

Miguel MARTÍNEZ LÓPEZ

LA MALDICIÓN DEL SABER EN EL FAUSTO DE CHRISTOPHER MARLOWE

From the cheerful ways of men
Cut off, and for the book of knowledge fair
Presented with a universal blank
Of Nature's works to me expunged and razed,
And wisdom at one entrance quite shut out.
(J. Milton, *Paradise Lost*, III, 46-50)

Siguiendo la preceptiva medieval, que aconsejaba acudir a citas clásicas y evangélicas en los exordios o preámbulos de tratados, sermones o discursos, ésta del gran poeta ciego del tardo-Renacimiento inglés introduce los dos términos fundamentales de la reflexión que propone este seminario: *wisdom* (saber, sabiduría) y *knowledge* (conocimiento): ambos tienen su origen etimológico en el inglés antiguo, en la lengua de la alta Edad Media inglesa (*wis* y *cunnan* respectivamente). «Saber» y «conocimiento» pertenecen a ese grupo de lo que, en inglés llamamos grandes palabras (*big words*), palabras que, prestigiadas por la cultura de todas las edades —si bien con un tenor diverso— bien merecen un análisis en profundidad que permita conocer lo que cada edad y cada pueblo entendió por ellas. Mi intención hoy es explorar el significado de los conceptos de saber y conocimiento en el periodo isabelino, adelantando ya desde el marco de mis primeras palabras que en ellos permanecen, en esencia, las definiciones medievales. Mediante el estudio de un caso, paradigmático en muchos sentidos, cual es *La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Doctor Fausto*¹, iluminaremos ahora el tema de nuestro encuentro desde la luz renacentista y desde las coordenadas que nos ofrece la literatura de las Islas Británicas.

¹ Las citas, en inglés y en español respectivamente, están tomadas de las siguientes ediciones: David Bevington & Eric Rasmussen, eds., *Christopher Marlowe. Doctor Faustus A- and B-texts (1604, 1616)*, Manchester, M.U.P., 1993, pp. 103-286. Julio César Santoyo & José Miguel Santamaría, eds., *La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Doctor Fausto*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 50-177.

Es en el periodo Tudor (1485-1603) cuando se produce el alumbramiento de la modernidad en las letras inglesas. Sin embargo, resulta complicado, en nuestro fin de siglo, acotar el marco temporal del periodo objeto de nuestro análisis; la Edad Media es, en sí, un concepto difuso, dependiente en su definición de aquellas otras que hagamos de las que le siguen y le preceden, así como de aquella que nos es propia. Se trata de definiciones que hoy casi nadie admite, más allá del mero valor práctico-pedagógico que heredamos del positivismo racionalista del XIX. Hay que reconocer incluso que, más allá de esta innegable conveniencia didáctica, se tiende a poner en duda —aún más desde el peculiar prisma de la historia literaria— la existencia misma de tal edad. En el ámbito geohistórico de la Islas Británicas, podemos sostener que la Edad Moderna comienza, desde un punto de vista lingüístico, cuando muere simbólicamente con Geoffrey Chaucer en 1400 el inglés medio y empieza el inglés moderno; también podemos tomar como punto de partida el año 1473-4, cuando William Caxton imprime el primer libro en inglés (*History of Troy*); o la década de los años treinta, en el siglo XVI, cuando Enrique VIII formaliza el cisma con la Iglesia romana e introduce la Reforma en el reino inglés; o incluso más tarde, al comienzo del llamado periodo isabelino (1558-1603), con el que a menudo se confunde el segundo Renacimiento inglés (siendo el primero, sin duda, el del humanista Tomás Moro, en las postrimerías del XV y albores del XVI). La periodización de las literaturas europeas, además, es en puridad asincrónica: Italia tiene su *Rinascimento*, sobre todo, en el *Duecento* de Dante y en el *Trecento* de Petrarca y Boccaccio, al tiempo que declinan las dos instituciones universales que habían guiado hasta entonces la ética y la política de la humanidad en nuestra era: la Iglesia y el Imperio. Cuando se publica la primera edición del texto desde el que examinaremos hoy el saber medieval y su transmisión en el periodo isabelino (*Dr. Faustus*, Q-A, 1604), así como las ediciones en cuarto y el primer folio de las obras de Shakespeare (1623), Italia y España, por ejemplo, viven ya su más pleno Barroco (*il Seicento* de Marino, Accetto o Ciro di Pers y el Barroco español de Góngora, Quevedo, de los místicos y del gran drama de Lope y Calderón).

Por estas y otras razones, he decidido aproximarme al tema del saber y el conocimiento en la Edad Media desde la inmejorable perspectiva que nos brinda el texto de *La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Doctor Fausto* de Ch. Marlowe, primera versión dramática de un mito que, allende su valor universal y transtemporal en tanto que mito, nos sitúa en el punto de inflexión entre el Medioevo y la Modernidad, que se afirman y niegan en singular paradoja, en parte, según el texto que se maneje (QA o QB) o según la interpretación que demos a algunos de sus versos. A pesar del debate, cada vez más complejo, sobre la utilidad y contingencia de los mecanismos de periodización², no cabe duda de que lo que comúnmente entendemos por

² Véase la diferente división de las diversas historias y antologías de la literatura inglesa: Boris Ford (ed.), *Pelican Guide*: 1500; W.F. Bolton (ed.), *Sphere History*: 1554; Andrew

Edad Media se compadece con la idea de una cierta estabilidad, mientras que la época moderna acentúa las ideas de inestabilidad y crisis... que, sobre un equilibrio sistemáticamente inestable, aceleran la evolución y el progreso.

Conviene, por tanto, que estudiemos, siquiera brevemente qué se entiende en Gran Bretaña, en la Edad Media y en el siglo XVI, por *knowledge* y *wisdom*³. *Knawlage*, en inglés medieval temprano, significa primordialmente, «reconocimiento», «el hecho de saber algo», el resultado de ser informado o instruido y la percepción intelectual de la realidad y de la verdad. En 1592, fecha del probable comienzo de la composición del Fausto marloviano, se ha consolidado en el uso su significado de «conocimiento» de las cosas, tal y como lo usa Francis Bacon, en su carta a Lord Burleigh, fechada este mismo año: «I have taken all knowledge to be my province». *Wisdom*, ‘saber’ o, mejor, ‘sabiduría’, aparece ya en O.E. y M.E. como una cualidad permanente de algunos seres humanos, que tienen y usan buen juicio o capacidad de discernimiento, diciéndose de aquéllos que adecuan los medios a los fines. El estudio de sus respectivos antónimos también arroja luz sobre la diferencia esencial en el uso de estos dos términos: *knowledge* se opone a *ignorance*, mientras que *wisdom*, además, se opone a *foolishness*; así aparece, por ejemplo, en numerosos textos de la literatura del siglo XV como «Of bi wysers lern bettyr gouernance» (1477), y posteriores. A la luz de esta sucinta reflexión histórico-lingüística, cabe concluir que el saber, en tanto que ‘sabiduría’, no se transmite más allá de la mera ejemplaridad de las conductas de los sabios, y que, al menos en lo que se refiere a la lengua inglesa, desde el Medioevo hasta nuestros días, en su sentido restringido no se diferencia sustancialmente del conocimiento, que sí se transmite. En este sentido, el saber sería lo que queda tras haber olvidado lo aprendido, requiriéndose un contexto y un sentido de herencia cultural.

