

Historia y tradición en *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe

El tema faústico ha resultado atractivo para el literato y para el lector desde el momento en que surgió en el panorama popular, debido a la riqueza de posibilidades que ofrece desde el punto de vista moral, ideológico o literario. Desde 1480-1540, fechas aproximadas en que se calcula que vivió el verdadero Fausto, hasta el momento presente ha habido cientos de interpretaciones literarias y musicales del tema, que han aparecido en todo tiempo en los más diversos países, con la correspondiente diferenciación cultural, pero sobre una misma base tradicional. J. W. Smeed registra, en *Faust in Literature*¹, 201 versiones del tema; las más notables y conocidas son las de Christopher Marlowe, Goethe y Thomas Mann, y la más reciente es un libro de poesía del inglés D. J. Enright titulado *A Faust Book* y publicado en 1979².

El Fausto que inspiró la leyenda parece haber sido el alemán Hans Georg Faust, mezcla de mago, alquimista y médico itinerante, que confeccionaba horóscopos y poseía poderes hinópticos, charlatán y viajero empedernido, había estudiado «ciencias ocultas» en Heidelberg. El que la alquimia y la medicina recibieran el nombre de «ciencias ocultas» era debido a los misterios que su naturaleza entrañaba, pero no había

(1) Univ. of Durham Publications, Oxford U. P. London 1975.

(2) Oxford U. P., 1979.

ningún matiz peyorativo en la denominación, puesto que constituían materia universitaria. La tradición confiere, sin embargo, a Fausto una aureola misteriosa; se decía que sus artes y saberes provenían del diablo y que éste le acompañaba a todas partes en forma de perro, el cual desapareció una noche, después de matar a Fausto y arrebatarle su alma.

Todas estas circunstancias exacerbaron la imaginación del pueblo, muy predispuesto a excesos en esta época, como veremos más adelante. Ya en vida de Fausto aparece un libro anónimo sobre él, *De Maître Faust*, publicado en Metz en 1530. Pero el libro más importante en la elaboración de la tradición faústica no apareció hasta 1587, se trata del *Volksbuch vom D Johann Fausten*, anónimo, publicado por el impresor J. Spiess, de Frankfurt. Esta obra fue traducida al inglés en 1588 como *The Historie of the damnable life and deserved death of Doctor John Faustus*, y será la fuente de Marlowe y la base de desarrollos posteriores del tema.

El *Volksbuch* consta de cuatro partes. En la primera de ellas, Fausto, que domina todo el conocimiento de su época, conjura al «Maligno» y firma con él un pacto por el cual «Fausto pide apariencia y omnipotencia de espíritu y además la sumisión del diablo como servidor suyo; en cambio vende su alma al Maligno y reniega de la religión»³. Aún en la primera parte Fausto sigue estudiando, haciendo preguntas doctas a Mefistófeles e intentando llegar más allá del conocimiento humano. En la segunda parte Mefistófeles hace creer a Fausto, por medio de alucinaciones, que ha visitado el cielo y el infierno. Viaja, de hecho, Fausto por toda la tierra y visita la corte papal, la de Carlos V y Constantinopla. En la tercera parte se cuentan numerosas anécdotas de cómo Fausto utiliza su poder para gastar bromas: paga a un judío una deuda con una pierna, hace desaparecer un caballo, impide que un grupo de aldeanos que le molestan puedan volver a cerrar la boca durante algún tiempo, etc. También en esta parte presenta fruta madura en Enero a una mujer encinta, y conjura a Elena de Troya quien «maravillosamente be-

(3) Goethe, Ed. Prensa Española, Madrid, 1972 (p. 92).

lla aparece con un precioso vestido de púrpura, con los cabellos sueltos y rubios como el oro y tan largos que le llegan a las rodillas. Ojos negros como el carbón, cabeza pequeña, labios rojos parejos a las cerezas, cuello blanco como un lirio. Su mirada tenía una expresión descarada y picaresca»⁴. Al final de la tercera parte un viejo sabio, vecino de Fausto, le convierte de nuevo a la fe cristiana, pero el demonio persigue a Fausto y le obliga a firmar un nuevo pacto más sacrílego aún que el primero. Fausto se entrega a una vida desenfadada, y tiene un hijo, Justus Faustus, con Elena de Troya. En la cuarta y última parte, el último mes de su vida, Fausto se vuelve vil e innoble, entrega a su servidor Wagner a un espíritu infernal, imponiéndole la obligación de que escriba la historia de su vida para la posteridad, y muere: «de la habitación de Fausto se elevan horribles silbidos de serpientes y gritos de dolor. A la mañana siguiente aparece descuartizado»⁵.

