

# FILOLOGÍA INGLESA



# CRISTOPHER MARLOWE Y LA CREACIÓN DRAMÁTICA DEL ANTIHÉROE

ANTONIO BALLESTEROS GONZÁLEZ  
UNED  
aballesteros@flog.uned.es

## RESUMEN

Viviendo su azarosa existencia en una época de ingente y vertiginosa transformación, Christopher Marlowe personifica el espíritu de la transición del Medievo al Renacimiento. Sus aportaciones e innovaciones en el ámbito teatral fueron fundamentales para el desarrollo de la tradición dramática británica y universal, pese a que su figura ha quedado injustamente relegada a la sombra de la de su contemporáneo William Shakespeare, quien, de acuerdo con Harold Bloom (1998), paradigma crítico de lo que se ha dado en denominar «Bardolatría», fue el «inventor» de la complejidad psicológica del personaje literario moderno. El presente artículo reivindica la contribución de Marlowe a la escena teatral inglesa, centrándose principalmente en la creación dramática del antihéroe.

**PALABRAS CLAVE:** Christopher Marlowe, William Shakespeare, teatro inglés isabelino, la complejidad psicológica del personaje dramático, el antihéroe.

## ABSTRACT

Living his eventful life at a time of huge and rapid transformation, Christopher Marlowe epitomizes the spirit of the transition from the Middle Ages to the Renaissance. His contributions and innovations in the theatre were instrumental in the development of the British and world dramatic tradition, although his figure has been unfairly compared to that of his contemporary William Shakespeare, who, according to Harold Bloom

(1998), critical paradigm of what has been called «Bardolatry», was the «inventor» of the psychological complexity of modern literary character. This article claims Marlowe's contribution to the English stage, focusing mainly on the dramatic creation of the antihero.

KEY WORDS: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Elizabethan English drama, the psychological complexity of the dramatic character, the antihero.

Cuando Christopher Marlowe (1564-1593) comienza su andadura como artífice de la pluma en las postrimerías de la década de 1580, el teatro inglés, pese a algunos indicios de evolución hacia nuevos paradigmas, se hallaba todavía en un estado un tanto embrionario, apegado a los modelos de las «morality plays» medievales y las representaciones del periodo Tudor temprano. Marlowe parte de los patrones del teatro precedente, del que permanece evidente huella en sus obras —piénsese, por ejemplo, en el ágon entre el Ángel Bueno y el Ángel Malo en *Doctor Faustus*, o en la tipificación de Barrabás, el Judío de Malta, como «Vice», exponentes todos ellos de la influencia de las «morality plays»—, para construir un nuevo paradigma ideológico y estético con el que representar las preocupaciones, vivencias y obsesiones del hombre renacentista, iniciando un giro copernicano hacia la modernidad. De igual manera, Marlowe contribuyó de manera esencial a transformar la dimensión retórica del teatro de la época, propiciando el impulso hacia la madurez de un instrumento métrico al que confirió enormes posibilidades artísticas: el «blank verse», basado en el pentámetro yámbico. Ciertamente, dicha forma preexistió a Marlowe, y la encontramos ya en los versos del Conde de Surrey o, desde un punto de vista dramático, en el prolijo y verboso *Gorboduc* de Thomas Norton y Thomas Sackville (1561), la primera tragedia compuesta en su totalidad mediante el citado esquema métrico. Pero la superioridad del insigne dramaturgo en el manejo del verso blanco frente a la cruenta tragedia senequista aludida, en su uso de lo que ya Ben Jonson dio en llamar «Marlowe's mighty line» («el poderoso verso de Marlowe»), es tan elevada que aquella se asemeja más a un primitivo ejercicio de estilo que a un texto de valor dramático intrínseco en su vertiente formal y temática.

Y es que, junto con Shakespeare, no existe en la época isabelina un dramaturgo más consciente de las posibilidades escénicas del teatro en sus aspectos técnicos que Christopher Marlowe: sus obras presentan una enriquecedora nómina de recursos, ejercicios metateatrales, y experimentos renovadores con las formas y contenidos dramáticos, demostrando un poder imaginativo realmente prodigioso. Así se pone de manifiesto en la configuración caracterológica de sus obras, en las que sobresalen *dramatis personae* que se subliman en su dimensión performativa. En la plasmación de sus personajes como «overreachers» o transgresores, representantes genuinos y distintivos del pujante espíritu renacentista ya moderno, Marlowe contribuyó a dotar a la figura del antihéroe de nuevas connotaciones y perspectivas dramáticas, siendo ésta una de sus principales contribuciones a la historia del teatro. Pese a la aceptación generalizada del Fausto marloviano como ejemplo de antihéroe, se ha considerado universalmente que Shakespeare fue el innovador primordial con respecto a la nueva manera de entender y dar forma al citado arquetipo. Yendo aún más lejos, Harold Bloom, en *Shakespeare. The Invention of the Human*, asevera que:

Literary character before Shakespeare is relatively unchanging; women and men are represented as aging and dying, but not as changing because their relationship to themselves,

rather than to the gods or God, has changed. In Shakespeare, characters develop rather than unfold, and they develop because they reconceive themselves. Sometimes this comes about because they *overhear* themselves talking, whether to themselves or to others. *Self-overhearing* is their royal road to individuation... (1998: XVII).