Por lo que se refiere a la transmisión del conocimiento en el mundo anglosajón, dos son los grandes momentos de cambio, que se corresponden con la evolución de la escritura, desde el inglés antiguo, s. v-1066 hasta el inglés moderno, desde 1400 en adelante, pasando por el inglés medieval (1066-1400). Se trata de dos metamorfosis fundamentales para la historia literaria y para la vida social: de la oralidad a la escritura⁴ —transmisión basada en los principios de escasez, limitación e inestabilidad— y de la literatura manuscrita a la imprenta —basada en la estabilidad, la mayor difusión y la economía—⁵.

Sanders (ed.), *Short Oxford History*: 1510; Ronald Carter & John McRae (eds.), *Penguin Guide to English Literature*: 1485 [...]

³ *Vid.* *The Shorter English Dictionary on Historical Principles*, 2 vols., Oxford, O.U.P.

⁴ *Vid.* Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le Tecnologie della Parola*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 119-169.

⁵ Sirva como botón de muestra que, hasta mediados del siglo XV, la biblioteca de la Universidad de Oxford estaba contenida en una habitación de 45 por 20 pies.

La abundantísima crítica literaria de nuestro siglo sobre el Fausto marloviano⁶, primera versión dramática del mito fáustico, aparece dividida en cuanto a la consideración del texto que conocemos como *editio princeps*, la edición de 1604 en cuarto, entre aquellos que defienden que se trata de la última moralidad medieval inglesa y aquellos que enfatizan su *status* de primer gran drama moderno en inglés; se trata, en todo caso, de la primera aparición en la escena inglesa de un héroe trágico, renacentista, moderno y hasta barroco. Como he sugerido en otro lugar:

Esto se explica, hasta cierto punto, si consideramos que la Historia —también la historia literaria— en su sentido de proceso cronológico, encarna esencialmente lo que hoy entendemos bajo el término «progreso». No existen cortes ni, en sentido estricto, la capacidad de retroceso: Una apreciación, que intente ser objetiva, de la historia literaria ha de observar cómo se funden en ella las dimensiones lineal y circular del tiempo. Así, conviven espontáneamente en la obra que comentamos la nueva visión del hombre como individualidad con

⁶ Sirvan las líneas que siguen a modo de repaso argumental: «Fausto es un Doctor en Teología que ha practicado con éxito la mayor parte de las ciencias y artes de su tiempo. La obra comienza cuando, sentado en su estudio, muestra su insatisfacción con la filosofía, la medicina, el derecho y la teología, por lo que decide dedicarse a la magia, que le promete un mundo de placeres y poder sin límites. A través de Wagner, su criado, llama a Valdés y Cornelio, dos expertos en magia, quienes le enseñan los rudimentos de las artes nigrománticas. Cuando se queda solo, Fausto ensaya los conjuros que le han enseñado los magos y, de repente, aparece Mefistófeles, príncipe de los demonios, quien le dice que no ha sido su conjuro el que lo ha traído, sino que ha venido, como hacen siempre, cuando oyen a un mortal abjurar de la Trinidad. De todos modos, Fausto envía a Mefistófeles de vuelta al Infierno, con instrucciones de que comunique a Lucifer, rey de las tinieblas, que si éste le otorga veinticuatro años de poder absoluto, él le entregará su alma. Más tarde, Fausto empieza a arrepentirse y desesperar por lo que ha hecho. El Ángel Bueno y el Ángel Malo, encarnaciones de las dos tendencias de la conciencia de Fausto, intentan convencerle, el primero de que vuelva a Dios y el segundo de que se entregue por entero a Lucifer. Vuelve Mefistófeles y por fin Fausto firma el pacto con el Demonio, que escribe con su propia sangre, a pesar de que aparecen signos que le avisan de que no debe hacerlo. Fausto se arrepiente poco después, cuando el Ángel Bueno le insta a que vuelva a Dios y no siga arriesgando la salvación de su alma. Para distraerlo y evitar su arrepentimiento, Mefistófeles y Lucifer aparecen con la procesión de los siete pecados capitales, tras la cual el primero lleva volando a Fausto a Roma donde se mofan del Papa, los cardenales y los frailes, aprovechando su poder de invisibilidad. Después viajan a la Corte del Emperador Carlos I de España y de Alemania, donde conjuran, provocan que le salgan cuernos a un caballero incrédulo de sus poderes, amén de otras bromas. Fausto vuelve a su estudio, ya próximos a cumplirse los veinticuatro años pactados y allí, a petición de sus alumnos, hace que aparezca Helena de Troya. Inmediatamente después interviene un Anciano, quien intenta persuadir a Fausto de que se arrepienta y confíe en Dios; pero Fausto está convencido de que ya es tarde para arrepentirse, que su pecado es demasiado grande para ser perdonado, y pide a los demonios que castiguen al anciano que intentó apartarle de Lucifer. Cuando salen del estudio sus alumnos, Fausto se queda completamente solo y sabe que sólo le queda una hora de vida. Conforme pasan los minutos, Fausto se hunde más y más en la desesperación. Al dar las doce, llega un tropel de demonios, entre truenos y relámpagos, que vienen a reclamar el alma de Fausto, al que supuestamente descuartizan y se llevan al Infierno, dejando sobre el escenario los restos de las vísceras del cuerpo sin vida del protagonista».

la alegoría del medioevo, la negación y la afirmación a un tiempo de la trascendencia y el infierno, el drama de la lucha interior de un protagonista y el juego simbólico de la psicomagia medieval.⁷

La crítica de los años ochenta se ha ocupado con especial ahínco del estudio de este problema, lo que se nos antoja algo, hasta cierto punto, ocioso, por excesivamente nominalista, pero que, sin embargo, tiene algún interés para nuestro tema, en la medida en que ayuda a entender la aproximación marloviana al tema del saber y el conocimiento⁸.