Así pues, la estructura básica de la obra tradicional del tema faústico sería: a) caracterización o auto-caracterización de Fausto que se basa en la insatisfacción, b) Pacto con el diablo. c) Frutos del pacto, que se materializan en preguntas al diablo, viajes y aventuras, demostraciones de magia, satisfacciones sexuales, y d) muerte de Fausto, precedida de lamentaciones y desesperación según se acerca el momento final. Una variante importante en el desarrollo del tema es que Fausto, al final, se salve o no.

Tradicionalmente la insatisfacción de Fausto es de orden intelectual, debido a los límites impuestos por Dios a la naturaleza humana; es la curiosidad por conocer la respuesta a todos los misterios, la vuelta al pecado original. El *Volksbuch* ve la insatisfacción de la siguiente manera:

«The curiosity is sinful; the arrogance, pride and envy which drive Faust into Lucifer's arms are in fact the same qualities which, according to the theologians, caused the fall of the angels. Lawless desire

(4) Op. cit., p. 99.

(5) Op. cit., p. 103.

for knowledge, the life of pleasure, the practise of magic, showing off at court...»⁶.

En el siglo XVIII, Maler Müller en su «Fausts Leben, dramatisiert» opina que Fausto busca «skill, strength of intellect, honour, fame, knowledge, achievement, power, riches: all that is needed to play the God of this world...»⁷. En las obras de marionetas, que fue la manera en que se conservó el tema faústico desde Marlowe hasta Lessing, los motivos que impulsan a Fausto al pacto son siempre «lust for fame of gold, pleasure and power».

En el pacto con el diablo hay siempre una serie de cláusulas impuestas por ambas partes, en las cuales, tradicionalmente, tanto Fausto como el diablo pretenden engañarse mutuamente: el diablo busca el truco que le asegure a Fausto por todos los medios y Fausto persigue el efecto contrario.

La parte más interesante de las obras es siempre la pertinente a los frutos del pacto. Francis Bacon, en su *Novum Organum* (1620), distingue tres grados de ambición en el hombre:

«El primero es el de aquellos que desean extender su poder sobre su país nativo; este tipo es vulgar y degenerado. El segundo es el de los que se esfuerzan por extender el poder de su país y su dominio sobre los hombres. Este posee ciertamente una mayor dignidad, aunque no menos codicia. Pero si un hombre se esfuerza por establecer y extender el poder y dominio de la raza humana sobre el universo, su ambición (si ambición puede ser llamada) es sin duda de una clase más sana y noble que las otras dos»⁸.

Siguiendo, pues, esta gradación humanista, según determinemos cuál sea la índole de la ambición de Fausto en cada caso,

(6) J. Spiess, op. cit., p. 15.

(7) Op. cit., p. 18.

(8) Francis Bacon, *Philosopher of Industrial Science*, by Benjamin Farrington, Lawrence & Wishart, London, 1950 (p. 129). Ed. Ayuso, Madrid 1971.

así se materializarán las consecuencias del pacto. Cuando la ambición de Fausto es de tipo intelectual y se vierte en preguntas a Mefistófeles, se presentan dos problemas: que Mefistófeles sabe más que los hombres, pero menos que los ángeles, por lo que nunca puede contestar nada relacionado con la naturaleza de Dios; el segundo problema es intrínseco, ya que Mefistófeles es una creación literaria, una recreación lingüística, y ningún autor puede aclarar nada significativo que justifique el pago de un alma.

Cuando es fama y placer lo que Fausto ambiciona, Mefistófeles le ayuda a ejecutar trucos y conjuras, como habíamos visto en el libro tercero del *Volksbuch*. Generalmente Fausto busca el placer sensual (los bailes, la música, las mujeres) al final de su vida, para olvidar la inminencia de su perdición definitiva. Ocasionalmente, Fausto es embarcado en causas políticas e ideológicas, en corregir injusticias sociales o en ayudar al pueblo contra la tiranía; incluso, en el siglo XX, Fausto demuestra interés por la ciencia y la tecnología.

