fortune of the wars, my lord,
Whose power is often proved a miracle."

(Two, II, iii, 31-32)

En The Massacre at Paris no hay alusiones a Fortuna; resulta evidente que los hechos sangrientos ocurren por voluntad del Duque de Guisa, o por la necesidad de combatirlo. Navarra sí cree en una intervención providencial en favor de las causas justas, pero quizá porque esto iba contra la manera de pensar de Marlowe, el dramaturgo pone en labios de ese personaje expresiones que podríamos llamar trilladas. En la primera escena dice Navarra:

"But he that sits and rules above the clouds
Doth hear and see the prayers of the just,
And will revenge the blood of innocents
That Guise hath slain by treason of his heart
And brought by murder to their timeless ends."

(1, 42-46)

Cuando sus huestes derrotan a las de Guisa, afirma,

"Thus God, we see, doth ever guide the right,
To make His glory great upon the earth."

(xvii, 3-4)

y más adelante,

"But God, we know, will always put them down
That lift themselves against the perfect truth."

(xvii, 12-13)

En Edward II tenemos un caso único en Marlowe: al lado de la tragedia del rey, Marlowe trata el destino de Mortimer conforme a la tradición de la llamada "tragedia de De Cassibus"; el ascenso en la rueda de la Fortuna hasta lo más alto, el orgullo y la jactancia y después la caída, aceptada con estoicismo.

Recordemos que cuando Mortimer es enviado a la Torre, asegura: "Mortimer's hope surmounts his fortune far." (III, ii, 75) Logra una posición elevada, con total dominio sobre la reina y teniendo al rey Eduardo II como su prisionero; entonces se dirige a Gurney en términos que recuerdan la jactancia de Tamerlán:

"As thou intendest to rise by Mortimer,
Who now makes Fortune's wheel turn as he please..."

(V, ii, 52-53)

Después de ordenar la muerte del rey, Mortimer se siente tan seguro que se jacta, "Major sum quam cui possit fortuna nocere". (Soy demasiado grande para que la fortuna pueda hacerme ningún daño). Esta es su "hubris". Así lo reconoce Mortimer al ser condenado a muerte por el rey Eduardo III; por ello se refiere a la caída inevitable:

"Base Fortune, now I see that in thy wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down. That point I touched,
And, seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?"

(V, vi, 59-63)

En los otros personajes encontramos muy pocas alusiones a este tipo de imágenes. La reina se refiere, hipócritamente, a los sufrimientos de su esposo como obra del destino. Hablando de su hijo, dice: "...sith the fates/
Have made his father so unfortunat..." (IV, v, 35-36)

Leicester, al encontrar al rey Eduardo II, a Spencer y a Baldock, disfrazados y acogidos a la protección de una abadía, no puede menos de sentirse impresionado por la suerte del rey; dice "Quem dies vidit veniens superbum, / Hunc dies vidit fugiens jacentem." (A quien la aurora contempló en su orgullo, el crepúsculo lo ve caído). (IV, vi, 53-54) Aquí Leicester parece aludir a la caída como fatal.

Al ser descubierto en la abadía y separado de Spencer, a quien Leicester va a llevar prisionero, el rey Eduardo se dirige a sus estrellas, en un lamento en el que quiere inspirar compasión aludiendo a su condición de rey:

"O day! The last of all my bliss on earth,
Center of all misfortune! O my stars,
Why do you lour unkindly on a king?"

(IV, vi, 61-63)

El rey no achaca su desgracia al cielo ni al destino, sino a Mortimer. Rechaza el que deba separarse de su favorito por voluntad del cielo, como dice Spencer. Asegura,

"Nay, so will hell and cruel Mortimer;
The gentle heavens have not to do in this."

(IV, vi, 74-75)

dando otro ejemplo del punto de vista de Marlowe sobre los hechos históricos.

Las obras marlovianas que no están basadas en la historia también son interesantes desde el punto de vista de la antítesis entre la voluntad del hombre y el destino, pues contribuyen a una mejor comprensión del pensamiento de Marlowe sobre este tema.

En Dido es evidente que los dioses controlan la acción de los hombres; debemos recordar que Marlowe sigue a Virgilio muy de cerca y, además de que tiene que dar al problema la interpretación clásica, no podía eludir la

influencia decisiva de Venus en el amor de Dido, que, como ya hemos comentado, es el tema central de la obra.