El referente medieval del Fausto marloviano, que ve la luz compitiendo en los repertorios del teatro de La Rosa londinense con la última gran moralidad inglesa *Everyman*, (ca. 1495), es bastante complejo. Por una parte, tenemos la estructura, que repite, en sus rasgos fundamentales, la del drama medieval inglés de las llamadas *moralities*⁹. Por otra parte, tenemos la base del texto dramático inglés en la traducción de otro alemán, el *Faustbuch*, que muestra la consolidación y fusión de leyendas medievales (Simón el Mago, Teófilo y Cipriano) en lo que llamamos el mito fáustico¹⁰. Finalmente —lo que es más relevante para nuestra tesis— la muerte de Fausto (en la interpretación más literal), al final del drama, supone una afirmación de la condena medieval del concepto de *curiositas* frente al de *sapientia*, que es el resultado de la *studiositas*¹¹. En la teología medieval dominante, de marcado signo aristotélico-tomista, *curiositas*, el mal saber (en el caso de Fausto la magia), es el resultado de la carencia de la virtud de la templanza (*temperance*)¹².

⁷ Cfr. MIGUEL MARTÍNEZ, *Y Seréis Como Dioses. Estudio sobre Ch. Marlowe y Doctor Fausto*, Granada, Universidad, 1995, p. 82.

⁸ Vid. David BEVINGTON, *From Mankind to Marlowe*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1962, pp. 255-259; Phoebe S. Spinrad, «The dilettante's lie in Doctor Faustus», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 24, n° 3, 1982, p. 243; Murray ROSTON, *Sixteenth-Century English Literature*, Londres, Macmillan, 1982, p. 161; Sidney R. HOMAN, «Doctor Faustus, Dekker's *Old Fortunatus* and the morality plays», *Modern Language Quarterly*, vol. 26, n° 4, 1965, pp. 497, 500, 503-505.

⁹ Se ha sostenido incluso que este débito va más allá de las moralidades, hasta los llamados *Corpus Christi cycles*, obras del tipo de los dramas del Día del Juicio. Vid. sobre este punto Stephen E. RAYBURN, «Marlowe's *Doctor Faustus* and Medieval Judgement Day Drama». *Publications of the Mississippi Philological Association*, 1985, pp. 33-39.

¹⁰ Vid. M. MARTÍNEZ LÓPEZ, «Marlowe's Faustus at the Crossroads. Medieval Elements and Diabolical Games», in M. Martínez López (ed.), *Literature, Culture and Society of the Middle Ages*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 2639-2718. Vid. también M. MARTÍNEZ LÓPEZ, «One mediaeval source and a forgotten game in Ch. Marlowe's *Dr. Faustus*», SELIM, II, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993, pp. 126-133.

¹¹ Vid. Miguel MARTÍNEZ, «The Thomist concept of virtue in C. Marlowe's *Dr. Faustus*», *SEDERI*, III, Granada, Sederi, 1992, pp. 171-181.

¹² Vid. Tomás DE AQUINO, *Summa Theologica*, 2-2, 1671.

Esta incontinencia intelectual y volitiva, esta búsqueda desordenada de las tres libidos, *sciendi, sentiendi, dominandi*, parte del ámbito del saber, que se reconoce y define como poder. Esta definición del saber viene siendo considerada con carácter prioritario respecto de cualquier otra, siendo un rasgo típico del héroe trágico del Renacimiento, que aparece, en la literalidad del texto que nos ocupa, destruido en aras de la moralidad medieval, representada a su vez, entre otros personajes y elementos dramáticos, por el coro, que abre y cierra la tragedia. La historia de Fausto es la de un Doctor que renunció a las ciencias y artes lícitas de su tiempo (filosofía, medicina, derecho, teología...) para abrazar la nigromancia. El conocimiento es poder, tal y como se sugiere en la formulación clásica baconiana, *Nam et ipsa scientia potestas est*; pero, desgraciadamente, el poder corrompe. El coro, en su primera intervención, ya anuncia —junto a la corrupción del sabio teólogo— la condena del saber que carece de profundidad, sistema, orden y lógica, pues que resulta de las pasiones, de las tres libidos, más que de la razón; de la misma forma y en perfecta simetría, el epílogo repite los mismos argumentos con igual tono didáctico de enseñanza moral:

[Prologue] Enter Chorus.

Chorus.

*Not marching in the fields of Trasimene
Where Mars did mate the warlike Carthagens,
Nor sporting in the dalliance of love
In courts of kings where state is overturned,
Nor in the pomp of proud audacious deeds,
Intends our muse to vaunt his heavenly verse.
Only this, gentles: we must now perform
The form of Faustus' fortunes, good or bad.
And now to patient judgements we appeal,
And speak for Faustus in his infancy.
Now is he born, of parents base of stock,
In Germany, within a town called Rhode.
At riper years to Wittenberg he went,
Whereas his kinsmen chiefly brought him up.
So much he profits in divinity
That shortly he was graced with doctor's name,
Excelling all, and sweetly can dispute
In th' heavenly matters of theology;
Till, swoll'n with cunning of a self conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And melting, heavens conspired his overthrow.
For falling to a devilish exercise,
And glutted now with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursèd necromancy;
Nothing so sweet as magic is to him,
Which he prefers before his chiefest bliss.
And this the man that in his study sits. [Exit] (Prologue, 1 27)*

(Entra el Coro)

Coro

No son los campos del lago Trasimeno

donde Marte se alió con las fuerzas de Cartago,
ni el placer de los retozos amorosos
que en las cortes de los reyes derrocan los Estados,
ni la pompa de las gestas altivas y audaces,
lo que intenta con su numen divino cantar nuestra Musa:
sólo queremos mostrar ahora, señores,
las varias fortunas, buenas o adversas, de Fausto.
Apelamos, pues, a vuestro juicio paciente
y comenzamos por sus años de niñez.
Nació en Alemania de padres de humilde cuna
en una ciudad de nombre Roda;
llegado el tiempo acudió a Wittenberg
y creció allí al cuidado de sus deudos.
Tanto adelanta en las letras sagradas
que el grado de doctor pronto se le otorga.
A todos aventaja, y descuella su agudeza
en las celestes disputas teologales.
Hasta que ebrio de ciencia y presunción
sus alas de cera volaron a zonas prohibidas
y el fuego del cielo determinó su caída:
pues hundido en el arte diabólico
y ahído ya en las doradas prendas de su ciencia,
Fausto acaba en manos de la execrable nigromancia.
Nada le es tan grato como la negra magia,
que antepone incluso a su bienaventuranza.
Tal es el hombre que ahora medita en su cámara.
(Sale el Coro)

[Epilogue]

Enter CHORUS.