La consideración idealizada de Shakespeare con respecto a otros autores deviene en no pocas ocasiones en lo que se ha dado en llamar «Bardolatría», en la que el crítico estadounidense cae en su, por otra parte, enjundioso estudio. Estoy de acuerdo con Bloom en que Shakespeare «nos ha escrito» y ha mediatizado la visión que poseemos de lo humano. Sin embargo, considero una hipérbole el hecho de que el escritor de Stratford fuera «el inventor de lo humano» desde una perspectiva literaria, existiendo otros autores precedentes desde la Antigüedad clásica a los que podría aplicárseles, con matices, el mismo tratamiento, como sería el caso, por citar algunos, de los trágicos griegos, Virgilio o Dante. Entre ellos se halla por derecho propio Christopher Marlowe. Supongamos por un instante que el escritor de Canterbury falleciera en casa de la conspicua Eleanor Bull en 1593, un acontecimiento que ha dado lugar a no pocas especulaciones<sup>1</sup>, y conjeturemos que Shakespeare hubiera escrito toda la obra que se le atribuye. Hacia aquella fecha, a los 29 años —la edad a la que, presuntamente, murió Marlowe—, el autor de Stratford habría escrito las tres partes de *Enrique VI*, *Ricardo III*, *Los dos hidalgos de Verona*, y acaso *Tito Andrónico*, *La comedia de los errores* y *La fierecilla domada*, a los que habría que añadir la mayor parte de su soberbia producción poética. Si Shakespeare no hubiera superado la mencionada barrera cronológica, *Ricardo III* —cuyo artero protagonista ha sido reconocido en términos generales como el icono por antonomasia del antihéroe del teatro isabelino— sería considerada casi universalmente como su obra maestra en el plano de la tragedia, muy alejada en cualquier caso, y pese a sus indudables valores artísticos y dramáticos, de obras como *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* o *Macbeth*. Por consiguiente, si Shakespeare fue el autor de las piezas aludidas, compuestas supuestamente entre 1589 y 1593, su producción de aquellos años en poco o nada supera a la de Marlowe, al que, por otra parte, imita en numerosas ocasiones, tanto en el contenido como en la forma. Claro está, en ninguna de las obras citadas existen personajes tan elaborados como Hamlet o Falstaff. Pero en sus precursores pueden observarse los rasgos de esa «invención de lo humano» a la que se refiere Bloom, quien, de manera injusta, denigra a los personajes marlovianos, tildándolos de «cartoons» («caricaturas») (BLOOM 1998: 5).

Atendiendo a las siete obras que componen su corpus canónico, el logro literario y dramático de Marlowe es cuanto menos análogo al de las piezas teatrales atribuidas a Shakespeare en el mismo lapso cronológico. La creación de los antihéroes por parte de ambos autores coincide fundamentalmente en un atributo que luego se incrementaría y culminaría en las obras de madurez de Shakespeare, que no es otro que el de coadyuvar a la ambigüedad psicológica y textual de las obras que compusieron. Los personajes que protagonizan tanto las obras de Marlowe como las de Shakespeare representan la com-

<sup>1</sup> De la copiosa y fascinante bibliografía sobre la muerte de Marlowe pueden consultarse con provecho las obras de Charles Nicholl (1992) y David Riggs (2004), dentro de una vertiente «ortodoxa», y de Rodney Bolt (2004) y Daryl Pinksen (2008), quienes sostienen que Marlowe escapó de un asesinato fingido y compuso las obras luego atribuidas a Shakespeare.

plejidad de la humanidad, con sus reacciones inesperadas e inexplicables, con sus luces y sus sombras, con sus grandezas y sus miserias, con su climática polisemia.