El poder de los dioses se revela desde la primera escena, y de manera irritante. Júpiter aparece en frívolo juego con Ganimedes, dispuesto a satisfacer todos los caprichos de su favorito. Llega a ofrecerle, "Control proud fate and cut the thread of time." (I, 1, 29) Venus entra en escena y, con justicia, se lamenta de que Júpiter se solace con Ganimedes mientras Eneas lucha con la tempestad. Júpiter la tranquiliza y le habla del porvenir de su hijo, usando la metáfora de la sonrisa y el ceño de la fortuna, siempre inconstante:

"...first in blood must his good fortune bud,
Before he be the lord of Turnus' town,
Or force her smile that hitherto hath frowned."

(I, 1, 86-88)

Hay otra referencia a la inconstancia de la fortuna en las palabras de Príamo a Pirro, que cita Eneas en su relato de la caída de Troya:

"Achilles' son, remember what I was,
Father of fifty sons, but they are slain;
Lord of my fortune, but my fortune's turned;
King of this city, but my Troy is fired;
And now am neither father, lord, nor king."

(II, 1, 233-237)

Juno, al encontrar a Ascanio dormido lo llama "the favorite of the Fates." (III, 11, 3) y así parece ser, ya que la diosa no puede llevar a cabo su intento de darle muerte, pues la llegada de Venus se lo impide.

Los hombres no confían sino en los dioses para que la fortuna sonría, para que la mano del destino señale días de felicidad. Así lo expresa Jarbas, dolido por el desprecio de la reina de Cartago:

"O God of heaven, turn the hand of fate
Unto the happy day of my delight!"

(III, iii, 81-82)

Eneas se refiere siempre al destino, pues eso es lo que justifica su partida. La primera vez que intenta embarcar, dice en un monólogo:

"Carthage, my friendly host, adieu,
Since destiny doth call me from the shore."

(IV, iii, 1-2)

Añade,

"Jove wills it so. My mother wills it so.
Let my Phoenixa grant, and then I go.
Grant she or no, Aeneas must away."

(IV, iii, 5-7)

A sus compañeros les insta a embarcar, "Aboard, aboard, since Fates do bid aboard." (IV, iii, 21) Acates, teniendo que Dido intente detener a Eneas, le recuerde a éste que su destino ha sido determinado por los astros:

"Banish that ticing dame from forth your mouth,
And follow your foreseeing stars in all."

(IV, iii, 31-32)

Dido logra detener a los troyanos y ofrece su cetro y corona a Eneas, quien, por un momento, parece lo bastante conmovido como para desafiar al destino. Dice a la reina,

"When I leave thee, death be my punishment.
Swell, raging seas. Frown wayward destinies.
Blow winds. Threaten ye rocks and sandy shelves.
This is the harbor that Aeneas seeks."

(IV, iv, 56-59)

No obstante, ante la orden perentoria de Júpiter que le transmite Hermes, Eneas se apresta a partir y asegura,

"Witness the gods, and witness heaven and earth,
How loath I am to leave these Libyan bounds,
But that eternal Jupiter commands."

(V, 1, 80-82)

Ante la actitud de Eneas, totalmente sometido al designio de los dioses, Dido no puede manifestar su rebeldía sino con el suicidio. Además, eleva una petición a esos dioses ante quienes su amor ha sido impotente:

"And now, ye gods, that guide the starry frame
And order all things at your high dispose,
Grant, though the traitors land in Italy,
They may be still tormented with unrest.
And from mine ashes let a conqueror rise,
That may revenge this treason to a queen
By plowing up his countries with the sword."

(V, 1, 302-308)

Dido es inmolada a la voluntad inexorable de los dioses, su amor sacrificado en aras de la gloria de Eneas, ya que el destino del troyano ha sido determinado fatalmente por Júpiter y Venus. Quizá la pasividad del amado de la reina de Cartago, que no encaja con la idiosincracia de Marlowe, contribuya a que Eneas no tenga la misma grandeza en Dido que en la Enéida.

En The Jew of Malta, como ya lo señalamos en la primera parte de este ensayo, son muy escasas las referencias a la mitología; por consiguiente también lo son las de las estrellas y la fortuna.

Barrabás tiene un momento de desesperación al saber que su casa ha sido destinada a convento, ya que ahí tenía un tesoro oculto que había escapado a la confiscación de sus bienes decretada por Ferneze. El judío exclama,

"You partial heavens, have I deserved this plague?
What, will you thus oppose me, luckless stars,
To make me desperate in my poverty?"

(I, 11, 259-261)

Pero pronto se reanima, pues piensa en el ardid de que Abigail finja deseos de ser monja y logre entregarle el tesoro, como en efecto ocurre.