*Chorus. Cut is the branch that might have grown full straight,
And burnèd is Apollo's laurel bough
That sometime grew within this learnèd man.
Faustus is gone. Regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exhort the wise
Only to wonder at unlawful things,
Whose deepness doth entice such forward wits
To practise more than heavenly power permits. [Exit.]
Terminat hora diem; terminat auctor [sic] opus. (Epilogue, 1 9).*

[Epílogo]

(Entra el CORO.)

Coro. Podada está la rama que pudo haber crecido recta
y ya ha ardidido el tronco del laurel de Apolo
que antaño creciera en este hombre sabio.
Fausto ha partido: ponderad su caída en los infiernos.
Su satánico destino puede que exhorte al prudente
a apartarse receloso de las cosas prohibidas,
cuyo misterio tanto induce a los ingenios audaces
a intentos mayores de los que el cielo permite.
Terminat hora diem, terminat auctor opus.

Las preguntas y respuestas del Coro son cruciales para interpretar correctamente el problema del saber en el drama fáustico: la fortuna del protagonista puede haber sido buena o mala; es decir, puede haberse salvado o

condenado, pues es esta, por encima de cualquier otra consideración, una *opera aperta*¹³. En otro lugar¹⁴, he sugerido que tal interpretación puede argumentarse convincentemente, si analizamos el drama desde la perspectiva de la descripción de un caso de influencia diabólica. La culpa de Fausto puede considerarse, desde un punto de vista textual, como prácticamente inexistente; en todo caso, nos enfrentamos a lo que la teología cristiana incluye bajo el concepto de *culpa in causam*. Verdaderamente, Fausto aparece en escena, precedido por una intervención del Coro en la que se nos dice que «los cielos conspiraron su caída». Con independencia de los ecos que ligan este drama a la teología protestante (especialmente calvinista) y, más concretamente, a su teoría de la predestinación y la reprobación, resulta llamativo que Marlowe ponga en boca del coro el verbo *conspire* (*conspired an overthrow* es una expresión típicamente marloviana; véase I *Tamburlaine*, IV, II, 10-11). Es cierto que la referencia es mediata y no directa, pues el referente cultural del verso no es en primera instancia Fausto sino el mito de Ícaro, cuyas alas de cera fueron derretidas por el sol (*heauens*), pero la imagen y el procedimiento analógico utilizado por Marlowe en este caso, mediante una estructura comparativa elíptica, es, por evidente, irrefutable y sugiere que su caída era su destino, pues a ella estaba predestinado, por aspirar como Ícaro a conocer más allá de todo límite.

Como veremos más adelante, cuando Fausto aparezca en escena, al comienzo del primer acto, ya se nos presentará como un ser esclavo de la voluntad diabólica. Así pues, nuestro protagonista, durante el tiempo dramático, no se nos antoja un ser libre, con la libertad suficiente para elegir. Sus posibles pecados anteriores, los hábitos de vida que apenas nos esboza el Coro en el prólogo constituyen esa *culpa in causam*, pues el pacto en sí, además de jurídicamente inválido es, en todo caso, suscrito por un ser esclavo de la voluntad demoníaca y, por consiguiente, carece de virtualidad teológica o jurídica en tanto que solución pacticia. El mecanismo psicológico que regula la acción humana establece que la inteligencia presenta a la voluntad la realidad con un determinado perfil axiológico y la voluntad procede a aprehender aquella opción que juzga más cercana al bien. El análisis de la personalidad de Fausto, desde el mismo comienzo de la tragedia, revela que su inteligencia está prácticamente anulada por la influencia satánica,

¹³ Michael BOCCIA, por ejemplo, piensa que la intención de Marlowe era que se interpretase la salvación *in extremis* de su protagonista, lo que supondría un claro apoyo a la dimensión heroica de su búsqueda del conocimiento. Vid. M. BOCCIA, «Faustus unbound: a reconsideration of the fate of Faustus in Ch. Marlowe's *Dr. Faustus*», *The University of South Florida Language Quarterly*, vol. 25, nº 1-2, 1986, pp. 8-12.

¹⁴ M. MARTÍNEZ LÓPEZ, «Marlowe's Faustus at the crossroads: medieval elements and diabolical games», *Literature, Culture and Society of the Middle Ages*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 2.639-2.718.

por lo que su elección no es libre y por lo tanto no es responsable de sus actos a lo largo del drama, más allá de esa *culpa in causam*, que favoreció la influencia diabólica. Así, el final de la obra, que repite casi canónicamente las fases del arrepentimiento de los nigromantes, según viene descrito en la literatura de la época, podría, sin forzar en exceso el texto, estar sugiriendo una contricción perfecta y, por tanto, una salvación *in extremis* de Fausto, de cuyo desmembramiento por los demonios se nos da cumplida cuenta, pero sin especificar nada sobre el destino de su alma. Sería esta, en ese caso, una más de las grandes ironías de Marlowe, como aquella que sugiere que nuestro autor era en realidad —como sospechaba la Universidad de Cambridge— un doble agente, católico, al servicio del Imperio y no de la Reina Isabel.

Una de las funciones del Coro en el drama clásico consiste en la contextualización de la trama, y en la atenuación de los efectos indeseables que devienen del frecuente comienzo *in media res*. Así, el Doctor de Wittenberg, que aparece por primera vez en escena ya adulto, decidido a abandonar el saber lícito y optar por la magia negra, es presentado al público previamente —a través del Coro— con un sucinto recorrido por su biografía. El propio título de la tragedia —esta vez sí en abierto contraste con la alegoría de las moralidades— anuncia el tema estrictamente personal, biográfico, histórico del drama. Así pues, el Coro, en la apertura del texto dramático, hace de puente sobre el vacío de la historia personal del protagonista. De niño fue separado de los suyos y criado por parientes lejanos, todo lo cual anticipa su carácter solitario y sus dificultades de relación con los demás. Pronto destacó por su afán de saber y por su precoz desarrollo intelectual, lo que le valió un cierto *espléndido aislamiento* que, sin duda, le predispondría, más adelante, a la influencia diabólica. Un análisis detallado del prólogo refleja un ser sumido en la más profunda soledad existencial, que trata de conocer más allá de lo cognoscible y fracasa, tanto como hombre medieval como en tanto que prototipo del héroe renacentista, que —como el Antonio de Shakespeare— a fuerza de querer ser trágico resulta ser un personaje verdaderamente patético¹⁵.