En general, las empresas que tiene que llevar a cabo Mefistófeles son tan nimias, que éste no funciona en la obra sino como donador de regalos o empresario de funciones de magia. Por tanto, los resultados de pacto tan caro no responden al nuevo ideal humanista de que había que ganar poder sobre la naturaleza para mejorar las condiciones de la vida humana, ni incorpora, pues, Fausto el ideal baconiano de que «los hombres deberían tomar como un deber sagrado el organizarse con vistas a mejorar y transformar las condiciones de vida»⁹.

En lo que se refiere al final de la obra, durante los dos primeros siglos de tradición literaria, Fausto se condena; se le considera rebelde y arrogante y en algunos autores desafía cualquier tipo de ayuda moral, aunque en Spiess «even the Devil preaches him a sermon». En 1775, en el *Johann Faust* de Paul Wiedmann, Fausto se salva por primera vez en la literatura, y a partir de este momento se va a salvar siempre

(9) Op. cit., p. 13.

al final, porque ya no va a ser considerado como básicamente malo, sino como temporalmente equivocado.

La figura de Fausto va a sufrir metamorfosis considerables, según cuál sea la época en que se escriba su historia y según cuál sea la ideología y preparación del autor, pero los rasgos primitivos esenciales, como es la libertad del hombre frente al mal, se conservan.

Antes del Romanticismo los autores no simpatizan con Fausto, y su historia se escribe por motivos morales y con fines didácticos en una buena parte de los casos. El ansia de saber no era buena, según preceptos luteranos, la razón es irrelevante en la fe y en la salvación, la especulación intelectual más allá de los sucesos diarios es curiosidad gratuita. Dice Lutero:

«It is enough for you to know that fire is hot, water cold and wet; that summer's work is different from winter's; and to know how to attend to fields and cattle, house and children; this is enough scientific knowledge for you»¹⁰.

A partir del Romanticismo alemán va a haber un patente cambio de actitud (ya vimos cómo en el siglo XVIII Fausto se salva por primera vez). G. E. Lessing, que revivió literariamente la figura de Fausto, llamó la atención sobre su caudal de posibilidades, no sólo por considerar que la curiosidad intelectual de Fausto era la más noble cualidad humana, sino por ser esta obra la más tradicional y conocida en Alemania, el tema más germánico de su literatura. Las propias palabras de Novalis «Wir suchen das Unbedingte und finden Überall nur Dinge» nos traen inmediatamente a la memoria el tema de Fausto.

La figura de Mefistófeles también cambia sustancialmente con los tiempos. Tradicionalmente se creía que existía un diablo para cada pecado, es decir un diablo especializado pa-

(10) J. W. Smeed, *op. cit.*, p. 17.

ra realizar cada tipo de tentación; el que tienta a Fausto sería pues el «Klugheitsteufel», que alcanza su objetivo más alto en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Todos estos diablos y el diablo en general, caracterizado en Mefistófeles, expresan su deseo de alcanzar el cielo, aunque tuviesen que sufrir por ello.

El Mefistófeles de Marlowe nos recuerda las «morality plays» medievales, donde el diablo encarna la maldad y ha de ser castigado:

«...conspired against our God with Lucifer and are forever damned with Lucifer»¹¹.

lo cual se ajusta a las premisas de la época isabelina. En la obra de Goethe, Mefistófeles es el verdadero héroe, al igual que sucede con el diablo en *Paradise Lost* de Milton, y es que, como dice Dorothy L. Sayers en el prefacio a su obra de teatro faústica *The Devil to Pay* (1939): «...every writer who has meddled with the devil has discovered (that) the chief difficulty is to prevent this sympathetic character from becoming the hero of the story»¹².

El diablo, que hasta el Romanticismo había sido una figura objetiva, se va cargando progresivamente de subjetivismo y sus propios problemas van haciéndose tan patentes como los de Fausto. El, que por definición tiene que desear el mal, va a ser vehículo del bien a través de la acción. La culminación de este dilema y de esta subjetivización se traduce en la novela de Thomas Mann, en la que Mefistófeles se incorpora al propio mundo interno de Fausto como dualidad de una misma persona.

The Tragical History of Doctor Faustus fue escrita por Christopher Marlowe probablemente en 1592, aunque la fecha oficial de interpretación sea 1594. Es la obra más tradicional y más individualizada del autor, puesto que, aunque ya estaba escrita completa (recordemos el *Volksbuch*), él la re-

(11) *Doctor Faustus*, lines 311-312.