Las palabras finales de la obra, pronunciadas por Fernese, tienen un sentido irónico; sabemos que son una manifestación de la hipocresía del Gobernador, quien pretende que el cielo le ha dado el triunfo, cuando lo ha logrado con una traición. Después de la muerte de Barrabás y de los soldados turcos, Fernese tiene al príncipe Calymath en su poder y queda como dueño absoluto de la isla. Exhorta a todos, diciendo:

"...let due praise be given
Neither to fate nor fortune, but to heaven."

(V, v, 123-124)

En Doctor Faustus, como hemos visto, la obra gira alrededor del problema del libre albedrío. Queda demostrado que Fausto se condena por su orgullo, que le impide arrepentirse, no porque así estuviera decretado por Dios. Como hay relativamente pocas imágenes poéticas en Doctor Faustus, no es de extrañar que no encontremos alusiones a la fortuna, pero sí hay una invocación de Fausto a sus estrellas; en su desesperación, al acercarse el plazo acordado con Mefistófeles, quiere creer por un momento que su destino había sido fijado por sus astros y a ellos se dirige; les pide que hagan desaparecer su cuerpo para que su alma se salve:

"You stars that reigned at my nativity,
Whose influence hath allotted death and hell,
Now draw up Faustus like a foggy mist
Into the entrails of yon laboring cloud,
That when you vomit forth into the air,
My limbs may issue from your smoky mouths,
So that my soul may but ascend to heaven."

(V, 11, 154-160)

Sin embargo, recordemos que reconoce su responsabilidad cuando, después de maldecir a sus padres, se da cuenta de que al único que puede maldecir es a él mismo:

"Cursed be the parents that engendered me!
No, Faustus, curse thyself, curse Lucifer
That hath deprived thee of the joys of heaven."

(V, ii, 177-179)

Si tenemos en mente que Fausto insistió en firmar el pacto a pesar de las advertencias de Mefistófeles, comprendemos que él es el único culpable; los demonios que destrozan sus miembros son una externalización de lo que las pasiones habían hecho ya con el alma del mago.

Marlowe, al enfocar así al hombre como forjador de su destino y restar importancia al papel tradicional de la fortuna, de los astros, del hado, centra la acción en sus protagonistas y, en sus últimas obras, logra crear personajes que revelan sus conflictos internos, sus sufrimientos, a nivel de tragedia.

C O N C L U S I O N

Como hemos visto, en los escasos seis años de su carrera como dramaturgo, Marlowe alcanza un desarrollo artístico muy notorio, que pudimos apreciar a través del estudio de sus imágenes. En las primeras obras, además de hipérbolos, se vale de símiles y metáforas con profusión, sobre todo los que se refieren a la mitología y a los fenómenos más impresionantes de la naturaleza. Esto se explica, tanto por los estudios que Marlowe había cursado en Cambridge, como por la influencia de la poesía no dramática. En The Jew of Malta y The Massacre at Paris casi abandona ese tipo de imágenes y cuando recurre a ellas lo hace, casi siempre, de manera irónica. En Edward II y Doctor Faustus es parco en el empleo de imágenes poéticas comparado con Dido y Tamburlaine. Además las agrupa y logra así un mayor efecto dramático. En Doctor Faustus, más que de la retórica se vale de recursos visuales, lo cual indudablemente es más propio del teatro.

A pesar de estas diferencias, en todas sus obras Marlowe logra comunicar una idea, lo cual es de admirar. No siempre es fácil para un intelectual transmitir su pensamiento valiéndose de un medio popular, como era el teatro en la época de nuestro dramaturgo. El lo consigue, aún en Tamburlaine, obra llena de largos parlamentos repletos de imágenes e hipérbolos. La idea de Marlowe es siempre la misma: la ambición que pretende ir más allá de los límites impuestos al hombre es destructora, pero, al mismo tiempo, el hombre que gracias a ella trata de elevarse sobre los demás, es admirable. Es esta idea la que Marlowe explora

con personajes diversos, cuya ambición tiene distintos objetivos, como hemos visto al tratar de las imágenes más notorias en cada una de las obras. Hay algunas que son recurrentes; recordemos que varias se refieren a una "sed insaciable", a un fuego que no puede extinguirse, a la aspiración a las alturas, emoción que Tamerlán atribuye a un don de la naturaleza:

"Nature, that framed us of four elements
Warring within our breasts for regiment,
Doth teach us all to have aspiring minds."