Los términos *ebrio y ahíto*, referidos al conocimiento precoz de Fausto vienen a confirmar la consideración típicamente medieval del concepto de *sapientia* por parte de Marlowe, como *studiositas*, frente al desafiante *sapere*

¹⁵ Vid. M. MARTÍNEZ LÓPEZ, «Linguistics and the drama in the E.F.L. literature class: a dramatological analysis of the Prologue of Ch. Marlowe's *Doctor Faustus*», *Proceedings of the International Conference of Applied Linguistics*, Granada, Universidad-ICE, 1993, pp. 521-533. De especial interés para nuestro argumento sobre el concepto de saber en el Fausto marloviano es la conclusión a la que llegamos en este artículo, parte de la cual se reproduce a continuación: «Faustus' biography, from birth to death, is the biography of an outsider, a solitary being who —as the Chorus explains— while still a child, moved from Roda to Wittenberg, from a small to a large and important town; from a rural area to an urban one, which coincides —certainly not by chance— with the contempora-

aude que se estatuirá como bandera en la nueva edad. Por ende, esta visión del conocimiento se nos presenta como esencialmente autodestructiva, lo que se pone de manifiesto a través de la referencia al ya citado mito de Ícaro, que pretende, como Fausto, conocer más allá de los límites de la razón. *Curiositas* y *sapientia* se consideran, por tanto, un *non sequitur*. Aún más, el deseo desordenado de saber conduce —según el Coro— al relativismo, éste al determinismo y a su vez este último a la condenación: «los cielos conspiraron su caída». Marlowe construye muchos de sus personajes a través de este emblema del orgullo y de sus trágicas consecuencias: en *Tamburlaine* es Phaëton y en *Doctor Faustus* Ícarus. Como he sostenido en otro lugar:

Destruction itself derives from the selfish degeneration of the very same energies that should be destined towards self-preservation. It seems and may be indeed an ineffable paradox that those very same forces, we can call them now natural tendencies, designed to preserve the individual, can pervert, if misdirected, the internal balance, the order and structure of the human being up to the point of destruction. As we have seen, Faustus is a clear instance, even a paradigm of the result of a mistaken use of our spiritual forces, as they materialize themselves in the three “libidos”. The opposite of temperance is incontinence. Faustus’ lack of temperance within the realm of the “libido sciendi” results in “curiositas”, i.e., in Faustus disorderly, inordinate search for knowledge, a search which takes the form of mere curiosity, a search that lacks depth, system, order and logic. For every single issue, either Faustus’ questions are trivial and inappropriate for a Doctor of Divinity or he acritically accepts trivial answers from Mephostophilis. Magic itself—that was Faustus’ choice—is according to Thomas Aquinas (*Summa Theologica*, 2-2, 167 1) a consequence of “curiositas”; the right orientation of that libido would be, in his terminology, “studiositas”. Temperance, studiositas, are not compatible with being «glutted» as Faustus confesses to be several times along the play¹⁶.

ry centre of the Reformation, where Luther, Hamlet and now Faustus make their personal revolts. Faustus is far from home, supported by some relatives and soon he «excells» all; the description offered by the Chorus definitely suggests separation, isolation from his mates; this psychological distance which estranges him from the world, from simple humanity—due to his «profit»...the lonesomeness of the genius—soon leads to a more important psychological instability: «swolne», inebriated with science («cunning and self-conceit»), he begins to lose contact with reality, with the ordinary world. His ivory tower is a refuge where solitude damages both body and soul: «his waxen wings did mount aboue his reach». Presumptuous like young Icarus he cannot know himself (*gnoscete ipsum*), with all his limitations—which are the limitations of the human condition—and soon he flies to meadows of infinite solitude where he will meet no one but the evil side of himself and his search, where he will be completely alone, and where he may receive the minor glory of courage: he dared to get involved into «vnlawful things». Within the world of the forbidden he was at ease. Nobody dares to trespass the boundaries of Negromancy to the extent he did through his blood-compact. There he will stay alone, triumphantly affirming his superiority with respect to the rest of humanity. That which is forbidden is forbidden by «any one», and Faustus does not even admit this ultimate company, however we call it (conscience, God, law...).

El primer monólogo, que abre lo que más tarde se intitularía escena primera del acto primero, revela el intento de su autor de presentar un héroe de marcada intelectualidad ante un público que, en líneas generales, aunque entendido en teatro, no era un público que pueda definirse con propiedad bajo el término intelectual. Por eso, seguramente, escoge Marlowe el saber bíblico, del que su audiencia es perfectamente consciente (transmitido por los sermones y las artes visivas); escoge también los modos de argumentación silogística medieval para comunicar su condena del individualismo exacerbado, a la búsqueda de un saber y un poder infinitos, que presiden, en la esfera de la motivación, la rebelión epitomizada por el Doctor de Wittenberg.

Faustus.

*Settle thy studies, Faustus, and begin
To sound the depth of that thou wilt profess.
Having commenced, be a divine in show,
Yet level at the end of every art,
And live and die in Aristotle's works.
Sweet Analytics, 'tis thou hast ravished me!
[He reads.] Bene disserere est finis logices.
Is to dispute well logic's chiefest end?
Affords this art no greater miracle?
Then read no more; thou hast attained that end.
A greater subject fitteth Faustus' wit.
Bid Oeconomy farewell, and Galen, come!
Be a physician, Faustus. Heap up gold,
And be eternised for some wondrous cure.
[He reads.] Summum bonum medicinae sanitas:
The end of physic is our body's health.
Why Faustus, hast thou not attained that end?
Are not thy bills hung up as monuments,
Whereby whole cities have escaped the plague
And thousand desperate maladies been cured?
Yet art thou still but Faustus, and a man.
Couldst thou make men to live eternally,
Or, being dead, raise them to life again,
Then this profession were to be esteemed.
Physic farewell! where is Justinian?
[He reads.] Si una eademque res legatur duobus,
Alter rem, alter valorem rei, etc.
A petty case of paltry legacies!
[He reads.] Exhaereditare filium non potest pater nisi
Such is the subject of the Institute
And the universal body of the law.
This study fits a mercenary drudge
Who aims at nothing but external trash
Too servile and illiberal for me.
When all is done, divinity is best.
Jerome's Bible, Faustus, view it well.*

¹⁶ M. MARTÍNEZ LÓPEZ, «The Thomist Concept of Virtue in Ch. Marlowe's *Dr. Faustus*», *SEDERI*, III, 1992, p. 179.

[He reads.] Stipendium peccati mors est. Ha!
Stipendium, etc.
The reward of sin is death? That's hard.
[He reads.] Si pecasse negamus, fallimur
Et nulla est in nobis veritas. If we say that we have no sin,
We deceive ourselves, and there is no truth in us.
Why then belike we must sin,
And so consequently die.
Ay, we must die an everlasting death.
What doctrine call you this? Che serà, serà:
What will be, shall be. Divinity, adieu! (I, i, 1 48)

Fausto.