Es un fenómeno curioso, digno de un análisis más profundo que el que podemos acometer en estas páginas, que en nuestro tiempo el antihéroe resulte generalmente más atractivo que los héroes al uso. Con alguna excepción significativa a la que aludiré en breve, los antihéroes marlovianos, pese a sus carencias y errores, hacen gala en ocasiones de cualidades heroicas, y la mayoría de ellos concitan extrañas simpatías, que no lo son tanto si tenemos en cuenta que Marlowe estuvo tan en consonancia con sus contemporáneos como lo ha vuelto a estar en nuestra época descreída, no demasiado alejada de la cosmovisión truculenta que imperaba en el periodo isabelino. Hacia las décadas finales del siglo XX, se apreciaba en numerosas manifestaciones artísticas una indisputable analogía con los excesos isabelinos y jacobeos en este sentido. El ejemplo del director de cine estadounidense Quentin Tarantino es relevante al respecto. Películas como *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* contienen elementos afines al influjo violento que inspiró numerosos dramas de las etapas de los reinados de Isabel I y Jacobo I de Inglaterra. Lo mismo sucedía en filmes como *El silencio de los corderos* (proveniente de una novela de Thomas Harris), donde incluso un personaje monstruoso como el caníbal Hannibal Lecter resultaba ser más atractivo y seductor para los espectadores que los supuestos defensores del bien, el orden y la justicia.

En este sentido, como en otros muchos, Marlowe es un precursor, y sus personajes y obras resultan contemporáneos a un determinado nivel. Sentirse indefenso o desvalido en un mundo sobre el cual no se posee el menor atisbo de control, por mucho que alberguemos fantasías al respecto, es un signo recurrente de nuestro tiempo, aunque se haya manifestado desde siempre de una manera más o menos enfática. Nuestra percepción del héroe actual coincide más con el arquetipo del antihéroe que con el del paladín de la justicia que todo lo hace bien, que jamás se equivoca, y que, por ende, es mortalmente aburrido y estereotipado. ¿Se debe este fenómeno a una suerte de ese «fetichismo del mal» que está en la esencia más o menos velada del ser humano? Con todo y con ello, también hay que tener en cuenta la faceta subversiva que cumple el antihéroe moderno, que ya fue concebido por Marlowe, y a cuya categoría, en último término, pertenecen incluso personajes de la cultura de masas como la Lisbeth Salander de la trilogía «Millennium» de Stieg Larsson. Nos atrae el antihéroe transgresor, el/la «overreacher», porque simpatizamos con un personaje asocial que se enfrenta con, o se aleja de una sociedad como la que vivimos: corrupta, manipulada, injusta, torticera, estulta y despiadada contra lo diferente, pese a la fantasía de lo políticamente correcto, contra la que, de un modo precursor y sui generis, se alzaron no pocos dramaturgos isabelinos y jacobeos. Y bien caro que les costó a algunos, entre ellos al propio Marlowe, en sí mismo un «overreacher», como lo llamó Harry Levin (1961), si hacemos caso a algunos de los testimonios coetáneos sobre su figura, por mucho que ésta, como su propia obra, se halle envuelta en arcanos misterios.

Extrapolando la situación descrita a la época isabelina, y en un momento histórico de mucha menor presión «mediática» que la que sufrimos en nuestros días, se observa cómo se ejerce un férreo mecanismo de control sobre el teatro. Pero el arte siempre encuentra vías para subvertir la sinrazón, y por eso es algo que nos sublima y nos hace humanos en el mejor sentido de la palabra. El valor de los antihéroes marlovianos se sitúa preci-

samente en este punto. Todos ellos comparten la opción de oponerse a lo establecido, ya se trate de una religión o un dios determinado, una autoridad o jerarquía política, un modelo social arbitrario o una opción sexual prefijada por los usos y costumbres. Todos ellos caen víctimas de sus transgresiones, más o menos lícitas, según se mire. Y ahí radica también, según anticipé, uno de los elementos fundamentales de la conceptualización marloviana —y, por extensión, shakespeariana— de la creación dramática del antihéroe, que no es otro que el de la ambigüedad ética y moral, que se deja siempre, más en términos textuales que teatrales, a la conciencia del lector o espectador, que es quien tendrá que extraer conclusiones para su existencia de lo que ha leído o ha visto en el escenario. Por lo general, Marlowe plantea problemas sin ofrecer soluciones, y en este aspecto cumple una función precursora no sólo con respecto a otros dramaturgos inmediatamente posteriores a él, como John Webster o John Ford, sino también en lo que concierne a paradigmas literarios más recientes, como los que se revelan en la ficción gótica, esa «literatura de la subversión» —como la denominaría Rosemary Jackson (1981)—, heredera directa de las pulsiones y tensiones desarrolladas en el teatro renacentista inglés.