(One, II, vii, 18-20)

Otra imagen recurrente (1) que es muy interesante es la de torres caídas o incendiadas. Esto es digno de comentarse, pues la torre significa el poder, la autoridad -política o espiritual- y por consiguiente puede ser también un símbolo de limitación a las ambiciones de un personaje que se cree por encima de las leyes humanas y aún divinas, actitud que comparten varios personajes de Marlowe. El anhelo de destruir las torres, que se expresa en varias de estas alusiones, parece provenir de la rebeldía contra esos límites impuestos al hombre. Hemos mencionado ya algunas de estas imágenes en los capítulos relativos a cada obra; sin agotar el tema damos a continuación algunos ejemplos más:

En la Primera Parte de Tamburlaine, Bayaceto dice que su esposa Zabina es madre de tres hijos más valientes que Hércules,

"Who, when they come unto their father's age,
Will batter turrets with their manly fists."

(One, III, iii, 110-111)

(1) Hemos encontrado quince de ellas.

En la misma obra, el Sultán de Egipto exclama,

"Awake, ye men of Memphis! Hear the clang
Of Scythian trumpets! Hear the basilisks,
That roaring shake Damascus' turrets down!"

(One, IV, 1, 2-4)

En la Segunda Parte de Tamburlaine dice el tártaro,

"Usumcasane, now come let us march
Towards Techelles and Theridamas,
That we have sent before to fire the towns,
The towers and cities of these hateful Turks."

(Two, III, 11, 145-147)

En The Jew of Malta el Bajá, indignado por la negativa de Fernelze a pagar el tributo que habían convenido, lo amenaza,

"...Selim Calymeth shall come himself,
And with brass bullets batter down your towers..."

(III, v, 23-24)

En The Massacre at Paris y en Edward II hay dos pasajes muy semejantes; en ambos casos se trata de un ataque a la Iglesia Católica, pero el símbolo es también el de las torres derruidas:

"I'll fire his crazed buildings and enforce
The papal towers to kiss the lowly earth."

(Massacre,
xxiii, 61-62)

Estas son palabras de Enrique III de Francia. Eduardo II se expresa en términos casi idénticos:

"I'll fire thy crazed buildings and enforce
The papal towers to kiss the lowly ground."

(Edward II,
I, iv, 100-101)

La más famosa de estas alusiones es la de Fausto al ver a Helena:

"Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?"

(V, 1, 99-100) (1)

Otras imágenes que simbolizan la ambición desmesurada, la rebeldía y la caída consecuencia de la sobrevaloración de las posibilidades del protagonista, las encontramos en dos personajes-símbolo a los que se alude en varias de las obras: Faetón e Icaro. (2) Tanto Faetón como Icaro, al emular a sus padres no logran su intento de ir más lejos que ellos. Pueden interpretarse como símbolos de rebeldía contra lo establecido y de fracaso en la ambición. Levin dice de estos personajes: "Both are iconoclasts, unfilial rebels against the cosmic order." (3)

(1) Masinton, en una nota al Cap. III de su obra, también considera la imagen de las torres incendiadas como simbolizando la misma clase de frustración que asociamos con las figuras rebeldes de Lucifer, Faetón e Icaro. Agrega que también puede dársele una interpretación fálica a esta frustración. (Op. cit. p. 150) La nota de Masinton está puesta a comentar la orden de Tamerlán de quemar la ciudad donde ha muerto Zenócrata. "So, burne the turrets of this cursed towne." - La nota completa de Masinton dice, "The tower, indicating spacial penetration and a heroic ambition, and the destroying fire represent the same sort of frustration and despair of purpose that we associate with the rebellious figures of Lucifer, Phaeton and Icarus. The image of the burning tower, moreover, invites a phallic interpretation of this frustration - or at least an interpretation that includes the sense of thwarted lust or passion. The object exciting the passion, moreover is usually envisioned as being high or out of reach. Though Tamburlaine and Faustus would reach heavenward to achieve satisfaction for their longings, they are helpless to implement their wishes. Tamburlaine loses Zenocrate, whom he considers a celestial being. And Faustus, though he sees "Christ's blood... in the firmament" can never "leap up to my God" to achieve salvation.

(2) Podríamos añadir a Lucifer, aunque sólo se presenta en Doctor Faustus, como otra imagen de ambición desmesurada que provoca la caída.