(12) Smeed, op. cit., p. 44.

crea y le da otra dimensión. Marlowe había estudiado en Cambridge y poseía un buen bagaje de conocimientos sobre clásicos latinos y griegos, ciencia médica, fisiología, geografía y astrología, que le permiten interpretar y ampliar el tema de Fausto.

En su obra hay tres niveles de estudio: los episodios tomados por Marlowe de la ya mencionada traducción sobre la obra de Spiess, y que constituyen la estructura básica; las cosas añadidas por el propio Marlowe, tales como la famosa introducción en que Fausto revisa el curriculum académico y los soliloquios filosóficos del propio Fausto. Hay, por fin, interpolaciones de otras manos, unas contemporáneas y otras posteriores, que se advierten en las largas disquisiciones en la corte imperial, en los diálogos entre ángeles buenos y malos, el episodio de Bruno y el de los 7 pecados capitales, así como, presumiblemente, algunos incidentes cómicos, muy al gusto de la época.

El original alemán en que Marlowe se inspira ya era rico, como vimos, en noticias y episodios interesantes. Pero todos ellos tienden a mostrar el ejemplo terrible de un Fausto orgulloso que se vende para satisfacer sus impíos deseos; es decir, que se moraliza desde la postura de un autor omnisciente. La dedicatoria del impresor, Spiess, reza:

«Con el fin de que los cristianos y las personas de buena voluntad puedan conocer mejor al diablo y sus hazañas, y prepararse a defenderse de ellas, he querido poner ante los ojos de todos el terrible ejemplo del doctor y cuán tremendo fin han tenido sus magias»¹³.

A pesar del tono moralizante la obra fue prohibida enseguida por la censura, no sin antes haber popularizado enormemente el tema faústico. También, a pesar de la dedicatoria, se advierte en la obra un fervor humanista, propio del Renacimiento; característica que fue resaltada por el traductor in-

(13) Goethe, op. cit., p. 90.

glés, que había entendido mejor que el autor alemán la naturaleza inquieta de Fausto y subtitula la obra: «Doctor Faustus, the Unsatiated Speculator».

Marlowe se inspira en esto y analiza el tema en toda su profundidad; él no quiere que se condene a Fausto, sino que se le entienda, y para ello se mete dentro del personaje. El resultado es que Fausto habla consigo mismo casi continuamente, es decir, se auto-caracteriza; la obra se convierte en un monólogo que marca el conflicto entre la conciencia y la ambición, lo que la hace precursor directo de *Macbeth* y anticipa los conflictos psicológicos de los personajes de Shakespeare.

En Marlowe se plantea ya la paradoja faústica: que el hombre sea capaz de aspirar intelectualmente a cotas sobre-humanas, pero que reconozca a la vez que tal aspiración es baldía e inalcanzable debido a la imperfección de su naturaleza. Fausto es ya también el hombre renacentista que ansía salir del medievo, el que domina todas las artes conocidas, pero que sabe que aún quedan otras por descubrir. No obstante, si, como atestigua Douglas Cole en *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*¹⁴, éste estaba familiarizado con los escritos de San Agustín, teniendo en cuenta que el santo definía «wisdom» como la contemplación de las cosas eternas y «knowledge» como el hacer buen uso del conocimiento temporal, nos encontramos con que el fallo de Fausto, su ironía, consiste en no entender el significado último de la sabiduría.

En todo caso, la obra es un ejemplo de declive progresivo sustentado en tres palabras clave: «resolute», «ugly» y «desperate». La primera está utilizada en tono irónico, pues con ella Fausto intenta revestir de virtud lo que es ya sólo debilidad moral. Con el adjetivo «ugly» Fausto quiere minimizar más tarde lo que es horror manifiesto, para dar luego paso a «desperate»; cuyo uso se hace más y más frecuente a medida que progresa la obra y, con ella, la sensación descrita. En la

(14) Princeton U. P., 1962.

escena final coexisten dos emociones trágicas y purgativas: el miedo y la pena, llegando esta última a preponderar sobre la anterior.

Mefistófeles, en Marlowe, sigue la estructura tradicional: arrastra, regatea y sirve a Fausto; es, también, inconsistente, pues moraliza y tiente a la vez, avisa, pero anima a seguir por el camino del mal. Como ángel caído define el infierno como el sitio donde no está Dios:

«Why, this is hall, nor am I out of it.
Think'st thou that I, who saw the face of God,
Am not tormented with ten thousand hells,
In being depriv'd of everlasting bliss?»¹⁵.