Pero vayamos a ejemplos concretos extraídos de las obras canónicas de Marlowe. Las dos partes de *El Gran Tamerlán (Tamburlaine the Great)*<sup>2</sup> presentan a un antihéroe fascinado por la teatralidad narcisista de su propia figura. La acción dramática se centra en una sucesión vertiginosa de escenas que subrayan las ambivalencias y problemáticas del ejercicio del poder mediante el uso constante de la violencia en una situación de permanente conflicto bélico. No olvidemos que, en origen, el comportamiento de Tamerlán se entronca con su baja extracción social de pastor escita que, apoyándose en su carisma y su arrojo, alcanzará las más altas cotas del poder político para, finalmente, perderlo todo, incluyendo a su amada Zenócrata, hija del Sultán de Egipto. Para los espectadores de hoy, el poder evocador del verso marloviano apenas puede encubrir satisfactoriamente lo que, en puridad, sería, salvando las distancias, un espectáculo cinematográfico de la época. Obsérvese incluso que, como en numerosas sagas actuales, la obra, de enorme éxito en su momento, se desarrolló en dos partes. Sólo los nombres de los personajes y de los exóticos lugares que se citan en la obra resonarían en los oídos de los espectadores isabelinos a modo de emblemas de la imaginación más desbordada y subyugadora, a lo que ayudaría la altísima calidad y grandiosidad del verso marloviano, utilizado con maestría por Tamerlán, cuyo poder de atracción radica precisamente en la elocuencia, aspecto en el que, como otros personajes literarios dotados de una extraordinaria capacidad verbal y retórica, anticipa al monstruo de Frankenstein, heredero directo del Satán de Milton, acaso el antihéroe por antonomasia de toda la tradición literaria.

La grandeza trágica que, en principio, parece albergar Tamerlán, personaje histórico, se va diluyendo conforme avanza la segunda parte de la saga, en la que el despiadado guerrero se mide con otros brillantes artífices de la palabra y en la que se percibe la imposibilidad última del lenguaje para controlar la realidad y, muy especialmente, para asimilar la muerte de un ser querido, como sucede en el caso de Zenócrata: «[A]

---

<sup>2</sup> Las fechas de composición de las obras de Marlowe son inciertas. El dramaturgo debió escribir *Dido, Queen of Carthage* hacia 1585, cuando aún estudiaba en Cambridge; las dos partes de *Tamburlaine* fueron llevadas a escena en 1587-88; el resto de su producción teatral (*Doctor Faustus*, *The Jew of Malta*, *The Massacre at Paris* y *Edward II*) fue compuesta entre 1588-92, desconociéndose las fechas precisas.

Il this raging cannot make [Zenocrate] live» (2 *Tamb.* II.iv.120)<sup>3</sup>. Si antes las palabras se podían convertir en hechos simplemente al expresarlas, Tamerlán va perdiendo su poder político a medida que disminuye su capacidad verbal, que es el arma o la máscara utilizada para ocultar su baja condición social, factor que debió resultar incómodo al «Establishment» isabelino. Con todo, la caída y muerte del personaje pudo interpretarse «oficialmente» desde una perspectiva moral, amortiguando su irresistible ascensión y su connotación de «azote de Dios» («scourge of God»), compartida con Ricardo III, de diáfana interpretación religiosa en la Edad Media, pero de destacable ambigüedad en el «nuevo escenario» planteado por Marlowe, donde ya la aristocracia no era tan relevante por razones de sangre como por los méritos contraídos al servicio de la nación. Tamerlán basa su supremacía precisamente en las acciones y no en los privilegios adquiridos. En todo caso, el proceso de deificación al que se ve sometido en el devenir de la acción dramática contrasta con la cualidad de su ser en términos sociales y raciales, facetas en las que se convierte en encarnación inequívoca de alteridad.

Y es que la segunda parte del drama contiene también un mayor énfasis en cuestiones étnicas, presentando y refiriéndose el texto, además de al escita Tamerlán, a griegos, albanos, sicilianos, judíos, árabes, turcos, moros, anatolios, egipcios... Es el reflejo de un incipiente ámbito colonial y protoimperialista en el que la «otredad» racial atrae y repele al mismo tiempo, y en el que el propio protagonista actúa como genocida. En realidad, se trata de un mundo cruel en el que, una vez que se alcanza la cima social, para mantenerse en ella la cuestión radica en matar o morir, ejerciendo la autoridad de una manera extremadamente sanguinaria, lo que, paradójicamente, no impide la admiración y la lealtad de otros personajes poderosos. A la vez que va perdiendo su proverbial locuacidad, como ya he señalado, Tamerlán irá mostrando síntomas de inevitable decadencia, incluso en su capacidad para poner en escena espectáculos teatrales. El acto de quemar el Corán parece marcar su declive definitivo, pero, como sucede casi siempre en las obras de Marlowe, no se explicita si la retribución final es causada por este ataque a la religión institucionalizada, prefiriendo el dramaturgo dejar sumidos a los espectadores en un terreno impreciso, reforzado por la incertidumbre religiosa y la confusión teológica que impregna las dos piezas dramáticas, en las que no existe un sentido claro bien de la existencia de una deidad, bien de un proyecto de gobierno divino (Thornton Burnett en CHENEY 2004: 140). No es extraño si asumimos que el propio Tamerlán se ha arrogado el papel de dios y de director escénico en la obra, aunque no puede subvertir su propio destino, muriendo en soledad: «deprived [of] company.. Tamburlaine, the scourge of God, must die» (2 *Tamb.* V.III.248-9).