(3) Harry Levin, op. cit. p. 185

A Phaëton se alude en la primera parte de Tamburlaine; al dirigirse a combatir al Sultán de Egipto, el tártaro compara el poder destructivo de su ejército con el del hijo de Apolo, quien no pudo controlar los corceles del carro de su padre y estuvo a punto de incendiar la tierra:

"As was the fame of Clymene's brain-sick son
That almost brent the axle-tree of heaven,
So shall our swords, our lances, and our shot
Fill all the air with fiery meteors."

(One, IV, 11, 50-53)

En la segunda parte de Tamburlaine, al entregar el conquistador a su hijo las riendas del carro tirado por los reyes cautivos, le advierte:

"As precious is the charge thou undertak'st
As that which Clymene's brain-sick son did guide..."

(Two, V, 111, 230-231)

Por último, la que ya comentamos en el capítulo dedicado a Tamburlaine, que parece presagiar la incapacidad de Amiras para continuar al frente del imperio de su padre:

"The nature of thy chariot will not bear
A guide of baser temper than myself,
More than heaven's coach the pride of Phaëton."

(Two, V, 111, 242-244)

En cuanto a Icaro sólo encontramos tres alusiones; la primera en Dido, pero en este caso la reina sólo se refiere al vuelo y caída del hijo de Dédalo como a uno de tantos ardidés a los que hubiera querido recurrir para unirse a Eneas, quien ya se había alejado de las playas de Cartago. La segunda, en The Massacre at Paris, puede ser el lema de los personajes de Marlowe:

"...mount the top with my aspiring wings,
Although my downfall be the deepest hell."

(11, 46-47)

La última, la que encontramos en el Prólogo de Doctor Faustus,

"His waxen wings did mount above his reach,
And melting, heavens conspired his overthrow."

(Prol. 21-22)

parece resumir el destino de los personajes marlovianos. Icaro es la imagen mitológica que mejor simboliza a los protagonistas de las obras de nuestro dramaturgo. Por ello, la Dra. Ellis-Fermor, en su obra sobre Marlowe pone como epígrafe un soneto de Philippe Desportes en el que se ve a Icaro como un personaje glorioso, cuya audaz ascensión es admirable. (1) Harry Levin reproduce un grabado de Icaro tomado

(1) Reproducimos el soneto de Desportes que ilustra la interpretación "romántica" que hace la Dra. Ellis-Fermor de las obras de Marlowe:

Icare est chut ici, le jeune audacieux,
Qui pour voler au ciel eut assez de courage;
Ici tomba son corps dégarni de plumage,
Laissant tous braves coeurs de sa chute envieux.

O bienheureux travail d'un esprit glorieux,
Qui tire un si grand gain d'un si petit dommage!
O bienheureux malheur plein de tant d'avantage,
Qu'il rend le vaincu des airs victorieux!

Un chemin si nouveau n'étonna sa jeunesse.
Le pouvoir lui faillit, mais non la hardiesse;
Il eut pour le brûler des astres le plus beau;

Il mourut poursuivant une haute aventure;
Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture;
Est-il plus beau destin, ou plus riche tombeau?

Philippe Desportes.

Una Ellis-Fermor, op. cit. Epígrafe al Cap. I, titulado "On Marlowe's Life", p. 1

de A Choice of Emblems de George Whitney, publicado en Londres en 1586. En el libro de Whitney el emblema se aplica a los que escrutan el firmamento con demasiada curiosidad, lo cual se expone en dos estrofas. Levin comenta que Marlowe se valió de una imagen muy conocida para presentar su "archetypal image of the tragic overreacher". (1)

No deja de llamar la atención que Marlowe experimentara con diversas formas dramáticas pero que su tema haya sido siempre el mismo: la ambición desmesurada y, por ello, destructora. Quizá la explicación la encontremos en que Marlowe poseía también esa ambición, esa ansia de elevarse y carecía de la cualidad proteica de identificación con toda clase de personajes que en tan alto grado poseía Shakespeare. Marlowe no era lo que Keats llamara un "camelion Poet", (2) "distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime" "...It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen." Si todos los personajes de Marlowe pueden representarse con símbolos mitológicos semejantes (Faetón, Icaro) es tal vez porque el dramaturgo comparte algunos rasgos con sus protagonistas y trata siempre de una pasión: la que él sentía.