Marlowe escribe en una época de unas características muy concretas, como es el Humanismo, y su obra se ajusta a las directrices del momento. Mientras que el hombre medieval había escrito para un círculo reducido, de quien conocía todas las características, el escritor humanista se dirige, gracias a la imprenta, a un amplio público (de aquí el nombre «Volksbuch») cuya opinión va a ser sensibilizada por la literatura.

La tradición literaria greco-latina, el mito y el misterio de los libros clásicos medievales, la fábula renacentista, van a ser ahora catalizadas a través de una perspectiva nueva, la de la propia observación; el cielo va a ser puesto a ras de tierra, el hombre se convertirá, así, en un dios en el mundo y, sin pretenderlo expresamente, se paganizarán los conceptos. En esta época se comienza un estudio sistemático, basado en la observación, de todas las ciencias contenidas en el hombre como microcosmos y reflejo del macrocosmos que es el mundo; saber física no va a ser ya conocer lo dicho por los clásicos, sino observar la naturaleza directamente, para conocerla y dominarla. Llega a decir Paracelso:

«Es más fácil estudiar las estrellas y las virtudes de las hierbas, que adentrarse en los tortuosos ca-

(15) Lines 316-320.

minos del griego y del latín. ¿Por qué hay que aprender Latín para saber medicina?...»¹⁶.

Las matemáticas, la astronomía, la medicina, la alquimia, la teología y la magia se estudiaban con una mezcla de curiosidad y de ansia prematura por explicar todos los fenómenos misteriosos de la naturaleza y de la metafísica. De aquí que de los estudiosos de estas ciencias dijera Olgati: «tienen más de metafísicos que de científicos, y más de poetas que de metafísicos». A. Chastel y R. Klein se pronuncian en el mismo sentido cuando escriben:

«La época creía tan intensamente en los enigmas y los misterios, que exaltó de un modo desmedido la creación poética, a la que no distinguió jamás de las restantes creaciones del espíritu. De ahí esa impresión confusa de que tales obras maestras, de que estos libros supremos, exigen una iniciación. Ese sentimiento de misterio nace de la acumulación, de la riqueza de los motivos, pero también de una inquietud más elevada sobre las condiciones últimas del saber, que exigen una espera y una superación»¹⁷.

Existe, pues, evidentemente, una ambivalencia entre la magia y la ciencia, que es compartida por intelectuales y hombres comunes, que no comprenden muy bien dónde acaba una y dónde empieza otra, de tal manera que los magos unifican, en una síntesis imaginativa sin precedentes, las relaciones entre el alma y el espíritu, entre la religión y el prodigio natural. Fausto también se debate entre estas dos tendencias, entre el oscurantismo medieval y las aspiraciones humanistas. Desgraciadamente para el personaje de Marlowe, que no para la literatura, los elementos mágicos tenían un significado muy arraigado para los isabelinos, que creían en tales cábalas y posibilidades:

(16) «Paracelso, mago, cirujano y colectivista», *Historia y vida*, núm. 50. Mayo 1972 (pp. 90-103), por Juan García Font.

(17) *El Humanismo*. Salvat. Barcelona, 1971 (pp. 91-92).

«Most men of the sixteenth century, Catholic and Protestant, educated and uneducated, believed that an alliance or pact with the Devil was possible, that the Devil and those in league with him had the power to transform themselves into all manner of shapes and to plague men through magic»¹⁸.

Como también creían que existía un poder aún más fuerte que el de la naturaleza, que era el del mago que subyugaba a los espíritus por medio de su fuerte imaginación, es fácil deducir que Fausto se refugió en el pacto como último recurso para escapar a las limitaciones humanas. Que Mefistófeles, él mismo limitado, haya probado ser más fuerte, más sagaz, que Fausto, sólo aviva la ironía y la tragedia del tema.

MARÍA SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE
Departamento de Inglés
Universidad de Oviedo

N. B. En 1980 Robert Nye publicó la novela *Faust* (being the Historia Von D. Johann Fausten dem wiebeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, or History of Dr. John Faust the notorius Magician and Necromancer, as written by his familiar servant and disciple Christopher Wagner, now for the first time Englished from the Low German). Ed. Hamish Hamilton, Great Britain.

(18) Smeed, op. cit., p. 90.