Barrabás, el judío de Malta, constituye un arquetipo de alteridad aún más acusado que el propio Tamerlán. Para la mentalidad occidental de la época renacentista, el judío aglutina y amalgama todo tipo de turbias fantasías sociales, basadas principalmente en su vinculación metafórica con el dinero, que, al igual que él, fluye de un lugar a otro sin poseer, en términos reales, una identidad determinada. El judío, ajeno a las leyes a las que las demás comunidades han de someterse, supone para la imaginación renacentista la representación culminante de lo otro, de lo distinto, de lo diferente: de aquel que no establece un compromiso o pacto social con las demás fuerzas y habitantes de un lugar.

<sup>3</sup> Cito por la edición de las obras teatrales completas de Marlowe llevada a cabo por Mark Thornton Burnett (1999).



Como el propio Barrabás afirma con la poliglosia que lo caracteriza, «*Ego mihimet sum semper proximus*» («Siempre estoy cerca de mí mismo»; I.i.189), subrayando que no está interesado en mantener lazos con nadie que no sea su propia persona... excepto para incrementar sus riquezas. *El judío de Malta*, en sempiterna e injusta comparación con *El mercader de Venecia*, exhibe un antihéroe indisolublemente entroncado con el poder que dimana del capital, de la avaricia y el afán de posesión, en una pieza dramática que destaca por su suprema teatralidad. Evidentemente, el tratamiento caracterológico de Barrabás, relacionado con el «Vice» y el Maquiavelo del teatro medieval —recuérdese que un trasunto del propio autor de *El príncipe* recita el prólogo de la obra—, lo convierte en un personaje un tanto plano, comparable en este sentido al Ricardo III shakespeariano, que se define a sí mismo en términos metateatrales como «the formal vice, Iniquity» (III.i).

En todo caso, parece evidente que Marlowe y Shakespeare, autores de estas acumulaciones concatenadas de escenas truculentas, no exentas de rasgos grotescos, no parecen estar demasiado preocupados por dotar de excesiva profundidad psicológica a sus personajes, sino por mostrar su potencialidad como antihéroes, conducidos por oscuras pulsiones como la ambición y la maldad. Tanto Barrabás como Ricardo III son conscientes de su ascendente dramático, que no trágico, y ambos entablan una relación directa con los espectadores. La energía de Barrabás, que se jacta orgulloso de sus crímenes, es portentosa a la par que maléfica: para llevar a cabo su venganza, es capaz de urdir cualquier trama y conspiración, en una fantasía de poder fundamentada en el temor supersticioso que los cristianos experimentaban con respecto a los judíos. El único ideal que sustenta el protagonista de la obra de Marlowe es el de la supervivencia, para nada basada en códigos heroicos o morales (Reinhard Lupton, en Cheney 2004: 148). Barrabás es, en realidad, uno de los nombres históricos más vinculados a la noción de supervivencia, pues se corresponde con el del hebreo salvado en lugar de Cristo. De manera irónica y figurativa, el judío marloviano «resucita» de una muerte fingida tras ingerir un veneno de cuyos efectos se recupera más tarde. De un modo gradual, va perdiendo la precaria identidad que lo caracteriza al principio de la obra para convertirse en poco más que un arquetipo casi esquemático del antihéroe, de un personaje cuyo ingenio se aplica a la maquinación y consumación del mal, desconectado de la finalidad de hacer justicia. La capacidad dialéctica deja paso a la vorágine ergativa de la actuación. Al final, Barrabás no es otra cosa que un símbolo. Pero su presencia eclipsa a la de los demás personajes de la obra, apenas esbozados, en favor de un judío-actor (el *hypokrités* en estado puro, como el Maquiavelo del teatro renacentista) empeñado en rizar el rizo del espectáculo dramático que tanto fascinaría al público isabelino, como sucedería también en *La masacre de París*, donde el Duque de Guisa, el antihéroe de la obra, da rienda suelta a su faceta maquiavélica en una concatenación de sangrientas escenas. Por desgracia, el estado fragmentario en el que se halla la pieza impide profundizar más en el aspecto concreto sobre el que incido aquí.