El Dr. Henry A. Murray confirma este punto de vista, pues, según él, Marlowe tenía el "complejo de Icaro"(3)

(1) Harry Levin, op. cit. Appendix A "Emblem", p. 191

(2) Letters of John Keats, ed. by Robert Gittings, Oxford University Press - G. Britain, 1970. "To Richard Woodhouse", October 1818, p. 157

(3) Harry Levin, op. cit. p. 183. Levin cita esta observación sin indicar la fuente. En los libros de Murray que pude consultar no encontré nada sobre este complejo. Uno de ellos, Myth and Mythmaking (Ed. Introduction by H.S. Murray - Beacon Press - Boston, 1969) es una recopilación de trabajos de un simposio organizado por la American Academy of Arts and Sciences. Tanto Levin como Murray tomaron parte en él, por lo que es posible que el comentario sobre Marlowe lo haya hecho el Dr. Murray a Levin verbalmente.

o sea, la disposición a aislarse en un plano más elevado que los demás, y, al mismo tiempo, atraer la admiración ajena. Añade (lo que podemos referir a otro aspecto de la personalidad de Marlowe) que los individuos que padecen este complejo tienen también a ser narcisistas; por ello les atrae menos el sexo opuesto que el propio. Por último, dice Murray que se inclinan a tener fantasías autísticas, en las que se "ven" volando y su mayor ansiedad la causa el miedo a caer. En los personajes de Marlowe no se aprecia este miedo; la satisfacción de ascender resta toda importancia a la posible caída. Como dijimos, su lema puede ser la cita de The Massacre at Paris: "mount the top with my aspiring wings/ Although my downfall be the deepest hell").

La disposición a alcanzar un plano más elevado que el de la mayoría de la gente creemos que se refleja en la tendencia de Marlowe a usar hipérboles, a exagerar en la palabra y en la acción, como ya hemos comentado. Es quizá este mismo impulso el que lo lleva a poner en escena al propio Maquiavelo para presentar a Barrabás, uno de sus seguidores, y, más adelante, ya que se trata de la condenación de un alma, a contar entre sus personajes a los príncipes de las tinieblas: Lucifer, Belcebú y Mefistófeles.

Por otra parte, Harry Levin considera que este "complejo de Icaro" es la causa de que Marlowe sea un dramaturgo trágico por temperamento. (1) Por ello crea personajes con una ambición sin límites que los lleva a tratar de alcanzar lo inaccesible, lo que se traduce en un contraste irónico entre aquello a que aspiran y lo que logran finalmente. La destrucción del protagonista marloviano no es

(1) Harry Levin, op. cit. p. 183

obra de los dioses, como en la tragedia aristotélica, sino de la propia voluntad del héroe, ya que ni siquiera requiere de una incitación para cometer su error trágico; nadie lo persuade; por decisión propia se lanza a esa ascensión imposible que lo llevará fatalmente a caer.

El pesimismo de Marlowe, al que nos referimos en el capítulo sobre "La Muerte", se origina en esta visión sobre el destino del hombre que nos presenta en su obra dramática y que Rosmond Tuve expone como sigue: "...the sport of eternal forces with mortal man, the ironic injustice of the jest by which man's aspiring nature out-tops his little strength." (1) Esta visión es la que informa la obra de Marlowe; a veces la presenta en forma irónica, como en The Jew of Malta y otras llega a ser trágica, como en Edward II y Doctor Faustus. En éstas el sufrimiento, la angustia de sus personajes, logran que el público se identifique con los protagonistas y se despierten los sentimientos que, según Aristóteles, debe provocar la tragedia: la piedad y el terror. En Dido, aunque compadecemos a la reina, su total dependencia del capricho de los dioses y la repetición de los suicidios al final de la obra, impiden a Dido llegar al nivel de tragedia. En Tamburlaine es el protagonista el que causa el sufrimiento de los demás y el público no llega a identificarse con las víctimas del tártaro; lo mismo sucede con las de Barrabás y las de Guisa. Parece que Marlowe sólo es capaz de transmitir el dolor cuando es el protagonista el que lo sufre; sus héroes tampoco son capaces de reconocer su error trágico, (con excepción de Fausto), así

(1) Rosmond Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery, The University of Chicago Press - U.S.A. 1972, p. 159

que no hay "anagnorisis", o sea, el conocimiento de sí mismo o de los problemas del hombre en su relación con los demás.