Define tus intereses, Fausto, y empieza
a comprobar la hondura de lo que has de profesar.
Iniciada ya esa senda, aparenta ante el mundo
ser un hombre de religión,
pero aspira al límite de todas las artes
y vive y muere en las obras de Aristóteles.
Tú me has apasionado, afable Analítica:
Bene disserere est finis logices...
¿Es el buen razonar el fin primero de la Lógica?
¿No permite esta arte mayores milagros?
No leas entonces más: ya has alcanzado esa meta.
Temas más elevados le cuadran al ingenio de Fausto.
Despidete de la Filosofía; y acércate a mí, Galeno,
porque ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus.
Sé médico, Fausto, amontona oro
y que alguna cura portentosa immortalice tu recuerdo.
Summum bonum medicinae sanitas:
El fin de la medicina es la salud del cuerpo.
Pero, Fausto, ¿no has rebasado también esa meta?
¿No son ya tus palabras diarias sólidos aforismos?
¿No se guardan como tesoros tus recetas,
con las que ciudades enteras han evitado la peste
y cientos de males sin remedio han sanado?
Con todo, tú sigues siendo Fausto, sólo un hombre.
Si pudieras hacer vivir eternamente a los mortales
o, si muertos, pudieras devolverlos a la vida,
entonces podrías tener en algo esta profesión.
¡Adiós, Medicina! ¿Dónde está Justiniano?
Si una eademque res legatur duobus,
alter rem, alter valorem rei, etcétera:
un caso mínimo de herencias baladíes...
Exheritare filium non potest pater, nisi...
¡Tal es el tema de las Instituciones
y de todo el cuerpo de la Ley!
Disciplina más propia de un ganapán a sueldo,
que a nada aspira sino a la hojarasca externa,
demasiado servil y mezquina para mí.
Excluido lo demás, sólo resta la Teología.
Estudia la Biblia de Jerónimo, Fausto.
Stipendium peccati mors est. ¡Ah! Stipendium et cetera...
¿Es la muerte la recompensa del pecado? ¡Qué penoso!
Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.
Y si decimos que no pecamos, nos engañamos a nosotros mismos y
la verdad no mora en nosotros. ¡Vaya!, pues tal vez tengamos que
pecar y, en consecuencia morir.

¡Ay, hemos de morir una muerte eterna!
 ¿Cómo llamar esta doctrina? Che serà, serà:
 lo que sea sonará. ¡Adiós, pues, Teología!

Es seguramente la singular belleza del verso blanco, usado por nuestro autor, por vez primera en las letras inglesas, la que ha llevado a tantos estudiosos a considerar sin matizaciones que Fausto —y, por ende, su autor— se identifican con las ideas del Renacimiento, con aquel universo cultural de continuidad y cambio que definiera Tyllyard tan magistralmente en *The Elizabethan World Picture*. Indudablemente, la poética y la caracterización son modernas, pero, por contraste, las ideas se nos antojan en esencia medievales, ya que este primer soliloquio no se desvía en ningún momento del escolasticismo clásico. Como el afán humano de saber es infinito, Fausto intenta encontrar una ciencia que le permita llegar a ese infinito, desde la íntima contradicción de la contingencia del sujeto, desde su propia finitud... y fracasa. Con textos truncados y reduccionismos sin límites, Fausto acusa a la divinidad de revelarse de forma tan imperfecta que puede ser malinterpretada y traer como consecuencia la condenación de los hombres. Él mismo —como avanzábamos más arriba— se halla, a todas luces, inmerso en un proceso de posesión diabólica, cuya descripción es muy del gusto de esta época, en la que los teatros se llenan de violencia y sangre para satisfacción del morbo del público; no en vano se ha definido el drama isabelino como «drama de la crueldad».

Por otra parte, el pacto de Fausto con Mefistófeles, aunque —como sosteníamos más arriba— inválido desde el punto de vista jurídico (por la evidente ilegitimidad de las partes y por el subsiguiente incumplimiento de los términos del mismo), es un acto necesario, independiente de la voluntad de su actor. Forma parte, simplemente, del destino del protagonista (*Faustus' fortunes good or bad*), y esa determinación viene claramente explicada por el Coro desde el principio de la tragedia. Si no hay libertad, el conocimiento es una quimera y sólo produce dolor. El pacto en sí no es, por otra parte, un acto de magia blanca, aquella que ensayaran Ficino, Pico o Bruno, sino un ritual de magia negra mediante el que se solicita la omnisciencia a cambio de entregar el alma a Lucifer. Se trata de un deseo de saber sin el menor esfuerzo por parte de Fausto, quien vive sumido en una especie de ataraxia, un *torpor mentis* que le impide resolver su confusión entre el concepto de límite y la aceptación de la muerte como consecuencia natural de la irrevocabilidad del tiempo.

En verdad, el drama fáustico tiene que ver, en gran medida, con la búsqueda del conocimiento y con la naturaleza misma del proceso intelectual. El Doctor Fausto es, desde el punto de vista profesional, un académico. Este primer monólogo pone de manifiesto como Fausto abandona, desde el principio, los caminos tradicionales de adquisición de conocimientos y así descubrimos como la *libido sciendi* que le domina es, de algún modo subsidiaria de su *libido sentiendi* y de *sulibido dominandi*. Así, Fausto subvierte los dos pilares de la vida intelectual, el lenguaje y la lógica, hasta convertirse en

un bufón de Lucifer. Este primer monólogo, como he desarrollado en otro lugar, se basa en un uso perverso del razonamiento silogístico encaminado a rechazar la Filosofía en tanto que mecanismo de acceso a la realidad y, por consiguiente, en tanto que fuente de conocimiento¹⁷. Fausto traiciona así la naturaleza misma del proceso intelectual al seleccionar sólo aquella parte de la realidad que conviene a sus conclusiones (que no son sino pre-juicios); y estas, a su vez, aparecen regidas por el deseo y no por la razón. Tal actitud es particularmente evidente, al final del monólogo —tras repasar la Medicina y el Derecho también desde el mismo prisma material y finalístico— cuando le toca el turno a la Teología: *Stipendium peccati mors est*. La cita, de la Vulgata, es leída por Fausto de un ejemplar de la Biblia de San Jerónimo (*Romanos*, vi, 23) e inmediatamente contrastada con otra de la *Epístola de San Juan* i, 1, 8: *Si pecasse negamus fallimur, et nulla est in nobis veritas*. La cita de la Biblia es incompleta, pues no contempla la inmediata promesa de la vida eterna («[...] but the gift of God is eternal life through Jesus Christ Our Lord»). La lógica (o dialéctica, como se la llamaba a menudo en tiempos de Marlowe) era una disciplina fundamental en el panorama del saber académico. Cualquier estudiante medianamente avisado descubriría inmediatamente la falacia sofística de la cita que Marlowe pone en boca de su protagonista para justificar su abandono de la religión y su sustitución por la nigromancia. En segundo o tercer curso, en la Universidad de Cambridge, Marlowe habría estudiado la falacia silogística que usa en este texto, la *secundum quid ad simpliciter*, o lo que es lo mismo, la confusión deliberada