Por su parte, *Eduardo II*, acaso la obra más equilibrada en términos de técnica teatral de entre las siete que componen el canon marloviano, supone una compleja meditación sobre el poder político fatalmente imbricado con la esfera de lo sexual en un reino sometido a un alto riesgo de caos y desmembración. Si a Tamerlán lo domina la ambición política *per se* y a Barrabás la avidez económica, a Eduardo, arquetipo del monarca débil y alejado de las necesidades de su pueblo, antihéroe regio, lo esclaviza un deseo sexual

incontrolado y heterodoxo. Su relación homosexual explícita con el favorito Gaveston es de carácter asertivo y reivindicativo, frente a otras obras de Marlowe en la que las connotaciones sexuales aparecen representadas de manera más sutil o sugerida. Como sucede de manera recurrente en los dramas históricos del teatro inglés renacentista, la suerte de una nación o territorio va indisolublemente ligada a la de su soberano y su clase política. El resultado de ello en *Eduardo II* es, consecuentemente, desastroso: el rey, conducido por la *hybris* o exceso de orgullo, hace dejación de sus funciones y responsabilidades para dar rienda suelta a su pasión por Gaveston, al que los nobles ingleses desprecian no tanto por su homosexualidad como por su baja cuna y por su condición de advenedizo, otorgándole al conflicto matices de conciencia de clase más que de índole sexual.

El drama es único entre los siete del canon marloviano por no enfocarse únicamente en un solo personaje, sino, de manera más coral y diversificada, en un conjunto caracterológico en el que resaltan y destacan las ambiciones desatadas por el poder político y sexual. Así, Eduardo y Gaveston sufren el acoso y derribo de todo un repertorio de aristócratas ingleses cuya aspiración no es tanto el bienestar y la prosperidad del reino, sino los suyos propios, basados en la sed del poder por sí mismo. Por consiguiente, conforme se van desencadenando los acontecimientos derivados de la guerra entre Eduardo y sus nobles, el drama presenta un movimiento pendular por el que el monarca, antihéroe notorio al principio de la obra, va ganando en grandeza de espíritu y en comportamiento estoico, al tiempo que Mortimer el Joven, amante de la reina Isabella, se manifiesta cada vez más como un personaje cruel, ávido de poder, capaz de sacrificar el ya de por sí precario equilibrio de la corte para salvaguardar sus intereses. Las torturas a las que, innecesariamente, somete al rey, sancionado por el poder divino, testimonian su extremada y refinada crueldad, mostrando su faceta antiheroica. Como en el *Ricardo II* de Shakespeare, obra con la que muestra innegables analogías, en el drama marloviano subsiste una obsesión por el poder que se evidencia en los movimientos, de patente valor teatral y simbólico, de quitarse y ponerse la corona por parte del rey en el momento en que va a ser depuesto. Verse despojado de ella supone, metafóricamente, una pérdida del lenguaje: «I have no power to speak» (V.i.93), implicando el vínculo directo entre retórica y poder, como sucede en *Tamerlán*, obra en la que también es reiterativa la acción de poner y quitar coronas.

En lo que respecta a Isabella y Eduardo, también se produce una interesante relación quiasmática, en este caso de índole sexual, pues mientras el segundo se entrega a su pasión sodomita, la reina, que expresa en un momento dado su deseo simbólico de cambiar de sexo (I.iv.171-3), hace gala en ocasiones de un discurso prototípicamente marcial y masculino, suplantando al de un rey afeminado y frágil que, antes de su muerte atroz, demuestra una creciente integridad. La penumbra de la obra encuentra un rayo de esperanza en la figura de Eduardo III, hijo del monarca, que venga la muerte de su progenitor y que se convertiría, en el imaginario renacentista inglés, en uno de los reyes más celebrados de la época medieval. Con todo, en *Eduardo III*, obra recientemente atribuida a Shakespeare<sup>4</sup>, se vuelve a plasmar de forma dramática el conflicto entre el deber y el deseo sexual, resuelto en este caso a favor del primero.

<sup>4</sup> Puede consultarse al respecto mi edición y traducción al castellano (2005).