Como podemos observar, el tema de las obras de Marlowe es más intelectual que emotivo; esto explica que las imágenes de nuestro dramaturgo, aunque con frecuencia se basen en actividades u objetos comunes, no sean suficientemente detalladas para darnos una idea del mundo que lo rodeaba. Se ha podido escribir sobre la Inglaterra de Shakespeare basándose en sus obras; no sería posible hacer lo mismo con Marlowe. (1) En cambio, sí es capaz éste de dramatizar ideas y cuestiones que preocupaban a los hombres de su tiempo, como la importancia de la voluntad en el destino del hombre. A este respecto, dice Douglas Cole: "Unlike the tragic figures of the Mirror for Magistrates, his [Marlowe's] characters do not talk about free will and human responsibility as the determining forces in life; instead they demonstrate the idea by acting." (2)

Marlowe no sólo dramatiza esta idea; valiéndose, como hemos visto, de imágenes poéticas, de recursos visuales, de personajes concretos e individualizados, llega a dar a sus obras una dimensión alegórica que apunta a problemas universales y, por lo mismo, intemporales. A través de sus protagonistas nos damos cuenta de la fuerza destructora del militarismo, la concentración de la riqueza, el afán desbordado de placer y el de conocimientos utilizados con la mira de dominar. Si Fausto recurrió para ello a la magia, en nuestra

(1) Tomemos como ejemplo los colores que menciona Marlowe en su obra dramática; casi se limita al blanco, el rojo, el negro, con algunas alusiones al oro y la plata. (Ver el apéndice F del libro de Harry Levin).

(2) Douglas Cole, op. cit. p. 260

época es la ciencia la que puede dar el dominio, esa "ciencia sin conciencia" (1) que nos recuerda una aseveración de Thomas L. Peacock que puede ser profética. En su novela Grvll Grange, uno de los personajes afirma: "La ciencia es una cosa y la sabiduría es otra...Casi creo que el destino último de la ciencia es el de exterminar a la raza humana."(2)

La vigencia de las cuestiones tratadas por Marlowe es sólo uno de los factores que pueden haber contribuido al interés que se ha despertado en nuestra época por las obras de este dramaturgo. También ha sido objeto de atención su esfuerzo artístico, que si no se tradujo en obras totalmente logradas, sí fue muy significativo, tanto que al tratar del teatro isabelino, su nombre es el que surge como el del artista que más contribuyó a preparar el advenimiento de Shakespeare.

(1) Harry Levin titula su capítulo sobre Doctor Faustus "Science without Conscience".

(2) Thomas L. Peacock, The Complete Novels, Vol.2 - Introduction and Notes by David Garnett - London - Rupert Hart-Davis, 1963, p. 877. Dice textualmente: "Science is one thing, and wisdom is another...I almost think it is the ultimate destiny of science to exterminate the human race."

B I B L I O G R A F I A

- Alighieri Dante, Divina Comedia - Traducción de D. Cayetano Rosell - Montaner y Simón. Barcelona, 1884.
- Bacon F. Essays. Edited by F.G.Selby-Macmillan - St.Martin's Press - New York, 1967.
- Beckson Karl & Ganz Arthur, Literary Terms - A Dictionary Farrar, Straus and Giroux - New York, 1977.
- Bevington, D.M. From "Mankind" to Marlowe - Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1962.
- Boas, F.S. Introduction to Tudor Drama. - London, 1933.
- Boas, F.S. University Drama in the Tudor Age.- Oxford - Clarendon Press, 1914.
- Boas, F.S. Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study.-Rev. ed. Oxford, 1953.
- Brooke Tucker, "The Renaissance, 1485-1660" en A Literary History of England, ed. A.C.Baugh, Routledge and Kegan Paul Ltd. - Great Britain, 1967.
- Brunel, Pierre Claudiel et Shakespeare - Armand Colin -Paris, 1971.
- Bush, Douglas English Poetry - Methuen & Co.Ltd. London, 1968.
- Clemen, Wolfgang H. The Development of Shakespeare's Imagery Methuen & Co. Ltd. London - Great Britain, 1963.
- Cole, Douglas Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe - Princeton University Press, 1962.
- Dalches David, A Critical History of English Literature. London- Secker & Warburg - Great Britain, 1975.
- Eliot, T.S. On Poetry and Poets - Faber & Faber, Ltd. London, Great Britain, 1969.
- Eliot, T.S. Selected Essays - Faber & Faber, Ltd. London, Great Britain, 1972.
- Ellis-Fermor U. Christopher Marlowe, Methuen & Co. Ltd. London, 1927.
- Ellis-Fermor U. The Jacobean Drama, London 1947.
- English Mystery Plays - A Selection - Ed. with an Introduction and Notes by Peter Happé - Penguin Books - Great Britain, 1975.
- Farnham W. The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy. Basil Blackwell, Oxford, 1970.
- González Padilla María Enriqueta, Fry's Imagery. - U.N.A.M. México, D.F. 1955.
- Hosley Richard et al. Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama. (In honour of Hardin Craig) Routledge & Kegan Paul, Ltd. London, 1963.
- Hussey Maurice, The World of Shakespeare and his Contemporaries (A Visual Approach) Heinemann, London.
- John Jump, Doctor Faustus - A Selection of Critical Essays Casebook Series - Macmillan - Great Britain, 1969.