¹⁷ M. MARTÍNEZ LÓPEZ, *Y Seréis Como Dioses*, op. cit., pp. 111-112: «Los primeros versos plantean la paradójica necesidad que siente el protagonista de encontrar una ciencia que satisfaga su ilimitada ambición. Su actitud es, ya desde el principio, inmoral, porque se basa en la mentira y en el engaño. Habiendo empezado como teólogo —*commencement* era la ceremonia en la que se llevaba a cabo la investidura de los doctores en teología—, Fausto se propone aparentar que sigue ocupándose de la religión, aunque su verdadera intención es alcanzar, y superar, todos los límites, aunque sea a costa de entregarse a la magia negra medieval y a prácticas satánicas. Fausto sufre una insatisfacción crónica consigo mismo y busca desesperadamente alguna ciencia en la que, destacando, siga separándose y superando, como en su niñez y adolescencia, al resto del mundo. Sus estudios no le han satisfecho porque han servido para recordarle la existencia inapelable de límites en toda obra humana. La primera en caer será la Filosofía, la «dulce *Analítica*» de Aristóteles, aunque equivoca Fausto la cita (*Bene disserere est finis logices*); ésta es en realidad del anti-aristotélico Petrus Ramus (Pierre de la Ramée), cuya expresión auténtica es *finis Logicae, bene disserere*. Cabe especular con que Fausto está ya obsesionado por el diablo: Manifiesta una tendencia y voluntad claramente inclinada a la mentira. Y esto, no sólo por la cita —que, según la dirección de escena está leyendo— sino porque reduce la Filosofía (la disciplina que estudia el *On kai me on, Ser y no ser* en griego) a la Lógica y ésta, a su vez, a la Retórica: olvida lo que significa el propio nombre con el que él mismo se refiere a la Filosofía (la ontología y la gnoseología), y olvida también la epistemología, la ética y la metafísica. Aquí comienza una sucesión de preguntas retóricas (*pysma*) a las que él mismo responde (*subiectio*): «¿No permite este arte mayores milagros? [...] ya has alcanzado esa meta». La inmodestia, producto de su extremo orgullo, le hace exigirle a la filosofía milagros y como ésta evidentemente no puede satisfacerle, es despedida para probar con la medicina.»

del todo por la parte. Este proceso argumentativo, claramente inválido, se repite literalmente al llegar a la cita de San Juan, que se completa con la frase: «if we confess our sins, he is faithful and just to forgive us [...]». Amén de la quiebra del principio *secundum quid ad simpliciter*, también se vulneran otros que convierten la argumentación en una del tipo *non causa*, ignorando además la estructura condicional «*si* decimos...» y desvirtuando así, mediante tamañas manipulaciones, el texto bíblico al que hará responsable de su presunta decisión. El origen de la tragedia fáustica, es, por tanto, desde el primer monólogo, resultado de la violación por parte del protagonista de los principios de la lógica (dialéctica) con el fin de satisfacer su afán de conocimiento. Al llegar al final de la obra —en el Texto B, Acto v, l. 98-101— Mefistófeles confiesa a Fausto su naturaleza de padre de la mentira, lo que introduce un elemento de vital importancia para la interpretación de la presunta condenación de Fausto¹⁸: «'Twas I that, when thou wert i'the way to heaven, / Dammed up thy passage. When thou took'st the book / To view the Scriptures, then I turned the leaves / And led thine eye.» Efectivamente, cuando en apariencia Fausto leía fragmentos de la Biblia de San Jerónimo y de los restantes textos de la Escritura citados más arriba, Mefistófeles le pasaba las páginas, para evitar que pudiera acceder a los pasajes en que se hablaba del arrepentimiento y la salvación. De este modo, el entendimiento de nuestro protagonista es ofuscado por la actuación demoníaca, ya desde el mismo comienzo de la obra, por lo que el conocimiento en virtud del cual toma sus decisiones es en puridad tan defectuoso que podría haber privado los actos subsiguientes de su cualidad de libres.

En otro orden de cosas, hay que reparar en que la cosmología que Mefistófeles presenta ante la audiencia, en respuesta a las inquietas preguntas de Fausto (tras el pacto) es, de nuevo, estrictamente medieval (aristotélica), cada esfera con una inteligencia propia que la guía. No es fácil afirmar con certeza el nivel y la profundidad exactas del conocimiento que tenía Marlowe sobre las nuevas teorías astronómicas. No obstante, es poco menos que imposible que desconociera enteramente los fundamentos de la revolución copernicana. Esto es especialmente cierto si aceptamos que Marlowe frecuentaba —junto con Richard Harvey, Thomas Harriott, Walter Raleigh, y otros— la llamada «Escuela de la Noche»¹⁹. Sorprendentemente, Marlowe no alude en ningún momento al modelo descriptivo copernicano, pues, a las preguntas de Fausto, Mefistófeles contesta con una descripción que consiste en una versión heterodoxa del sistematolemaico, en términos de una simplicidad tan manifiesta que llegan a ser insultantes para el propio protagonista,

¹⁸ Vid. W.W. GREG, «The damnation of Faustus», en Jump, J., (ed.), *Marlowe: Doctor Faustus. A Collection of Critical Essays* (Rpt. 1993), Londres, Macmillan, 1969, pp. 71-88.

¹⁹ Sobre Marlowe y su eventual participación en la «Escuela de la Noche», véase M. MARTÍNEZ LÓPEZ, *Y Seréis Como Dioses*, op. cit., pp. 55-60.

quien termina él mismo la descripción, mientras exige que se le diga algo nuevo, pues para llegar a ese conocimiento no precisaba del pacto con Lucifer. Extraña aún más que Fausto se dé por satisfecho cuando Mefistófeles explica el movimiento de los planetas con la sola frase *Per inequalem motum respectu totius*. Tampoco podemos precisar con exactitud el efecto de este diálogo en el público isabelino que asistía a las representaciones de este drama a finales del XVI y primeros del XVII, pero no resulta difícil aventurar que percibirían el elemento de absurdo y ridículo que acompañaba al terror en las descripciones iconográficas y verbales del mal encarnado en el demonio durante la Edad Media. A través del tamiz de la simplificación, podría decirse que Fausto vende su alma al diablo por una explicación convincente sobre los eclipses, que no consigue, por una esposa que nunca le es concedida y por un poder que termina convirtiéndole en bufón de la corte de Carlos I.