*Doctor Faustus* plantea de manera diferente, pero complementaria a *Eduardo II*, la cuestión del antihéroe. De nuevo, como acertadamente señala Thomas Healy (en Cheney 2004: 174), el problema de la interpretación de la obra y de su mítico personaje radica en la ambigüedad que ostentan, pues es difícil determinar si Marlowe desafía las creencias y perspectivas teológicas convencionales en su época sobre el cielo y el infierno, o si está de acuerdo con ellas. La caracterización supuestamente poco profunda en términos psicológicos que Marlowe lleva a cabo de Fausto, cuya transgresión conecta por un lado con la de Eva y Adán en el Génesis, y por otro con la de Víctor Frankenstein —el mito que más se aproxima al del legendario estudiante de Wittemberg—, todos ellos personajes que ambicionan poseer conocimientos vedados a los seres humanos, parece excluir al personaje marloviano de su faceta de héroe trágico, al menos a primera vista. Para críticos como Harold Bloom, que perciben a Fausto como caricaturesco (1998: 5), los elementos de farsa de la obra, presentes en todas sus versiones, y coexistentes con los «serios», lastran la posible grandeza trágica del protagonista del drama. Sin embargo, en mi opinión son precisamente las reacciones lúdicas de Fausto, sus oscilantes dudas existenciales y espirituales, su desazón ante la ausencia de Dios, sus instantes de júbilo y de pesadumbre, sus cambios de humor, su capacidad de asombro, su atracción por lo mágico, su apetencia de placeres, su pasión casi infantil por lo teatral y lo carnavalesco, los rasgos que, entre otros muchos, le confieren esa «humanidad» que tanto reivindica y reclama Bloom.

En este sentido, todos los seres humanos, víctimas de las contradicciones y las paradojas que nosotros mismos creamos, somos antihéroes, y Fausto, torpe e inoportuno en no pocas ocasiones, tan espiritualmente miope, nos representa fielmente. Hay algo genuinamente conmovedor en su imposible búsqueda de auténtica sabiduría, logro que no puede complacer un diablo tan patético, antiheroico y escasamente terrorífico como Mefistófeles, que hasta siente pena y se apiada del tratante de caballos al que, en una escena de matiz rufianesco, Fausto le vende un corcel que se desvanece al entrar en contacto con el agua. Los representantes de la corte papal no son capaces de exorcizar al diablo, mientras que los picarescos lacayos Robin y Rafe convocan a Mefistófeles mediante unas risibles fórmulas latinas sin sentido alguno en una escena de tintes subversivos desde una perspectiva social. En general, *Doctor Faustus* constituye una culminación de lo antiheroico, tamizado de elementos burlescos. Siempre subordinamos la comedia a la supuesta superioridad de la tragedia, pero es la primera la que preferimos en nuestras vidas cotidianas y la que más nos humaniza cuando nos ayuda a reírnos con los otros y de nosotros mismos, duplicados a veces en un escenario, real o metafórico. Fausto es víctima de la ilusión, pero tanto él como la mayoría de los personajes de la obra de Marlowe, entre los que se encuentra el mismísimo Emperador Carlos V, prefieren las ilusiones de Fausto a la realidad.

El lenguaje de la obra, ora edificante y moralizador, ora deliberadamente espectacular y pirotécnico —como los mismos «efectos especiales» que proliferan en el escenario—, forma parte igualmente de la compleja esencia de lo humano. Y de ahí que la obra alcanzara un éxito enorme en la época, tan proclive a la indagación en lo sobrenatural y lo mágico. Thomas Healy (en Cheney 2004: 181) ha comparado la obra con una moderna película de horror con elementos cómicos. No faltan en ella (al menos en la versión de 1616, tan pródiga en parafernalia escénica) ni siquiera los desmembramientos, los «disjecta membra» de ecos «gore», que tanto abundan en el citado género. Sin embargo, el fi-

nal de la versión de 1604, como ha detectado el mismo Healy (en Cheney 2004: 183), es potencialmente ambiguo, pues no sabemos exactamente lo que sigue al grito de Fausto: «Ah, Mephistopheles!» (V.ii.115), y a la salida del personaje del escenario, acompañado por los demonios. Nada nos aclaran en este sentido las palabras del Coro, que ponen fin a una de las obras renacentistas inglesas más obsesionadas con lo metateatral, con la proyección del teatro dentro del teatro, tan querida a Marlowe y Shakespeare, por lo que supone de mayor integración de los espectadores en la propia esencia de lo dramático, asumiendo un rol más activo y dinámico en el desarrollo de la obra escenificada.