- Keats John, Letters. Ed. by Robert Gittings, Oxford University Press - Great Britain, 1970.
- Knights, L.C. Drama and Society in the Age of Jonson, London, 1937.
- Kocher P.H. Christopher Marlowe: A Study of His Thought, Learning and Character. University of North Carolina Press, 1946.
- Kyd Thomas, La tragedia española - Traducción en verso, introducción y notas de Margo Glantz - Universidad Nacional Autónoma de México - 1976.
- Leech Clifford, ed. Marlowe, A Collection of Critical Essays. Twentieth Century Views.-Prentice Hall, Inc. New Jersey, 1964.
- Levin Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher.- Faber & Faber Ltd. London, 1973.
- Machiavelli Niccolo, The Prince, Translated with an Introduction by George Bull - Penguin Books, Middlesex, England, 1975.
- Maquivalo Nicolás, El Príncipe - Colección Austral - Espasa Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires - México.- Argentina, 1943.
- Marlowe Christopher, The Complete Plays, Ed. with an Introduction and Notes by Irving Ribner - The Odyssey Press Inc. New York, 1963.
- Marlowe Christopher, The Complete Poems and Translations Ed. by Stephen Orge, - Penguin English Poets - Penguin Books - U.S.A. 1973.
- Marlowe Christopher, Doctor Faustus - The Revels Plays - Methuen & Co. Ltd. London, 1962.
- Masinton Charles G. Christopher Marlowe's Tragic Vision - A Study in Damnation.- Ohio University Press - U.S.A. 1972.
- Middleton Murry J. El estilo literario.- Trad. Jorge Hernández Campos.- Breviarios (46) Fondo de Cultura Económica - México, 1951.
- Nowotny Winifred, The Language Poets Use - Oxford University Press - New York, 1962.
- O'Neill Judith, Ed. Critics on Marlowe - George Allen and Unwin Ltd. - London 1969.
- Peacock Thomas L. The Complete Novels, Vol. 2 -Introduction and Notes by David Garnett - London - Rupert Hart-Davis Great Britain, 1963.
- Rowse A.L. Christopher Marlowe. His Life and Work.- The Universal Library - Grosset & Dunlap - New York, 1966.

- Reese M.M. The Cease of Majesty - A Study of Shakespeare's History Plays - Edward Arnold (Publishers) Ltd. London, 1961.
- Sackville, Norton et al. The Minor Elizabethan Drama Vol. I "Pre-Shakespearean Tragedies" - J.M.Dent & Sons Ltd. Everyman's Library - London-New York- E.P. Dulton & Co. Inc. Great Britain, 1939.
- Sanders Wilbur, The Dramatist and the Received Idea - Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare. - Cambridge University Press - Great Britain, 1968.
- Smith M.B. Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.
- Spenser E. The Faerie Queene, Ed. by J.C.Smith - Oxford at, the Clarendon Press - MCMIX Vol. One, (Books I - III).
- Spenser E. "Epithalamion" en The Oxford Anthology of English Literature - Gral. Ed. Frank Kermode and John Hollander - Oxford University Press - New York-London-Toronto - U.S.A. 1973. Vol. I
- Spurgeon Caroline, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us Cambridge University Press - U.S.A. 1975.
- Steane J.B. Marlowe - A Critical Study.-Cambridge University Press - Reprinted at the Alden Press - Oxford, 1974.
- Tillyard E.M.W. The Elizabethan World Picture - Penguin Books, 1963.
- Trevelyan G.M. Historia Social de Inglaterra - Fondo de Cultura Económica - (Versión española de Adolfo Alvarez Buylla) - México, 1946.
- Tuve Rosamund, Elizabethan and Metaphysical Imagery.- The University of Chicago Press - U.S.A. 1972.
- Virgilio Publico Marón, Enxada - Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño - U.N.A.M. México, 1972.
- Walleck René & Warren Austin, Theory of Literature - Penguin Books, Harcourt, Brace & World, Great Britain, 1956.
- Wilson F.P. Marlowe and the Early Shakespeare, Oxford, 1953.