Por ende, el siguiente texto muestra como Mefistófeles, supuestamente el padre de la mentira, relata, sobre el demonio y el infierno, la descripción más ortodoxa que imaginarse pueda²⁰.

Faustus. Tell me, what is that Lucifer, thy Lord?
Mephistopheles. Arch regent and commander of all spirits.
Faustus. Was not that Lucifer and angel once?
Mephistopheles. Yes, Faustus, and most dearly loved of God.
Faustus. How comes it then that he is the prince of devils?
Mephistopheles. O, by aspiring pride and insolence,
For which God threw him from the face of heaven.
Faustus. And what are you that live with Lucifer?
Mephistopheles. Unhappy spirits that fell with Lucifer,
Conspired against our God with Lucifer,
And are for ever damned with Lucifer.
Faustus. Where are you damned?
Mephistopheles. In hell.
Faustus. How comes it then that thou art out of hell?
Mephistopheles. Why, this is hell, nor am I out of it.
Think'st thou that I, that saw the face of God
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells
In being deprived of everlasting bliss?
O Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul! (I, iv, 61-81)

Fausto. Dime, ¿qué es ese dueño tuyo, Lucifer?
 Mefistófeles. Archirregente y general de todos los demonios.
 Fausto. ¿No fue en otro tiempo Lucifer un ángel?
 Mefistófeles. Sí, Fausto, y muy dilecto de Dios.
 Fausto. ¿Y cómo es ahora el Príncipe de los demonios?
 Mefistófeles. Por su ambicioso orgullo e insolencia
 lo arrojó Dios de la faz de los cielos.

²⁰ Vid. Marjorie Nicholson, *Science and imagination*, Ithaca, N.Y., Cornell U.P., 1962.

Fausto. ¿Y qué sois los que vivís con Lucifer?
 Mefistófeles. Espíritus desventurados que con Lucifer caímos,
 que con Lucifer conspiramos contra Dios
 y con Lucifer por siempre estamos condenados.
 Fausto. ¿Dónde estáis condenados?
 Mefistófeles. En el infierno.
 Fausto. ¿Cómo es entonces que ahora no estás en el infierno?
 Mefistófeles. No, no estoy fuera de él, esto es el infierno.
 ¿Crees tú que yo, que vi el rostro de Dios
 y supe de los gozos eternos del cielo,
 no me veo atormentado por mil infiernos
 al sentirme privado de la dicha imperecedera?
 ¡Oh, Fausto!, deja ya estas preguntas frívolas
 que intimidan mi espíritu desfallecido.

Esta representación del infierno que ofrece Mefistófeles está tomada de una homilía de San Juan Crisóstomo (347-407 d.C.) y refleja con gran agilidad y belleza el saber que llevará supuestamente a Fausto a la condenación eterna²¹. El afán de saber ilícito, como fuente de condenación se sitúa en la base argumental de este diálogo y de la tragedia desde un punto de vista temático. Fausto —antaño un *hombre sabio*, como sugiere el coro en el epílogo— como Lucifer (*lux ferre*, el portador de la luz), destacaba por sus cualidades entre sus iguales. El de Fausto es una repetición de la *culpa in causam* primigenia: el pecado original de Lucifer y sus ángeles puede sintetizarse en el afán desordenado de poder verbalizado por Satán en su respuesta a Dios: *Non serviam*, no te serviré. La tentación original de los primeros padres se fundamenta también, en última instancia, en el afán de conocimiento ilícito, a través del símbolo de la manzana del árbol de la ciencia del bien y del mal. En este contexto, resulta histriónico que Fausto solicite con tanta vehemencia ser admitido en la sociedad de los malditos, sociedad que carece de circunscripción, pues está en todas partes (*Hell hath no limits, nor is circumscrib'd*); y todo, en pos de un conocimiento que nunca le es suministrado, de un placer del que nunca se le permite gozar y de un poder que jamás es capaz de ejercer, más allá del efímero gozo de la anticipación.

²¹ Sobre este punto, véase mi tesis doctoral. M. MARTÍNEZ, *Forms of Faustus' solitude: humanist themes and conventions of the Italian Renaissance in Christopher Marlowe's Doctor Faustus*, Bolonia, Universidad de Bolonia, 1988, vol. 1, p.: «In fact, Marlowe's most orthodox proposition and discussion of theological problems coincides with beautiful passages of highly dramatic tension, and they often come from Mephostophilis' paradoxical tendency towards truthfulness in his conversations with Faustus, at this stage. The allusion to the *poena damni* (often referred to also as «punishment of loss» or «privative punishment» in the theological treatises), links together a beautiful extended metaphor, dramatic intensity of which is reinforced by Mephostophilis' pliant manners, with the syncretism of hell's types of punishment [...]. Wilbur Sanders has rightly understood it this time: «When [...] the world of conscience and the tormenting fire do 'ioyne their forces' ... Marlowe's has the best of both worlds the medieval for which damnation has such a sharp physical actuality, and the modern with its insight into the depths of the damned mind».

En *La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Dr. Fausto* encontramos buena parte del testamento moral de toda una época que, como un niño, quiso meter toda el agua del mar en una botella. A través de un extraño modelo de *elefantiasis* espiritual, Fausto paga, al menos con su vida, el descubrimiento de que no todo lo físicamente posible es, por esa sola razón, moralmente permisible. El mensaje, tamizado por la magnífica ironía de Marlowe, afirma, a través del Coro, el argumento y el tono, algunos valores que en este —como en todo acto de progreso— se pierden, pues que todo progreso lleva consigo una ganancia y una pérdida. Quizá sea esta una de las muchas razones por las que el mito fáustico, amén de universal, es esencial e íntimamente transtemporal, porque en él se hayan inmersas las grandes tensiones y dramas del hombre moderno; siendo la modernidad en sí misma un fenómeno transtemporal (*gli antichi vs. i moderni* de Petrarca, modernistas vs. postmodernistas de hoy), la tragedia de Fausto refleja nítidamente las contradicciones que todo afán, también el de conocer, lleva consigo. A través de la ambigüedad y la paradoja, viales consustanciales de lo literario, el drama fáustico del deseo de conocer más allá de todo límite, como toda buena literatura, pone ante nuestros ojos y nuestros entendimientos realidades complejas con perspectivas múltiples y, por tanto, con la posibilidad de una gran multiplicidad de respuestas.