Para concluir estas reflexiones sobre la creación dramática del antihéroe en las obras canónicas de Marlowe, aludiré sucintamente a *Dido, reina de Cartago*, obra que se debate entre la ambivalencia de la apoteosis del amor sobre el honor y la afirmación del deber sobre la pasión, abundando una vez más en la distintiva ambigüedad marloviana. Se trata de la única pieza dramática del autor en la que la protagonista es un personaje femenino. Eneas, el gran héroe troyano, fundador de Roma, se nos muestra en escena abrumado por el excesivo fervor amoroso de Dido, quien, mediante su sexualidad asertiva, lo despoja simbólicamente de su masculinidad. El mismísimo Júpiter, al que vemos arrebatado de amor por el efebo Ganimedes, uniendo de esta manera la transgresión de la homosexualidad al adulterio y a la dejación de sus funciones como padre de los dioses olímpicos, cumple un papel épico-burlesco en la obra, que subvierte el paradigma de la *Eneida* de Virgilio sustituyéndolo por las *Heroidas* de Ovidio, concediéndole prioridad a Dido frente a Eneas, y haciendo que la primera, alterando el patrón al uso de la amada pudorosa, al igual que Cleopatra en *Antonio y Cleopatra*, tome la iniciativa del cortejo amoroso frente al segundo, al que colma de alabanzas y regalos.

La infatuación de la reina de Cartago por el príncipe troyano lleva consigo el abandono del ejercicio del poder por parte de la soberana, que, como Eduardo II, desatenderá por amor el gobierno de su reino, haciendo ostentación de un comportamiento políticamente irresponsable. De igual manera, Anna, hermana de Dido, perseguirá infructuosamente, y de manera «impropia» para la época, a Iarbas, previamente rechazado por la reina cartaginesa. El laberinto de pasiones se completa con el cómico enamoramiento de una anciana Nodriz por el mismísimo Cupido, que, burlón, le ha lanzado sus dardos. Como acertadamente señala Sara Munson Deats (en Cheney 2004: 196), todas las relaciones normativas —entre la vejez y la juventud, lo masculino y lo femenino, un dios y una humana— se ven trastocadas, cuestionando las categorías tradicionales de género y sexualidad. Al mismo tiempo, el «pío Eneas» traiciona el juramento de amor que le hace a Dido, si bien, al contrario que el héroe de la *Eneida*, siempre seguro de su misión, duda entre permanecer con la reina o prestar obediencia a los dioses que le instan a cumplir con su deber. El retrato del personaje en la obra marloviana es totalmente anti-épico: no sólo se comporta de manera poco heroica durante el saqueo de Troya, sino que también se muestra despreocupado por la muerte de su esposa, Creusa, deja en la estacada a Casandra, y fracasa en su intento de rescatar a Polixena de manos de los sanguinarios mirmidones. El proceso de erosión épica del fundador de Roma culmina con el abandono de Dido, que, optando por la vía del suicidio, como Anna y Iarbas, se inmolará en una pira funeraria. ¿Es la reina de Cartago, que sucumbe por amor, la heroína de la tragedia, o lo es Eneas, que se somete a los designios de los dioses, cumpliendo con su compromiso sagrado de fundar una nueva Troya? Cualquiera de las dos opciones es posible, dependiendo del punto de vista de cada

espectador en particular, lo que revela una vez más el singular tratamiento de lo heroico por parte de Christopher Marlowe, que envuelve sus obras en una deliberada ambigüedad de elevado valor conceptual y dramático y que, sobre todo, efectúa una profunda cala en la inefable e indefinible complejidad de lo humano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS GONZÁLEZ, ANTONIO, ED. y trad. (2005). *William Shakespeare. Eduardo III*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- BLOOM, HAROLD (1998). *Shakespeare. The Invention of the Human*, Nueva York, Riverside Books.
- BOLT, RODNEY (2004). *History Play*, Londres, HarperCollins.
- CHENEY, PATRICK, ED. (2004): *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEALY, THOMAS (2004). «*Doctor Faustus*», en Patrick Cheney, ed., *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 174-92.
- JACKSON, ROSEMARY (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres, Routledge.
- LEVIN, HARRY (1961). *Christopher Marlowe: The Overreacher*, Londres, Faber & Faber.
- MARLOWE, CHRISTOPHER (1999). *The Complete Plays*, ed. Mark Thornton Burnett, Londres, Everyman.
- MUNSON DEATS, SARA (2004). «*Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris*», en Patrick Cheney, ed., *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 193-206.
- NICHOLL, CHARLES (1992). *The Reckoning. The Murder of Christopher Marlowe*, Londres, Vintage.
- PINKSEN, DARYL (2008). *Marlowe's Ghost. The Blacklisting of the Man Who Was Shakespeare*, Nueva York, iUniverse.
- REINHARD LUPTON, JULIA (2004). «*The Jew of Malta*», en Patrick Cheney, ed., *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 144-57.
- RIGGS, DAVID (2004). *The World of Christopher Marlowe*, Londres, Faber & Faber.
- THORNTON BURNETT, MARK (2004). «*Tamburlaine the Great, Parts One and Two*», en Patrick Cheney, ed., *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 127-43.

